



QUESTÕES LINGUÍSTICAS, LITERÁRIAS, ARTÍSTICAS E HISTÓRICAS EM PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Organizadores

Luciane Boganika

Ana Karla Canarinos

Nabil Araújo



edições makunaima

COORDENADOR: José Luís Jobim

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO: Casa Doze Projetos e Edições

REVISÃO: Thayane Vergosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

- Q5 Questões linguísticas, literárias, artísticas e históricas em países de língua portuguesa [livro eletrônico] / Organizadores Luciane Boganika, Ana Karla Canarinos, Nabil Araújo. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2025.
- Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-65-87250-62-5
1. Ensaaios brasileiros. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Linguística. I. Boganika, Luciane. II. Canarinos, Ana Karla. III. Araújo, Nabil.
- CDD 410

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

QUESTÕES LINGUÍSTICAS, LITERÁRIAS, ARTÍSTICAS E HISTÓRICAS EM PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ORGANIZADORES

Luciane Boganika
Ana Karla Canarinos
Nabil Araújo

2025
Rio de Janeiro



Conselho editorial

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Livia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Mireille Garcia (Université de Rennes 2)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Rita Olivieri-Godet (Université de Rennes 2)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Saulo Neiva (Université Clermont Auvergne)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

INTRODUÇÃO	7
SOUSÂNDRADE PELA CRÍTICA INTERNACIONAL Ana Karla Canarinos	14
POR UMA HISTÓRIA DA DISCIPLINARIZAÇÃO DOS CURSOS DE LETRAS EM UNIVERSIDADES DO RIO DE JANEIRO: primórdios da consolidação institucional Bethania Mariani Ana Beatriz Ribeiro Barbosa Guilherme Costa Meneses Julia Borges da S. A. de Souza Sthefany da Silva Emidio	37
IMAGENS POÉTICAS. POÉTICA DAS IMAGENS: alguma poesia portuguesa do século XX e XXI Daniel Rodrigues	60
A QUESTÃO LINGUÍSTICA E O DIFÍCIL DIÁLOGO CULTURAL LUSO-BRASILEIRO APÓS A INDEPENDÊNCIA DO BRASIL João Carlos Vitorino Pereira	83
ACERVO RAYMOND CANTEL: o “lugar de memória” do cordel em solo francês Karina Marques	113
ACERVO DE LITERATURA DE CORDEL RAYMOND CANTEL: proposta de tratamento e organização Maria Elizabeth B. Carneiro de Albuquerque	139
FILIAÇÕES E HERANÇAS INCESTUOSAS: um retrato da (des) organização familiar nos romances de Milton Hatoum Mireille Garcia	151
LIMITES DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM “PISTA DE GRAMA” (1958), UM FILME DE HAROLDO COSTA Noel dos Santos Carvalho	171

O EFEITO CALEIDOSCÓPICO EM “INQUIETUDE”, DE 193
MANOEL DE OLIVEIRA

Patrícia da Silva Cardoso

O ACERVO AFRICANO DA UNIVERSIDADE DE RENNES 2: 208
passado e presente

Pauline Champagnat

ENTRE MEMÓRIA E ESCRITA, BRASIL E PORTUGAL: 229
algumas leituras

Viviane Vasconcelos

SOBRE OS ORGANIZADORES 244

SOBRE OS AUTORES 246

O presente volume reúne uma série de reflexões e discussões oriundas do ciclo de conferências intitulado “Questões Linguísticas, Literárias, Artísticas e Históricas em Países de Língua Portuguesa”. Concebido com o objetivo de estimular o diálogo entre as diferentes áreas do saber, este ciclo procurou, a partir da perspectiva de pesquisadores e pesquisadoras do meio universitário francês, promover uma discussão sobre as interseções entre os países de língua portuguesa e a França, abordando questões linguísticas, literárias, artísticas e históricas.

7

Para cada conferência, convidamos um pesquisador de uma universidade brasileira para atuar como mediador, com a intenção de enriquecer o debate e fortalecer os laços acadêmicos entre as duas universidades, criando um espaço propício para a troca de ideias. O formato do ciclo permitiu não apenas uma reflexão intelectual, mas também o fortalecimento de parcerias acadêmicas, favorecendo uma discussão mais aprofundada sobre os temas propostos.

As conferências integram o projeto “Jovem Talento com Experiência no Exterior”, financiado pelo programa Institucional de Internacionalização - CAPES/PrInt, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e estão inseridas no contexto do projeto “Ensino e Aprendizagem de Línguas Estrangeiras sob Perspectiva Intercultural” da Pós-Graduação em Letras da UERJ, sob a coordenação do professor Nabil Araújo. Realizado entre outubro de 2023 e março de 2024, o ciclo de conferências contou com a participação de pesquisadores de diversas universidades brasileiras e francesas, promovendo um rico intercâmbio acadêmico e intelectual. A realização desta série de conferências foi viabilizada por uma colaboração

estreita entre os organizadores, Nabil Araújo, Ana Karla Canarinos e Luciane Boganika.

Este livro é, assim, o resultado de trocas, diálogos e colaborações entre colegas de universidades brasileiras e estrangeiras, que, com afinho e competência, contribuíram com discussões enriquecedoras sobre as questões linguísticas, literárias, artísticas e históricas nos países de língua portuguesa.

Organizado em ordem alfabética, considerando o primeiro autor, o volume se apresenta da seguinte forma: O primeiro artigo “Sousândrade pela crítica internacional”, de Ana Karla Canarinos, aborda a recepção internacional do poeta oitocentista brasileiro. Marginalizado pela crítica literária brasileira até meados de 1960, o autor reaparece no cenário intelectual com a publicação *Revisão de Sousândrade*, realizada por Augusto e Haroldo de Campos. Contrapondo-se à visão de “poeta menor” defendida por Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira* (1959), Haroldo de Campos questiona proposições em torno da origem e da ideia de formação. Nas leituras realizadas fora do Brasil, a controvérsia se mantém. Sob este aspecto, o artigo compara as duas maiores recepções do poeta no exterior, a de David Treece, em *Exilados, Aliados e Rebeldes*, e a de Claudio Cuccagna, em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, mapeando suas diferenças e seus pontos de contato

O segundo artigo, intitulado “Por uma história da disciplina-
rização dos cursos de Letras em Universidades do Rio de Janeiro. Primórdios da consolidação institucional”, de Bethania Mariani, Ana Beatriz Ribeiro Barbosa, Guilherme Costa Meneses, Julia Borges da S. A. de Souza e Sthefany da Silva Emídio, investiga a institucionalização da Linguística nos cursos de Letras das universidades cariocas, com ênfase nas ideias de Mattoso Câmara. A pesquisa questiona como as ementas de Linguística em instituições como a Pontifícia Universidade Católica (PUC), a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universi-

dade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) evoluíram ao longo do tempo, comparando currículos antigos e recentes. O estudo analisa as reformas curriculares, a circulação das ideias linguísticas e as controvérsias sobre a disciplina nos primórdios de sua disciplinarização. O projeto, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), busca compreender o impacto dessas ideias na formação de professores de língua materna e na consolidação da Linguística como campo acadêmico.

O terceiro artigo intitulado “Imagens poéticas. poética das imagens: *alguma* poesia portuguesa do século XX e XXI”, escrito por Daniel Rodrigues, aborda o papel e a importância das imagens na poesia contemporânea. A centralidade do estudo das imagens na segunda metade do século XX está intimamente ligada à revisitação das vanguardas do século XX: o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Portanto, ao longo deste artigo, Daniel Rodrigues apresenta a possibilidade de se pensar a respeito de uma “poética das imagens”.

João Carlos Vitorino Pereira, em “A questão linguística e o difícil diálogo cultural luso-brasileiro após a independência do Brasil” aborda as consequências do ponto de vista linguístico que a independência do Brasil de Portugal gerou para ambos os países. Considerando que a Academia brasileira de letras foi fundada em 1897 e a publicação de *O Brasil Mental*, do filósofo português Sampaio Bruno data de 1898, este artigo mapeia as relações intrincadas entre Portugal e Brasil pós-1822, destacando como no extremo final do século XIX, a ferida colonial causada pela independência do Brasil ainda repercute no contexto português. Para tanto, o autor recorre a uma série de importantes intelectuais portugueses, como Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas, entre outros, analisaram as influências e a ruptura que o processo independentista gerou tanto para a cultura brasileira quanto para a portuguesa.

O quinto artigo intitulado “Acervo Raymond Cantel: o “lugar de memória” do cordel em solo francês” escrito por Karina Marques, trata da influência do cordel na obra de Raymond Cantel, professor e pesquisador francês. Cantel iniciou a sua carreira como professor de português e espanhol na Universidade de Poitiers, onde se tornou diretor da Faculdade de Letras. Em 1959, o autor fez a sua primeira viagem ao Brasil com o objetivo de continuar a sua pesquisa sobre o messianismo na obra de Antônio Vieira. Durante essa estadia, encontrou muito poucos vestígios das manifestações populares realizadas em torno da crença do regresso do mítico rei português D. Sebastião, sobre o qual falava esse padre escritor. No entanto, descobriu as tradições do Nordeste brasileiro e, mais especificamente, de uma de suas sub-regiões, o sertão, tornando-se assim um apaixonado e grande especialista de *cordel*. Sob este aspecto, o artigo de Karina Marques mapeia as relações da obra de Raymond Cantel com o cordel brasileiro.

A sexta contribuição deste volume, intitulada “Acervo de Literatura de Cordel Raymond Cantel: proposta de tratamento e organização”, é de autoria de Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque. O artigo explora a relevância cultural da literatura de cordel, um gênero literário popular que, desde 2018, é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Originária do Nordeste do Brasil, essa expressão literária se disseminou por todo o território nacional e até em países como a França, refletindo sua ampla importância cultural. A autora discute a necessidade de um tratamento específico e sistemático para a organização e descrição dos folhetos de cordel, com vistas à preservação e recuperação desse patrimônio. O foco do texto recai sobre o acervo Raymond Cantel, localizado na Universidade de Poitiers, o maior da Europa, que reúne cerca de 6.000 folhetos de cordel, incluindo coleções de temas científicos e femininos. A proposta apresentada visa estabelecer

critérios temáticos e descritivos para otimizar a organização desse acervo, facilitando sua recuperação e disponibilização.

O sétimo texto deste volume, intitulado “Filiações e Heranças Incestuosas: Um Retrato da (Des)organização Familiar nos Romances de Milton Hatoum”, de Mireille Garcia, aborda o tema do incesto nas obras de Hatoum. A autora explora como o incesto, embora nunca explicitado, permeia as relações familiares e se manifesta como um desejo de fusão e de pertencimento nas principais obras de Hatoum: *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos e Cinzas do Norte*. Em todas essas narrativas são apresentadas famílias em que as relações incestuosas são uma força tanto unificadora quanto destruidora, refletindo a ambiguidade entre amor e destruição nas dinâmicas familiares. A autora, ao examinar essas questões, propõe uma reflexão sobre o impacto dessas relações na desintegração das estruturas familiares e sociais.

O oitavo artigo, intitulado “Limites da representação do negro em Pista de grama (1958), um filme de Haroldo Costa”, de Noel dos Santos Carvalho, oferece uma análise crítica sobre a obra *Pista de grama*, escrita e dirigida por Haroldo Costa, dentro do contexto da representação racial no cinema brasileiro. Lançado em 1958, o filme é considerado um marco no cinema negro brasileiro, sendo o segundo longa-metragem dirigido por um cineasta negro, após José Rodrigues Cajado Filho. Apesar da importância de Haroldo Costa como intelectual e ativista da cultura negra, *Pista de grama* não apresenta inovações significativas na representação racial, mantendo os estereótipos raciais tradicionais. O artigo de Noel dos Santos Carvalho examina a trajetória de Costa, o impacto da produção do filme na imprensa da época e reflete sobre os limites da representação do negro no cinema, evidenciando as contradições e os condicionamentos sociais que moldaram a realização do filme e as escolhas de representação racial naquele contexto.

Em “O efeito caleidoscópico em *Inquietude*, de Manoel de Oliveira”, Patrícia Cardoso analisa o filme “*Inquietude*” de Manoel de Oliveira, refletindo relação realidade e imaginário ao longo de sua produção. Considerando que Manoel de Oliveira é autor de mais de 20 filmes, e que eles são construídos a partir de textos literários dos mais variados gêneros - contos, romances, poemas, peças teatrais - Cardoso explora o efeito caleidoscópico na sua produção cinematográfica, cuja forma oscila num jogo ininterrupto entre realidades e imagens.

O décimo artigo da obra, intitulado “O Acervo Africano da Universidade de Rennes 2: passado e presente”, de Pauline Champagnat, oferece uma análise do Acervo Africano da Universidade de Rennes 2, enfatizando sua formação, em grande parte, através das doações de Jean-Michel Massa, um renomado professor das literaturas africanas de língua portuguesa, que lecionou no Departamento de Português da universidade entre 1960 e 1997. Este acervo, também conhecido como *Fonds Africain* ou *Fonds Bernardino Chiche*, reúne uma vasta coleção de obras de autores africanos de língua portuguesa, francesa e inglesa, além de documentos que datam do período colonial português. A autora utiliza o conceito de “memórias subterrâneas”, de Michael Pollak (1997), para refletir sobre as dificuldades que as populações africanas enfrentaram para transmitir sua história e cultura. Embora de grande valor histórico e literário, o acervo permanece, em grande parte, desconhecido, devido ao acesso restrito e à falta de estudos recentes sobre o tema. Pauline Champagnat, ao destacar a importância desse patrimônio, convoca pesquisadores de diversas áreas e nacionalidades a se aprofundarem nas investigações sobre o acervo, com a expectativa de que a pesquisa sobre ele seja revitalizada e ampliada no futuro.

Finalmente, o artigo de Viviane Vasconcelos, intitulado “Entre memória e escrita, Brasil e Portugal: algumas leituras” também aborda as relações contraditórias entre Brasil e Portugal a partir de

uma série de autores como Manuel Bandeira, Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço e Alexandra Lucas Coelho e Chico Buarque. O objetivo é mapear uma espécie de continuidade de diálogo entre as duas culturas, cuja história ainda está sendo construída através de múltiplos olhares, novas formas de atração e de aproximação pelas heterogeneidades.

Este livro reflete a profundidade e a relevância das trocas acadêmicas entre o Brasil e a França. Sua publicação ocorre em um ano simbólico para as relações culturais entre os dois países, no contexto do Ano do Brasil na França e do Ano da França no Brasil, proporcionando uma oportunidade singular para estreitar laços, aprofundar diálogos e fortalecer a compreensão mútua.

Ao reunir autores de instituições brasileiras e francesas, este volume não só reforça a colaboração acadêmica entre os dois países, como também contribui para o fomento de discussões sobre as dinâmicas culturais e intelectuais que caracterizam as realidades de língua portuguesa. Espera-se que as reflexões e análises aqui apresentadas inspirem novos projetos, parcerias e abordagens inovadoras, ampliando os horizontes do conhecimento e promovendo a continuidade do intercâmbio intelectual entre o Brasil e França.

13

Os organizadores

Sousândrade pela crítica internacional

Ana Karla Canarinos
(UERJ)

14

A recepção de Sousândrade é controversa tanto no plano da crítica nacional, como nas leituras realizadas fora do Brasil. Sob este aspecto, este artigo pretende comparar as duas maiores recepções do poeta no exterior, a de David Treece, em *Exilados, Aliados e Rebel-des*, e a de Claudio Cuccagna, em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, mapeando suas diferenças e seus pontos de contato. Ainda no século XIX, Silvio Romero, na *História da Literatura Brasileira* (1888), foi um dos primeiros críticos a tratar de Sousândrade. Segundo o crítico, se não fosse o desnível de sua forma, ele seria um autor de primeira ordem: “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas ideias e linguagem têm outra estrutura” (ROMERO, 1980, p. 1651). Fausto Cunha, em *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade* (1971), ressalta a importância histórica do poeta através da comparação de suas invenções vocabulares com a poesia de Ezra Pound e a prosa de Joyce. No entanto, Fausto Cunha, aproximando-se ainda da crítica de Silvio Romero, destaca os seus prejuízos de inteligibilidade e desnivelamento estético. No século XX, Sousândrade continua causando desconfortos na crítica especializada. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1959), o enquadra como um romântico menor. Apesar de reconhecer a originalidade e a ousadia formal de *Harpas Selvagens*, afirma que “o pendor para termos difíceis roça o mau gosto” (CANDIDO, 2012, p. 523).

Com Haroldo de Campos, Sousândrade será discutido através da disputa entre duas leituras que, em alguma medida, competem e lutam pela hegemonia crítica no país. A primeira refere-se ao conceito de sistema literário orgânico, consolidado por Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*, cujo conceito refere-se a um conjunto de obras ligadas por denominadores comuns e características internas semelhantes que se manifestam historicamente e fazem da literatura um todo coeso. A segunda concepção, formulada por Haroldo de Campos, em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*, problematiza esse posicionamento historicista. Haroldo questiona o mapeamento coeso de um plano da história literária, que implica certa evolução linear das obras, as quais formariam, em conjunto, um todo integrativo e orgânico. O centro da polêmica é o conceito de sistema literário, que implicou a marginalização de autores como Gregório de Matos, Sousândrade e Pedro Kilkerry, por fugirem do padrão vocabular e metafórico esperado pela poesia romântica.

15

A solução proposta por Haroldo de Campos é o estudo da literatura a partir de uma História Sincrônica. O autor propõe uma perspectiva que revele os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo organicista, mas como uma “dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (CAMPOS, 2011, p. 65). Augusto e Haroldo de Campos resgatam o autor do ostracismo pela valorização dos seus aspectos vanguardistas, como: o barroquismo e o imagismo, estilo metafísico-existencial, estilo conversacional-irônico e estilo sintético-ideogrâmico. Portanto, duas concepções de tradição, literatura e cânone surgem: a de Antonio Candido, de um lado, a dos irmãos Campos, de outro. Sousândrade aparece no centro do debate.

Com efeito, Sílvio Romero, Fausto Cunha, Antonio Candido e Haroldo de Campos, fazem parte da fortuna crítica nacional do

poeta. As leituras estrangeiras ainda permanecem pouco lidas, sobretudo de uma perspectiva metacrítica. Por um lado, David Treece se aproxima mais de uma perspectiva da Formação de Antonio Candido. Em alguma medida, o autor traça uma tradição do gênero épico no Brasil, cujos grandes nomes seriam Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousaândrade. Claudio Cuccagna, em contrapartida, não está interessado em historicizar a representação do indígena numa perspectiva diacrônica, mas em apontar as suas limitações em Sousaândrade pelo seu republicanismo.

Gonçalves de Magalhães e a tradição da épica nacional

16 Após essa primeira grande polêmica em torno do épico *Confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, a representação da natureza e a busca por uma literatura propriamente brasileira tornaram-se temáticas de extrema importância para os escritores brasileiros da segunda metade do século XIX. Em *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, Magalhães colocava como uma das questões norteadoras do ensaio: “Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria? Os seus indígenas cultivaram porventura a poesia?” (MAGALHÃES, 2014, p. 144). Na sequência do texto, julgando que a natureza brasileira apresenta uma potência inspiradora na produção de uma poesia nacional, Magalhães passa a questionar a razão de essa mesma natureza não ter ainda produzido uma literatura original em língua portuguesa. Apesar de Magalhães fazer umas das primeiras formulações cabais a respeito da temática nacionalista e da representação indígena na literatura brasileira, nesse primeiro momento, essas questões não ganham importância para o autor:

Já a temática indianista não tem, nesse texto, relevo. O objeto do canto romântico na América, nesse primeiro momento, são a natureza brasileira e o cristianismo, contrapostos às convenções pastoris e ao paganismo neoclássico. O indígena, elogiado em-

bora pelo seu espírito de rebeldia e pelo amor à liberdade, que o fazia preferir morrer a submeter-se como escravo ao português, comparece no ensaio como prova do poder inspirador da natureza americana. Mas como Magalhães se lamenta de não haver registro da literatura indígena, de não haver textos que comprovem os parcos testemunhos sobre os quais constrói o seu argumento, nem textos que possam ser, para a literatura brasileira, o que foram para as nórdicas os poemas de Ossian, o índio acaba por ser, nesse ensaio, uma ausência, mais do que uma presença cultural. (FRANCHETTI, 2007, p. 50).

Apesar de nesse primeiro momento Gonçalves de Magalhães não se deter na figura do indígena como um fator importante na constituição de uma literatura nacional, Franchetti afirma que segundo o poeta, aquele era o momento mais propício para a eclosão de uma literatura verdadeiramente nacionalista. Após o país libertar-se dos opressores portugueses com a abdicação de D. Pedro I, a nação foi governada, finalmente, por um príncipe brasileiro “que fora nascer pelas auras da América bafejado, e pelo sol dos trópicos aquecido” (MAGALHÃES, 2014, p. 142). Inclusive, foi com o apoio do Imperador que o poeta, após a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), concentrou-se na escrita da epopeia brasileira *A Confederação dos tamoios* (1856), em que a representação da disputa entre portugueses e os tamoios apresenta o sentimento de resistência da nova terra ao colonizador.

Com a publicação de *A Confederação dos tamoios* (1856), houve toda a polêmica do lugar do indígena na literatura do Brasil. A publicação de *Americanas* (1859) de Gonçalves Dias e *Ubirajara* (1874) de José de Alencar¹, funcionaram, nesse sentido, como tenta-

1 Segundo Afrânio Coutinho, na obra *Tradição Afortunada* (1968) “a posição de Alencar é, portanto, da maior relevância, no que respeita ao problema da nacionalidade literária. Os seus pronunciamentos, desde a polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* (1856), até o prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872), e o ensaio *Como e por que sou Romancista* (1873), constituem uma

tivas de resolver o problema do nacional, não resolvido na épica de Gonçalves de Magalhães. Além desse interesse formal dos autores de criarem uma linguagem brasileira, está também atrelado o interesse pessoal de D. Pedro II na construção de uma mitologia brasileira com objetivo político. Nesse sentido, a função dos autores é escrever a grande epopeia nacional, que sintetize o caráter distintivo da civilização brasileira em relação à matriz portuguesa e o índio será o protagonista principal das obras. Sobre essa questão do nacional e da busca por uma épica que representasse de maneira magistral a realidade brasileira, dois brasilianistas europeus, a partir de uma leitura oposta da temática, apresentam questões interessantes para pensar a figura do indígena na poesia de Sousândrade e de seus contemporâneos. O primeiro deles é David Treece que, em *Exilados, Aliados, Rebeldes* (2008), defende que o índio literário não foi o mesmo nos diversos autores e momentos da literatura indianista. Sob essa perspectiva, o brasilianista inglês elenca três figurações políticas do índio como um modo de organizar a produção nacionalista do XIX. A primeira seria a do “exilado” do Império, exemplificado nas primeiras produções de Gonçalves Dias. A segunda seria a dos “aliados” encontrado nas obras de Alencar. Já a terceira seriam os “rebeldes” encontrado na fuga do Guesa.

Exilados, Aliados e Rebeldes

A categoria dos exilados é analisada na temática do exílio em toda a obra de Gonçalves Dias, sobretudo em “I-Juca Pirama”,

contribuição definitiva à fixação e compreensão do problema, sem o qual não seria talvez possível a doutrina exposta no ensaio de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”, o qual encerra a conceituação e formulação definitivas. Da concepção de Alencar, a literatura brasileira superaria o indianismo, transformando-o em direção ao sertanismo e afinal à teoria ampla do regionalismo, permanente na literatura do Brasil, com vistas a uma síntese entre a cidade e o campo, retrato da civilização brasileira”. (COUTINHO, 1968, p. 102).

em que o nacionalismo dos exilados aparece na figura do indígena como marginal no Império. Se para escritores do século XVIII, como Santa Rita Durão e mesmo Basílio da Gama “a escravidão, a repressão militar e a ruptura cultural da Conquista eram vindicadas pelo sucesso dos programas econômicos para os quais serviam de preparação” (TREECE, 2008, p. 156), para um indianista romântico como Gonçalves Dias, “a Conquista constituía um desastre histórico de proporções cataclísmicas, um episódio vergonhoso na evolução do país, com consequências sociais e psicológicas incalculáveis para suas vítimas e graves implicações morais para a legitimidade da ordem moderna” (TREECE, 2008, p. 156).

O texto indianista mais celebrado de Gonçalves Dias, “I-Juca Pirama”, representa o ponto culminante desse drama – a desintegração da família e da comunidade, o exílio do indivíduo e sua busca em recuperar o sentimento de solidariedade e pertencimento dentro da integralidade da cultura tribal.. Porque reconta a luta de um jovem guerreiro cativo em proteger seu pai moribundo em face de sua própria execução, é tentador ver no poema o triunfo de uma moralidade ocidental de devoção filial sobre a cultura tribal marcial de coragem e resistência. Mas isto implicaria ignorar a estrutura dramática do texto em sua inteireza, pois se o laço de paternidade é um tema importante, ele se acha subordinado ao clímax principal do poema, que é o momento de reconciliação e reintegração. (TREECE, 2008, p. 157).

Segundo Treece, a visão utópica de Gonçalves Dias, a partir da temática da guerra, “evocava um universo especial que – apesar de todas as suas guerras, aliás, justamente por causa delas e de seus rituais – permanecera em perfeita harmonia consigo mesmo até a chegada do europeu” (TREECE, 2008, p. 126). Juntamente com essa harmonia, antes da chegada do europeu, a poesia de Sousândrade também recai na temática do exilado como Gonçalves Dias, aparecendo como um último eco do “Indianismo trágico e ultrajado dos primeiros românticos, na medida em que abolicionistas e republi-

canos lutaram para romper com a herança colonial que o Império havia preservado” (TREECE, 2008, p. 316). A poesia de Gonçalves Dias se distancia radicalmente do nacionalismo preconizado pelos primeiros indianistas, “ao atestar antes uma sociedade dividida e dominada pelo preconceito, infestada pelas “tribos” exiladas de homens livres mas desprovidos de poder e de terra, estes textos também exibem pouca afinidade com o tipo de indianismo da década de 1850”. (TREECE, 2008, p. 193).

De acordo com Treece, no segundo momento, o indianismo da década de 1850 (dos aliados), ocorreu devido à nova atmosfera política que dominou o país, na qual a classe média urbana brasileira alcançou certa maturidade na posição da elite cafeeira e desenvolveu “a ética do bom selvagem, do homem puro e bom, do bom católico, do amor desinteressado” (TREECE, 2008, p. 194). Dentro dessa perspectiva, os heróis indígenas mais famosos foram os criados por José de Alencar em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

Alencar assumiu a tarefa de elaborar, em sua forma mais sofisticada e mais evoluída até então, uma mitologia fundadora que pudesse “reconciliar” os valores liberais românticos – personificados pela figura do Homem Natural – com os interesses do Estado imperial pós-colonial nessa época de otimismo e estabilidade [...] Em primeiro lugar. O Guarani descrevia o “casamento” entre uma mulher branca nascida no Brasil e seu ex-escravo índio como o único meio de garantir a sobrevivência de uma comunidade colonial ameaçada pela subversão interna e de invasão por uma tribo selvagem e hostil. Como tal, o romance anunciou uma nova mitologia de relações políticas, sociais e raciais que era, com efeito, uma vindicação da política da Conciliação. (TREECE, 2008, p. 218).

A primeira geração indianista, representada por Gonçalves Dias, lamentara a Conquista e a escravização dos indígenas por terem gerado um legado trágico de opressão e divisão na sociedade

oitocentista brasileira. No relato épico de Magalhães sobre a guerra dos tamoios, a reivindicação dos indígenas pela liberdade se vê subordinada a um “projeto histórico triunfante de evangelização e construção nacional [...] assim, os índios emergem como heróis míticos, porque as suas mortes eram o sacrifício necessário e glorioso para a execução dos planos de criação da futura capital do Império independente” (TREECE, 2008, p. 219). Os oito primeiros cantos de *A confederação dos tamoios* são dedicados inteiramente à guerra contra a aliança tamoio-francesa, ao passo que o autossacrifício indígena e a vitória final portuguesa são comprimidos nos dois últimos cantos. Alencar, sob o pseudônimo Ig, identificou em sua crítica da épica de Magalhães o quanto essa estratégia literária de *A confederação dos tamoios* não poderia gerar nenhum legado cultural capaz de fundar um sentimento autêntico de identidade nacional épico, então buscou explicitamente aprofundar-se em seu próprio projeto literário. Alencar, em contraste ao projeto de Magalhães, “propôs-se a mergulhar no universo tribal, para identificar não as fontes de antagonismo entre o índio e o branco, mas aqueles elementos que poderiam fomentar o processo de conciliação nacional” (TREECE, 2008, p. 223).

21

Afrânio Coutinho, a respeito dessa ruptura no modo de representação indígena, sintetizou a mudança de perspectiva que Alencar buscava realizar no seu novo projeto literário:

O que houve de novo foi a integração do indígena, foi a sua incorporação à literatura com a cosmogonia, a concepção da vida, os hábitos, os gostos, os ideais que lhe são peculiares [...]. Não importa que o poeta comunique ou transfira à ideologia indígena algo de sua própria concepção cristã. O que importa é que ele se coloca “dentro” da mente selvagem. (COUTINHO, 1968, p. 93).

Nesse sentido, *O Guarani* (1857) foi o primeiro romance indianista a fazer essa tentativa de conciliação e de incorporação dos hábitos, gostos e pensamentos indígenas. Até então, apenas o dra-

ma, com Teixeira e Souza, e a poesia, com Gonçalves de Magalhães, tinham dominado os primeiros vinte anos da literatura indianista nacional. Ao escrever um romance indianista, forma literária que propiciava um espaço estrutural maior para acomodar os detalhes da trama narrativa, bem como criar os grandes mitos nacionalistas, Alencar foi o primeiro autor a fazer uma épica utilizando essa forma narrativa. Segundo Treece, os mitos criados por Alencar aliam a natureza brasileira à mitologia cristã, criando uma espécie de “cristianismo anterior” (TREECE, 2008, p. 226): “Essa identidade de religiões e mitologia deriva, não de uma revelação primitiva reunida e transmitida pelos padres, mas da universalidade da única bíblia primitiva: a natureza” (TREECE, 2008, p. 226). Quer dizer, Alencar misturou metáforas da natureza brasileira com o cristianismo europeu, de modo a criar uma espécie de síntese entre essas duas culturas, identificando a própria formação do Brasil a partir dela. Se para Magalhães, no seu texto inaugural do Romantismo brasileiro, “Discurso sobre a literatura brasileira”, a poesia no Brasil seria fruto da junção da cultura greco-latina com a europeia, para Alencar a junção seria entre a europeia e brasileira.

Em *O Guarani*, Peri se dedica, instintivamente, a salvar a Virgem Branca de seus sonhos, “ressuscitando” de seu tencionado martírio nas mãos dos selvagens aimorés a fim de redimir a comunidade colonial e levar sua jovem representante, Ceci, para um novo Éden. Em *Iracema*, entretanto, a paisagem do Ceará fornece o cenário edênico para uma adaptação do mito da Gênese. Alencar aproveitou até o máximo as similaridades entre as tradições indígenas e a mitologia bíblica, como as lendas gêmeas de Itararé e Noé, que tratam ambas do tema do dilúvio. Sua obra poética *Os filhos de Tupã* constrói uma mitologia inteira para explicar a genealogia dos povos tribais do Brasil, incluindo elementos da narrativa de Caim e Abel do Velho Testamento. (TREECE, 2008, p. 226).

A representação indígena de Peri, Iracema e Ubirajara feitas por Alencar nas décadas de 50 e 60 foram assunto de forte embate com Joaquim Nabuco por volta do ano de 1870. Tendo em vista o seu retorno da Europa, bem como as novas teorias raciais e a virada anti-indigenista no país, Nabuco atacou fortemente as suas obras, criticando a idealização dos personagens e sua falta de verossimilhança. Um exemplo fortemente criticado por Nabuco foi a captura da onça realizada por Peri em *O guarani*, seu heroico suicídio com o veneno e sua milagrosa ressuscitação.

É um índio efeminado que deixa tudo por uma mulher, que adora; que não tem um só dos sentimentos de sua raça; que parece aprazer-se na escravidão, desmentindo as tradições indígenas; é um selvagem de ópera cômica, em uma palavra. (NABUCO *apud* COUTINHO, 1968, p. 90).

23

A hostilidade de Nabuco diante do nacionalismo de José de Alencar se fundamentava mais do que em uma mera discordância a respeito da representação indígena e da suposta verossimilhança e autenticidade descritiva de suas obras. Para Nabuco, havia uma distância cultural que separava a civilização ocidental e o primitivismo indígena, e era um erro Alencar suprimir essa diferença em suas ficções.

Os índios em Iracema, em Ubirajara e no Guarani, não são verdadeiros selvagens. A humanidade para chegar no estado em que ainda hoje acham-se os nossos selvagens do interior, ao de nossa civilização moderna atravessou milhares de anos. O Sr. J. de Alencar suprime esse longo período, e faz do seu selvagem um homem, muitas vezes superior ao de nossa raça. Os seus índios pensam e sentem, como nós, e falam melhor, como se fossem todos poetas. Onde existe essa raça? [...] Essa literatura indígena tem certa pretensão a tornar-se a literatura brasileira. Sem dúvida quem estuda os dialetos selvagens, a religião grosseira, os mitos confusos, os costumes rudes de nossos indígenas, presta um

serviço à ciência, e mesmo à arte. O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento. (NABUCO *apud* COUTINHO, 1968, p. 189-190).

Franklin Távora, escritor contemporâneo de José de Alencar, a partir de um embate fortíssimo com o autor nas *Cartas a Cincinnati* (1871), repreendeu Alencar pela falta de rigor sociológico e histórico de suas narrativas indianistas. Segundo Treece, ao publicar em 1870 a obra *Os índios de Jaguaribe*, considerada pela crítica como um romance de “tese”, Távora representa a rivalidade entre as duas tribos guerreiras, jaguari e jurupari, “como símbolo da luta entre absolutismo e liberalismo, entre o centro do poder imperial e a periferia provincial, situando claramente um ponto crucial e decisivo na evolução do imaginário indianista e sua interpretação do Império” (TREECE, 2008, p. 311).

Não sei, meu amigo, se já lestes uma interessante histórica, intitulada – O Guaraní – por Gustave Aimard? Aí pode-se estudar-se o gaúcho com proveito. Encontra-se o tipo exato e não a fábula raquítica. O historiador francês estudou em pessoa os costumes da vida nômade do pampa. Escreveu como quem viu, e não como quem tinha ideia. Por isso os personagens, nessa verídica histórica, são de uma vitalidade eloquente, têm toda a eflorescência da vida; e não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica. (TÁVORA, 2014, p. 358)

Se num primeiro momento o problema era a linguagem utilizada por Magalhães, aqui a questão da verossimilhança e da fidelidade descritiva da ficção entra em cena no embate entre os escritores. Essa discussão da representação do nacional na literatura brasileira, segundo Treece, gerou uma forte polarização também na crítica do século XIX, entre aqueles fiéis à noção alencariana do nacionalismo mestiço e indigenista, como Capistrano de Abreu, Araripe Júnior e

Couto de Magalhães; e aqueles que, em contrapartida, como Sílvio Romero e José Veríssimo, acreditavam que o resultado da mistura cultural indígena com a europeia seria a total “assimilação ou submersão das raças inferiores indígena e africana e a ascensão de um novo tipo nacional branco de predomínio europeu” (TREECE, 2008, p. 285).

O final do Império com as novas leis de mão-de-obra indígena, a iminência da abolição, bem como a aceitação da imigração europeia, refletiu diretamente no tratamento da discussão do indianismo na literatura brasileira. A partir desses novos acontecimentos do final do XIX, surgiram duas “novas escolas” críticas no Nordeste que foram responsáveis pela disseminação de novas teorias advindas da Europa que visavam repensar a sociedade brasileira, o caráter racial e a questão do nacional. A primeira era denominada Escola do Nordeste e era encabeçada por Sílvio Romero e Tobias Barreto. Diante do interesse nas ideias germânicas após a guerra franco-prussiana, Barreto começou a publicar seus estudos de filosofia germânica, enquanto Sílvio Romero iria aplicar as teorias deterministas dos franceses e alemães ao estudo de literatura brasileira. O segundo movimento, paralelo a esse primeiro, que também buscava novas explicações e teorias para a justificação do nacional na literatura brasileira, foi fundado por Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Rocha Lima e Tomás Pompeu. (ROMERO, 1943, vol 1, p. 84). Denominado como Academia Francesa, constituiu a discussão mais influente do período que ligava o Império e a República, registrando observações importantes, que mudaram todo o rumo do indianismo e do lugar do índio no interior da sociedade brasileira proposto por José de Alencar durante o indianismo romântico.

Assim como Nabuco e Franklin Távora, Sílvio Romero rejeitava o idealismo nostálgico de Alencar e a sua incapacidade de representação do quadro social contemporâneo brasileiro. O privilégio que Alencar atribui em suas ficções ao papel da raça

indígena e mestiça incomodava profundamente Romero, uma vez que para o crítico “Não é um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas, que ainda acampam em parte separadas ao lado uma da outra” (ROMERO, 1943, p. 84). Embora para Alencar o mestiço, em sua fusão das três raças principais, representasse a formação histórica do Brasil, segundo Romero o mestiço era apenas um estágio de transição em direção à brancura total, principalmente após a abertura para a constante imigração europeia como força de trabalho no Brasil: assim como o africano e o indígena puro foram assimilados pelo mestiço, o mestiço também seria totalmente assimilado pelo ariano.

26 Por outro lado, Capistrano de Abreu juntamente com Araripe Júnior localizaram o desenvolvimento do nacional na figura do caboclo, definida pelo crítico como o “índio semicivilizado contemporâneo do sertão” (ABREU, 1931, p. 68). Capistrano de Abreu, Araripe Junior e também José de Alencar foram os primeiros a darem um impulso para o desenvolvimento de uma literatura regionalista emergente e de uma tendência à presentificar o sertanejo e o caboclo no Romantismo brasileiro. No ensaio *O nosso cancioneiro*, Alencar convida seus contemporâneos escritores a explorarem as possibilidades da literatura popular do sertão. Araripe Júnior, então, em 1875, escreve seu ensaio *A poesia sertaneja*, no qual admitia a necessidade de abandonar os heróis míticos semidivinos do Indianismo romântico e reconhecia a existência de uma raça de mestiços sertanejos.

Deste século, quando já o sertanejo ou o vaqueiro não era mais o produto daquela indômita aspiração para o desconhecido, para o ameaçador, quando as terras pela maior parte viam-se desbravadas, quando o Brasil não era mais esse país encantado e misterioso, para onde o espírito descia como para um abismo insondável, quando, finalmente, essa raça semi-aborígene, com a gradual transformação das causas, achava-se escravizada pelos

patronos ricos e fazendeiros notáveis que avassalavam as terras que o rei concedera-lhes em patrimônio, que talavam os campos por (onde) antes os centauros impavidamente atiravam- se tão livres como o selvagem das priscas eras; deste século, repito, desde que o sertanejo colocou-se na terrível contingência de servir ou ser esmagado, que poesia então podia brotar? Que sentimento heroico encontrar-se-ia em indivíduos que, abocanhados em suas nobres aspirações, vivendo como escravos, oprimidos, eram obrigados a percorrer os campos atrás de rês fugitiva, não como o homem que luta pelo sentimento da própria vida, mas por uma obrigação e como um tributo? (ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 101).

Partindo de José de Alencar, mas formulando o problema de maneira distinta daquela preconizada pelo escritor, Araripe Junior pensa uma nova configuração surgindo do indianismo e da representação do nacional: os rebeldes. Segundo Treece, o termo “selvagem” aparece com insistente regularidade no vocabulário das novas correntes indianistas como um modo sintomático do colapso do idealismo que jaz no cerne da imagem romântica do índio: *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães; *Os selvagens* (1875), de Gomes de Amorim; e *Pátria Selvagem* (1899), de Melo Moraes Filho.

Essa sensação de impossibilidade e de impasse de um Indianismo épico e heroico que celebrasse a figura mítica do indígena fica evidente na obra de Bernardo Guimarães. Segundo Treece, de um lado, o uso das fórmulas bíblicas de martírio e redenção na sua produção inicial o alinha com José de Alencar, todavia a insatisfação de Bernardo Guimarães com o Romantismo já é detectada no seu primeiro romance, *O ermitão de Muquém* (1869). A trama trata de Gonçalo, um sertanejo valentão que se aproveita da garota de seu amigo num baile na cidade de Goiás. Após duelar com seu amigo por conta da moça e consequentemente matá-lo, Gonçalo foge se embrenhando na mata e sendo aceito por uma tribo indígena onde é coroado como Itajiba. Nessa tribo, o protagonista apaixona-se pela

índia Guaraciaba e novamente, por ciúme de outro índio, Gonçalo/Itajiba sente vontade de assassinar o casal, como ocorreu anos atrás antes de chegar a essa tribo. Sendo salvo por uma visão divina de uma virgem que desvia a sua flecha, Itajiba foge novamente para sua cidade natal e com a consciência de que deveria redimir-se de seus crimes e pecados, funda uma capela e torna-se um ermitão vivendo de caridade das pessoas e convertendo os índios ao cristianismo. Dentre as pessoas que visitam a capela, aparece Maria, a noiva do amigo que Gonçalo assassinou no início do romance.

28

Aparecendo enlouquecida por conta da morte do noivo, Gonçalo pede perdão a ela e ao perdoá-lo a moça readquire a sua sanidade mental. Ao assassinar seu amigo, Gonçalo nega a sua identidade de civilizado e entra para a sociedade indígena. A ausência de redenção genuína do protagonista, visível no seu instinto de matar o índio rival pelo amor de Guaraciaba, faz Gonçalo retornar para a cidade, tornando-se um isolado e excluído da sociedade. A descrição de um pecador, fora da lei e rebelde contra a autoridade é um ponto importante, segundo Treece, da configuração dessa nova forma de representação do nacional. O problema do desajuste social de Gonçalo não é solucionado por Bernardo Guimarães a partir de uma reconciliação, como era feito em José de Alencar. A paixão intransigente de Gonçalo tornou-se destrutiva para a permanência da ordem social.

Embora recheada de moralidade cristã e, em última análise, solucionada apelando-se aos mesmos valores conservadores e conformistas defendidos por Alencar, a exploração de Guimarães do crime e da rebelião no contexto indianista de *O ermitão de Muquém* antecipa claramente sua ficção posterior, em que sua confiança nas noções convencionais de justiça e ordem sociopolítica parece sucumbir. Ao mesmo tempo, sua visão cada vez mais crítica da tradição indianista clássica o levou a pôr em primeiro plano a sexualidade e a violência que, até aquele

momento, apareciam somente de forma sanitizada ou caricatural. O tratamento por Guimarães desses dois temas intimamente aliados abandona o modo épico mítico da obra de Alencar em favor de uma abordagem sensacionalista, enfatizando, como Gonçalves Dias antes dele, a alteridade radical do primitivo e a distância social e cultural que o separava da crescente população urbana do país. (TREECE, 2008, p. 297).

Bernardo Guimarães, ao romper com essa visão idílica do índio, a partir do viés da violência e do caos, o alinha a Sousândrade, que foi a última contribuição dessa tradição oitocentista a escrever uma épica. Para Treece, “*O Guesa*, uma obra híbrida que combinou o tema épico do exílio com uma visão precocemente modernista de um mundo contemporâneo envolto em crise e caos” (TREECE, 2008, p. 316), foi uma tentativa final ambiciosa de ressuscitar o sonho romântico rousseauiano de um modelo natural de moral e ordem social e de confrontá-lo criticamente com o pesadelo da transformação capitalista do Novo Mundo.

A fuga do Guesa, segundo Treece, configura-o como um rebelde à ordem social, em que Sousândrade, diferentemente de Bernardo Guimarães, retorna ao indianismo de Gonçalves Dias, seu conterrâneo, para então negá-lo e criar uma nova forma de nacionalismo. Recorrendo a uma espécie de violência estilística, Sousândrade rompe não apenas a temática, mas também não sucumbe à tradicional grandiloquência e ao sentimentalismo do período romântico, criando uma épica fragmentada e com um espírito mais “americano”, não apenas brasileiro.

Nesse sentido, resgatando a característica de exilado da épica de Gonçalves Dias, o poeta subverte essa lógica: “para Sousândrade, o sacrifício do índio não era um martírio necessário e premeditado a anunciar a salvação do povo escolhido de Deus, mas uma espécie de pecado original, cujo legado era um mundo moderno de exploração e corrupção” (TREECE, 2008, p. 318). Ao fugir da lógica idealizada

do auto sacrifício indígena para a restauração conciliatória, o Guesa é uma personagem rebelde que foge da sua sina, criando não apenas uma fuga temática como também uma fuga estilística ao longo da épica, configurando o caráter de rebelde, última classificação estabelecida por David Treece.

30 Sob essa perspectiva, para o brasilianista inglês, a épica de Sousândrade resgataria um último eco do indianismo da primeira fase desenvolvido por Gonçalves Dias, e a partir do exílio e da fuga do Guesa, romperia com a ideia de conciliação entre indígenas e brancos, como no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Para David Treece, Sousândrade veria a degradação dos nativos como um crime, como um pecado original, e apresenta uma visão desiludida diante da impossibilidade de permanência de uma pureza primitiva e natural. Segundo Treece, o Guesa almejaria o retorno ao Éden em contrapartida ao mundo moderno configurado no canto X de *O inferno de Wall Street*. Em suma, David Treece faz um panorama importante da configuração indígena na épica nacional a partir de vários autores, sobretudo Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade. Em alguma medida, Treece mapeia uma espécie de formação e consolidação do gênero épico no Brasil, perpassando suas polêmicas e relações internas. Um modelo crítico que podemos comparar ao gesto argumentativo de Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*.

Diferentemente do crítico inglês, Carlos Cuccagna, em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade* (2004) analisa exclusivamente a obra sousandradina. Enquanto David Treece procura fazer um mapeamento histórico, Claudio Cuccagna faz uma leitura mais detida sobre a produção do poeta. Segundo Cuccagna, a poesia de Sousândrade é guiada por ideais positivistas de “ordem” e “progresso”, em que a exploração da temática indianista realizada por Sousândrade em *O Guesa* teria um cunho político de recusa da monarquia e defesa de um ideal republicano. Seriam dois os

momentos em que Sousândrade leva adiante esse ideal: o primeiro seria representando pelo Canto II de O Guesa e, de modo particular, pelo fragmento do “Tatuturema” nele encaixado; “o outro, mais importante para uma abordagem indigenista *strictu sensu* do discurso sousandradino, pelo escrito ‘O estado dos índios’, publicado em Nova York, sob a forma de artigo, no jornal *O novo Mundo*” (CUCCAGNA, 2004, p. 120). Segundo o crítico, nem José de Alencar e tampouco Gonçalves Dias foram capazes de fornecer uma representação contemporânea do indígena brasileiro, uma vez que ambos os autores faziam parte do “produto de uma inequívoca idealização: um indivíduo heroico e protagonista da era pré-cabralina ou do primeiro contato interétnico” (CUCCAGNA, 2004, p. 121).

Sousândrade, no Canto II, com a sua atitude de defesa do indígena amazônico contemporâneo delineada realisticamente, conseguia, ademais, manifestar os primeiros fermentos de um comportamento indigenista na literatura brasileira de época. É desse Canto, com efeito, que o poeta considerou o índio sobretudo um problema social de premente solução, antes de (ou não só) motivo para ser explorado em sentido estético e nacionalista. [...]. No entanto, é inegável como também nesse novo contexto poético a defesa do indígena se torna o pretexto, ou, se se quiser, o instrumento eficaz e indispensável, para que o poeta possa realizar a sua propaganda política filo-republicana contra a monarquia imperial, as suas instituições e o mundo que lhe gravitava em torno. Para Sousândrade, o índio oprimido e degradado do “Tatuturema” constitui, mais do que outros, o símbolo elucidativo da incapacidade e inadequação, já demasiado evidentes, do *ancien régime* no Brasil de D. Pedro II (CUCCAGNA, 2004, p. 121-122).

31

O crítico italiano se propõe a analisar a poesia de Sousândrade numa visão mais ampla, sob um prisma mais americano, sem se restringir tanto às particularidades da literatura brasileira, como à relação com o indianismo brasileiro, caminho argumentativo seguido por David Treece. Para Cuccagna, Sousândrade não estaria

interessado na defesa dos costumes indígenas e nem representaria um retorno à idealização do exílio realizado por Gonçalves Dias, seu Indianismo, em contrapartida, tinha como objetivo propor uma neocolonização dos nativos e integrá-los à sociedade como mão de obra para o progresso da nação.

Sousândrade considerava a si mesmo um herói civilizador interétnico. Em relação ao índio brasileiro sentia a necessidade de agir como um reformador de costumes. A sua defesa, pelo menos por esse índio e pela sua cultura não era, porém, absolutamente à *outrance*. Até agora sempre mostramos como para o poeta a degradação do autóctone resultava da ação dos ocidentais. No entanto, é indubitável como no “Tatuturema” ele dirige implicitamente uma crítica também à cultura indígena que conservava as tradições socioculturais tidas como bárbaras (consubstanciadas no rito do Jurupari). Era necessário, pois, extirpar essa barbárie e, para fazê-lo, urgia um programa adequado que pudesse trazer plenamente a civilização e o progresso (CUCCAGNA, 2004, p. 162).

De acordo com Claudio Cuccagna, no Brasil oitocentista, o indígena era apenas um símbolo estético-nacionalista e não estabelece relação com a política integracionista do período. Segundo o crítico, Gonçalves Dias em “I-Juca Pirama” mostrava-se interessado em representar idealisticamente os últimos representantes da raça indígena brasileira extinta, “representando-os como indivíduos nunca tendo estado em contato com os brancos, de admiráveis qualidades de força, coragem, lealdade, heroizando-os substancialmente” (CUCCAGNA, 2004, p. 129). A criação poética de Sousândrade, em contrapartida, no Canto II de *O Guesa*, demonstra desde seus momentos iniciais tender para uma “representação realista e anti-heroica do mundo indígena contemporâneo, evidenciando como o contato com vários aspectos negativos da cultura ocidental degradaram profundamente o seu tecido sociocultural” (CUCCAGNA,

2004, p. 129). Para Cuccagna, a idealização do índio feita por boa parte dos escritores do século XIX, seguia apenas uma espécie de “decoro artístico” vigente no período.

Os indianistas brasileiros não estavam absolutamente interessados em retratar em suas obras o indígena da atualidade, tanto mais que este se apresentava como um indivíduo aviltado, cuja própria representação viria em prejuízo do decoro artístico vigente na época. A utilização do índio contemporâneo na representação literária, além de tudo, teria podido baldar um dos propósitos principais declarados pelos indianistas: exaltar idealisticamente, a exemplo das gestas cavalheirescas europeias, os feitos e a vida dos habitantes originários da terra brasileira com a finalidade de enobrecer as próprias origens da nação. O índio contemporâneo demonstrava-se, assim, nada útil à criação poética e prosística indianista, e, ao contrário, o seu emprego teria de certo modo posto em discussão os princípios sobre os quais se fundava o movimento indianista no Brasil. O índio da atualidade permaneceu, então, confinado aos escritos etnográficos e científicos de um restrito grupo de especialistas, ao passo que lhe era proibida a dimensão da criação literária. (CUCCAGNA, 2004, p. 129- 130).

33

O indígena do final do império, segundo Treece, divide-se em duas visões de rebeldes: a primeira na visão do caboclo e a segunda no retorno ao mito bíblico gonçalvino estabelecido por Sousândrade. Carlos Cuccagna não acredita nesse caráter de retorno a um primitivismo bom do indígena, mas antes numa visão republicana de assimilação do indígena como uma forma positivista de “progresso”. O crítico italiano, destaca a contradição latente na intelectualidade brasileira do século XIX: ao mesmo tempo em que se propunha a denunciar os crimes e as violências, também defendia os valores ocidentais, típicos da postura colonizadora.

Sousândrade não reconhecia ao índio a possibilidade de redimir-se por uma recuperação plena do próprio mundo cultural, ou

seja, mediante um modelo de vida que não fosse o do homem branco. Não lhe reconhecia o direito à autodeterminação e, portanto, nem o da completa autonomia. O índio devia ser conquistado, de um ponto de vista religioso-moral, para o cristianismo evangélico (não nos esqueçamos que no dizer do poeta Cristo viera para eles), e, de um ponto de vista sociopolítico, para os valores democrático-republicanos. Sousândrade estava convencido de trazer-lhe a “verdade” religiosa e civil, e certamente não se podia pedir um comportamento diverso a um homem que era sempre um membro da classe dominante ocidental, que acreditava na superioridade indiscutível dela e que, afinal de contas, não conhecia adequadamente o índio (CUCCAGNA, 2004, p. 174).

34 Sob este aspecto, Cuccagna aponta a principal contradição na ideologia indigenista das classes políticas latino-americanas do século XIX, ou seja, mesmo Sousândrade, através de seus ideais filantrópicos e defensor da igualdade, não escapa ao ideal civilizador preconizado pelos valores ocidentais. Tanto David Treece, como Claudio Cuccagna, apesar das distintas abordagens da épica sousandradina, reforçam a força de sua poesia, o enigma de sua obra, cuja interpretação resiste ao sentido.

Conclusão

Além do impasse crítico na recepção do autor no século XX brasileiro, a recepção do poeta fora do Brasil também é perpassada por um impasse: *O Guesa* pode ser visto como uma épica republicana ou conservadora. David Treece, na obra *Aliados, Exilados e Rebeldes* (2008), defende que o índio literário não foi o mesmo nos diversos autores e momentos da literatura indianista. Nesse sentido, o brasilianista inglês elenca três figurações políticas do índio como um modo de organizar a produção nacionalista do XIX. A primeira seria a do “exilado”, nas produções de Gonçalves Dias, a segunda dos “aliados”, na produção de José de Alencar e a terceira dos “rebeldes” na produção de Sousândrade. Treece interessava-se em integrar

Sousândrade no nacionalismo brasileiro do século XIX.

Diferentemente do crítico inglês, Carlos Cuccagna em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade* (2004) afirmava que Sousândrade não estava interessado na defesa dos costumes indígenas ou na representação idealizada do índio brasileiro. Segundo Cuccagna, Sousândrade preconizava uma neocolonização dos nativos e a necessidade de integrá-los à sociedade como mão de obra para o progresso da nação, corroborando, portanto, a característica de um poeta conservador. Por um lado, David Treece compara a obra Sousandradina com outros autores importantes da tradição literária brasileira, como Bernardo Guimarães, José de Alencar e Gonçalves Dias. Ao abordar diacronicamente o desenvolvimento do gênero épico, o crítico inglês retoma os principais autores e as principais obras do oitocentos brasileiro. Por outro lado, Claudio Cuccagna analisa o conservadorismo imanente no indianismo de Sousândrade, destacando tanto seus pontos fortes, como também suas limitações. O projeto crítico de Cuccagna, em alguma medida, insere a poesia de Sousândrade num espectro temporal mais amplo, da América Latina, enquanto David Treece enfoca as relações de *O Guesa* com a literatura nacional.

35

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras, 2011

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

COUTINHO, Afranio. *A tradição afortunada: o espírito da nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1968.

CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo: Hucitec, 2004

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São

Paulo: Ateliê Editorial, 2007

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

TÁVORA, Franklin. Primeira carta a Cincinato. In: GIL, Fernando Cerisara. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes: O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008

ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira 5*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980

Por uma história da disciplinarização dos cursos de letras em universidades do Rio de Janeiro. Primórdios da consolidação institucional

Bethania Mariani

(UFF/CNPq/Faperj)

Ana Beatriz Ribeiro Barbosa

(UFF/Faperj)

Guilherme Costa Meneses

(UFF/Faperj)

Julia Borges da S. A. de Souza

(UFF/Faperj)

Sthefany da Silva Emidio

(UFF/Faperj)

37

O projeto inicial

De acordo com uma memória já constituída em termos de uma certa maneira de contar a história das ideias linguísticas, a Linguística só tem sua entrada institucionalizada no Brasil a partir dos estudos de Mattoso Câmara. Não há como proceder a tal investigação sem levar em consideração a presença, a importância e a influência das ideias linguísticas de Mattoso Câmara e o fato de que ele circulou por diferentes instituições universitárias. Sua primeira publicação, *Princípios de Linguística Geral* (1941), é considerada obra *princeps* do início da linguística moderna no Brasil. Mattoso formou uma geração de linguistas e muitos atuaram em instituições cariocas como a Pontifícia Universidade Católica (PUC), a Universidade Federal Fluminense (UFF), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O trabalho em tela, no entanto, não visa exatamente discutir a pre-

sença de Mattoso Câmara na formação dos linguistas cariocas, em especial, mas sim questionar como que direta e/ou indiretamente as ideias linguísticas em circulação desde a década de 40 do século XX constituíram o modo como a Linguística, como disciplina científica se institucionalizou em cursos de Letras do Rio de Janeiro.

Assim sendo, como perguntas que moveram uma pesquisa que ainda se encontra em andamento, que pontos em comum aproximam ou distanciam as ementas da disciplina Linguística ministrada nesses quatro cursos de Letras? E tais ementas e programas, quando comparados com cursos de Letras mais recentes, como os da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), o que tal comparação pode nos ensinar a respeito da circulação das ideias linguísticas? Observando de modo diacrônico as reformas curriculares nesses cursos de Letras, de que forma as ideias da Linguística Geral circularam no Rio de Janeiro? Quais as controvérsias sobre a Linguística, nesses primórdios de sua disciplinarização, na formação do professor de língua materna? De que modo pode-se discutir o funcionamento de uma política sobre o ensino, sobre a linguística e sobre a formação de professores?

Estas e outras perguntas se encontram, portanto, na base do projeto – *Por uma história da disciplinarização da Linguística nas Universidades do Rio de Janeiro. Constituição dos saberes linguísticos, consolidação institucional, circulação e testemunhos* - financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), entre os anos 2021 e 2024, e que contou com o apoio de quatro bolsistas de Iniciação Científica da UFF, com quem compartilho a autoria deste artigo. O projeto ainda tem seus desdobramentos, ou seja, é importante frisar que muito raramente a temporalidade de um financiamento corresponde ao desenvolvimento global de uma pesquisa. A fim de disponibilizar os primeiros resultados do projeto, o objetivo do artigo em tela é apresentar os diferentes percursos que levaram à fundação das universidades no

Rio de Janeiro, e apresentar uma breve história sobre formação dos cursos de Letras das Universidades cariocas PUC, UFF, UFRJ, UERJ, UNIRIO e UFRRJ, já mencionadas.

Quadro teórico e dispositivo de análise

A articulação entre dois campos teóricos - História das Ideias Linguísticas e Análise do Discurso materialista – se encontra na base das reflexões empreendidas no projeto mencionado. Estes dois campos, uma vez articulados com suas aproximações e distinções produtivas, também dão sustentação aos estudos, pesquisas, orientações e publicações que venho desenvolvendo há 30 anos.

Uma breve revisão sobre a história da constituição dos saberes linguísticos sobre a temática da constituição dos cursos de Letras e de Linguística indica duas vertentes de pesquisas já realizadas. Alguns trabalhos já publicados mais confirmam a ausência de pesquisas sistemáticas do que apresentam as condições que propiciaram a constituição dos estudos da linguagem como estudos linguísticos formalizados em disciplinas nos cursos superiores do Brasil como um todo. Castilho (1963), Borges Neto (2005) e Altman (1996, 2012) mostram que há muito a ser feito nessa direção. Os autores mencionados, em sua maioria vinculados ao campo da Epistemologia e da Historiografia Linguística, afirmam a existência de uma lacuna sobre os processos de institucionalização da Linguística no Brasil de uma forma geral, assinalando a presença de estudos pontuais sobre a Universidade de São Paulo (USP).

Por outro lado, Orlandi e Guimarães (2001, 2002, 2014), responsáveis pela abertura para os estudos em História das Ideias Linguísticas no Brasil (AUROUX, 1992), desde 1987 coordenam uma produtiva equipe de pesquisadores brasileiros que, aos poucos, está constituindo um grande arquivo sobre a língua brasileira, sobre os instrumentos linguísticos de gramatização (dicionários, e-dicionários, gramáticas, manuais e livros didáticos, dentre outros

materiais) além de discursos institucionais (pedagógicos, políticos, jornalísticos) que atuam na institucionalização e circulação das ideias linguísticas. Há um volume expressivo de estudos sobre o papel de Mattoso Câmara no que se refere à entrada dos estudos linguísticos no Brasil e seu papel na institucionalização da Linguística. Dentre tais numerosos e consistentes estudos, citamos pelo menos dois. Um de Orlandi e Guimarães (2002), em livro que reúne textos como o de Lagazzi (2002): A língua portuguesa no processo de institucionalização da linguística. E, pensando especificamente no projeto em tela, mencionamos o de A.C. Ferreira (2020), que propôs investigar a constituição da Linguística e da Teoria Literária na Unicamp.

40

Se, por um lado, é inegável que História das Ideias Linguísticas e Análise do Discurso materialista são dois campos disciplinares distintos (e, nessa medida, por exemplo, no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFF encontram-se inscritos em duas linhas de pesquisa diferentes); por outro, no Brasil, os dois campos conversaram sobre suas fronteiras, estabelecendo direções de trabalho, sobretudo no que diz respeito ao dispositivo de análise. Assim, houve um avanço teórico, de método e de temáticas em várias direções, dentre as quais reflexões sobre a historicidade da língua nacional em um país colonizado bem como a questão da disciplinarização do ensino de língua portuguesa como a disciplinarização da linguística em si, considerando como a presença da Linguística provocou, de fato, modificações no modo de formação dos professores de português. (MARIANI; MEDEIROS, 2023). Os projetos que se inscrevem nesse domínio buscam compreender discursivamente como e em quais condições ideias e teorias entram em circulação, podendo vir a constituir saberes legitimados institucionalmente como teorias sobre as línguas e sobre a linguagem. Um dos interesses é descrever e compreender os estados de produção do conhecimento e suas mudanças. Entende-se que, em cada estado, relativo a domínios de pensamento determinados historicamente,

são produzidos efeitos de verdade para certas teorizações. Para esse campo teórico-metodológico da História das Ideias Linguísticas, em sua interface com a Análise do Discurso, produção de conhecimento é construção histórica descontínua, com efeitos na produção de saberes, estes últimos tomados em suas particularidades.

O termo ‘ideias’, menos engajado do ponto de vista normativo-formalizado, porém mais aderido aos diferentes modos que os saberes podem ter nos processos históricos e culturais (COLOMBAT; FOURNIER; PUECH, 2010), quando inserido na expressão ‘ideias linguísticas’ (AUROUX, 1992) designa de forma ampla todos os modos de apreender-estudar fenômenos linguageiros relativos às línguas e à linguagem, alguns dos quais podem ou não vir a se constituir em saberes estabelecidos, construídos, legitimados e transmissíveis enquanto teoria. As ideias linguísticas e sua circulação, aquelas ideias que ganham corpo na formulação de determinados saberes linguísticos legitimados historicamente e que funcionam produzindo efeitos de verdade, têm sua materialidade inscrita na língua, ou seja, encontram-se formuladas em artigos científicos e em programas de curso que consolidam o modo como tal saber foi disciplinarizado e institucionalizado.

Os trabalhos coordenados por Guimarães e Orlandi têm se voltado para a análise da historicidade de inúmeros processos, dentre os quais destaco alguns: 1) a formulação de políticas de línguas desde o período colonial; 2) a (des)colonização linguística e o estabelecimento de normas ortográficas; 3) a produção de conhecimento sobre a língua portuguesa, as periodizações e a fundação de determinadas instituições escolares, os colégios notáveis; 4) a formulação de gramáticas e dicionários no Brasil; 5) a constituição de uma autoria gramatical brasileira; 6) os censos linguísticos e congressos sobre língua falada; 7) o estabelecimento de normas como a NGB; 8) a organização de congressos e conferências; 9) a institucionalização da Análise do Discurso em algumas regiões; 10) os livros didáticos

de Língua Portuguesa e a consolidação de diretrizes nacionais para seu ensino; com aporte linguístico; e 11) a manualização das teorias Linguísticas com autores brasileiros.

Para Auroux (1992), a produção de saber recorta horizontes de retrospecto e formula horizontes de prospecção. Auroux afirma que as instâncias que fazem o saber trabalhar não destroem seu passado, mas atuam (re)organizando-o, selecionando-o, esquecendo-o ou idealizando-o para, desta forma, sonhar e propor um futuro sob a forma de projetos a serem realizados e transmitidos. (AROUX, 1992). Como já afirmamos (MARIANI; MEDEIROS, 2013), fazer a história da atualidade de uma disciplina, no caso, a Linguística, não é sem sua historicidade. Historicidade, em *Análise do Discurso*, designa, do ponto de vista teórico, a memória da conjuntura teórica que constitui a disciplina e seu processo de disciplinarização enquanto produção de saber. Dito de outra maneira, o ponto de vista teórico da História das Ideias Linguísticas em sua relação ao modo de trabalho da *Análise do Discurso* visa historicizar os mecanismos político-acadêmicos que institucionalizaram a Linguística nos cursos de Letras, originando e permitindo sua transmissão. Deste modo, é possível entrever a possibilidade de apreensão das tênues linhas que projetam seu porvir.

O projeto apresentado à FAPERJ, sobre o qual trazemos resultados parciais, sonha com o futuro dos saberes linguísticos em sua variedade e complexidade, sem descuidar de seu passado. Retomar a institucionalização da Linguística representa tanto abrir um arquivo com documentos públicos e privados, quanto um campo de questões sobre as ideias linguísticas em circulação antes mesmo de sua oficialização nos cursos de Letras. Assim sendo, a articulação da História das ideias Linguísticas com a *Análise do Discurso* é crucial.

A *Análise do Discurso* (AD) é um modo de leitura de textos como discursos, como inscrição material de interpretações. A *Análise do Discurso* materialista, quando em relação com a História das

Ideias Linguísticas, visa compreender a historicização dos processos que levam certos saberes em circulação a serem disciplinarizados, enquanto que outros vão sendo silenciados. É esclarecer que, “Com o termo ‘disciplinarização’, pretendemos levar em consideração não apenas o aspecto conceitual, mas também os aspectos práticos que organizam a transmissão: inscrição nas instituições científicas, utilização e uso dos saberes às vezes de forma vulgarizada na escola, nos colégios, nas universidades.” (CHISS; PUECH, 2010, p. 72).

Outro ponto relevante relacionado à disciplinarização é o que Puech e Chiss (2006) chamam de incremento da expansão da escolarização, sobretudo em sua relação com as condições históricas em que são ordenadas políticas para as línguas e para a educação de um modo geral. Conforme já discuti anteriormente (MARIANI; MEDEIROS, 2013), compreender as condições históricas que propiciam a emergência de uma disciplina é crucial para se desfazerem as evidências que deixam a transmissão da produção de conhecimento como discursos sem sujeito. Chiss e Puech (2006) enfatizam que os discursos sobre o objeto e sobre o método são discursos afetados pelos discursos disciplinares, os quais organizam a forma e as estratégias de transmissão da teoria. “Em suma, a disciplina é menos um estado de fato que um processo sempre já começado e recomeçado”. (CHISS; PUECH, 1999, p. 10). Em outras palavras, a s condições históricas que propiciam a emergência de uma disciplina estão no cerne da produção de efeitos de evidência que produzem a transmissão de conhecimento como ‘discurso sem sujeito’. Deste modo, por exemplo, nem se lê o Saussure do *Curso de Linguística Geral* nem os comentadores especializados, produzindo a redução do pensamento teórico à leitura de um conjunto de dicotomias (saussureanas), como se apenas este conhecimento bastasse para a compreensão. O que está em jogo é uma simplificação tamanha que faz do professor (universitário ou não) ‘repassador’ de conhecimentos, muitas vezes apagando os fundadores de discursividades.

É o caso de um manual de Linguística produzido em uma IFE do Rio de Janeiro que, ao explicar o que é “dupla articulação”, deixou de fora o nome de A. Martinet, produzindo equivocadamente um deslizamento na autoria, ou seja, o autor do conceito ‘dupla articulação’ passou a ser o autor do manual.

44

O método que embasou tanto a organização dos objetivos do projeto, quanto a construção do arquivo inicial da pesquisa, está na construção de um dispositivo de análise (ORLANDI, 1983, 1999 e outras obras) que englobou várias etapas, todas teorizadas discursivamente e fundamentais para alcançar o(s) objetivo(s) proposto(s). O dispositivo de análise corresponde a princípios e procedimentos que articulam critérios teóricos, descrição e análise, sempre em um movimento que vai da teoria à análise dos fatos de linguagem com retorno aos princípios teóricos. Assim, um arquivo institucional, pode inicialmente ser compreendido como campo de documentos pertinentes a uma questão. Porém, conforme Pêcheux (1982), arquivos já resultam da disputa de gestos de interpretação daqueles que, na disputa dos sentidos, fazem registrar certas posições sociais e políticas majoritárias - determinados sentidos formulados - como se fossem únicas. Desta forma, do ponto de vista da Análise do Discurso materialista, arquivos (digitais ou físicos) não correspondem a um certo volume de documentos, um *a priori* detectável em uma biblioteca ou acervo. Nessa medida, organizar um arquivo é produzir um gesto de leitura que visa compreender a construção imaginária de ideais e de sintomas das conjunturas históricas. Arquivos não são completos ou transparentes como se representassem de modo direto os assuntos pesquisados.

Um analista organiza seus próprios arquivos para depois recortar aquelas massas textuais (ou digitais). A partir da construção do dispositivo de análise, um analista recorta os arquivos e acervos consultados a fim de trabalhar um *corpus* recortado conforme os objetivos da pesquisa. A construção do dispositivo de análise englo-

ba esses momentos que se entremisturam, não se esgotam. Nessa medida, analisar não se limita a recortar os gestos de interpretação constituem aquelas textualidades, mas também esses momentos de leitura do arquivo e construção do corpus. “O arquivo [do pesquisador] se constitui a partir do que é passível de ser significado enquanto fato ou dado pertinente” (FERREIRA, 2009, p. 93) e, nessa medida, nunca é fechado ou completo, podendo, ao longo do processo de pesquisa, vir a ser ampliado, diminuído, transformado. (MARIANI, 2024). Está em jogo a ideia de processo de significação em curso, conforme as condições de produção que estão na base da configuração dos arquivos.

3. Os arquivos iniciais

O arquivo inicial é de natureza pública, constituído por um campo de documentação jurídica e administrativo-institucional: i) as leis, ofícios *etc* relativos tanto à fundação dos cursos de Letras quanto ao modo como esses cursos foram organizados nas quatro universidades já mencionadas; e ii) os programas de disciplina (com ementa e bibliografia).

A construção do arquivo textual da pesquisa representou, portanto, um momento inicial de mapeamento de textos jurídicos que constituem a documentação institucional e administrativa de Estado, como documentos que formulam o gesto institucional de fundação dos cursos de Letras das Universidades, e catálogos com o ementário. Esse mapeamento foi realizado tendo em vista um recorte cronológico da fundação dos cursos em análise.

No entanto, como as ideias não caminham em linha reta, deve-se considerar a atualidade de um domínio de sentidos em sua relação com o domínio de memória e com projeções para uma memória do futuro. Embora algumas teorizações produzam efeitos de verdade, o domínio de pensamento de uma época não é único, uno ou imutável: o que se produz como evidência, ficando na ordem

de uma certeza teórico-metodológica, é também questionável, discutível e, nessa medida, passível de alterações que podem produzir mudanças em paradigmas estabelecidos e, conseqüentemente, nos conteúdos das disciplinas ministradas em nível superior. O papel de um historiador da ciência interessado em processos de disciplinarização é o de buscar descrever como foram representados os diferentes estados de uma produção do conhecimento bem como buscar descrever também as mudanças teóricas e, se possível, depreender as causas para tais mudanças (COLOMBAT; FOURNIER; PUECH, 2010). Nos termos de Orlandi e Guimarães, “no decorrer da história da ciência pode-se observar o quanto a produção do conhecimento científico se faz em condições históricas específicas.” (ORLANDI; GUIMARÃES, 2002, p. 7).

46

Para analisar e compreender como se deu o processo de institucionalização do curso de Letras nas universidades estudadas, e como ocorreu a disciplinarização da Linguística nestas universidades, foram realizadas pesquisas por meio digital em *sites* do governo, como o do *Portal do MEC*, o *Planalto*, e por meio de *sites* vinculados às universidades como o *site* do Instituto de Letras e da pós-graduação da UERJ, o *site* do Departamento de Letras da PUC-RIO e o *site* PUC-Memória. Com estes gestos de pesquisa foram localizados decretos, leis e resoluções gerais e específicas, que fizeram parte desses processos de institucionalização e disciplinarização na UERJ e na PUC- RIO.

Um primeiro gesto de análise foi compreender a instabilidade terminológica do discurso jurídico-administrativo, o qual se valia de diferentes maneiras conforme “condições históricas distintas” para nomear o que estava em jogo neste processo tardio de fundação da universidade brasileira. Assim, nomeações como *Institutos*, *Instituição de Ensino*, *Faculdades*, *Universidade* e *Centros Universitários* se dão a ver os encaminhamentos jurídicos dessas instituições, dão a ver também os processos linguageiros de inscrição destes processos

históricos de produção de sentidos. A institucionalização desses espaços do ensino superior funciona em meio a permanentes processos contraditórios de mudança.

Em *Semântica do Acontecimento* (2002), Guimarães discute as diferenças entre nomeação e designação. Guimarães afirma que a designação é a significação de um nome, é dar significado enquanto uma relação simbólica que remete ao real em sua relação com a história. Segundo o autor, enunciar é um acontecimento político e, considerando as terminologias encontradas nas leis para designar esses espaços de ensino, compreendemos que a escolha de determinado termo também engendra esse acontecimento político ao qual a lei se refere.

Os sites do MEC e das universidades foram lidos como sítios de significância (ORLANDI, 2018) institucional no qual tais nomenclaturas vão significando o que pode e o que não pode/podia ser dito sobre as universidades, os cursos de Letras e sobre os programas de ensino em seus momentos de fundação. Nosso gesto de construção do arquivo buscou, justamente, compreender que as nomeações (MARIANI, 1998), do ponto de vista discursivo, produzem o jogo não apenas de conferir ‘existência’ à instituição, mas de produzir sentidos que estão sempre em relação (de associação, de contradição, de exclusão etc) a outros sentidos possíveis, formulados ou silenciados, ou não ditos.

Relevante, portanto, é sinalizar que o MEC, Ministério da Educação e Cultura, foi fundado na década de 30, precisamente, em 06 de dezembro de 1930, após Getúlio Vargas assumir o poder. A partir de então, um certo investimento na área educacional foi sendo ampliado, e tal investimento passa também pela formulação da nomenclatura a ser utilizada¹. Se mesmo nos dias de hoje as no-

¹ As nomeações ainda fazem parte da ordem do discurso do MEC, tal como se pode ler no decreto nº. 5.773/06, no qual, para assegurar o credenciamento/descredenciamento de instituições de ensino superior, o MEC

meações visam classificar e estabelecer distinções de sentidos, nas décadas de 30, 40, 50, 60 do século XX já estava em jogo justamente a construção de um imaginário sobre o que seria uma universidade. Em 1931, o decreto nº 19581/31, em seu artigo cinco, afirma-se:

A constituição de uma universidade brasileira deverá atender às seguintes exigências: I - congregar em unidade universitária pelo menos três dos seguintes institutos do ensino superior: Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina, Escola de Engenharia e Faculdade de Educação Ciências e Letras² [SIC]

Nesta época, a única universidade que havia, nomeada como tal, era a Universidade do Distrito Federal (UDF), que ficava situada no Rio de Janeiro e que passou por diversos processos político-administrativos até se tornar a UFRJ.

48

A noção de imaginário está relacionada ao que Pêcheux (1969 [1990]) conceitua como formações imaginárias, ou seja, o jogo de imagens sobre os lugares sociais que se inscrevem discursivamente. Para compreender as formações imaginárias, é imprescindível o estabelecimento de perguntas sobre a imagem que se tem do lugar ocupado, sobre o lugar do outro e sobre o que se está falando. Essas imagens funcionam tanto para quem formula quanto para quem escuta, e sempre provocam equívocos, ambiguidades, pois nesse jogo das formações imaginárias, o sujeito é interpelado ideologicamente e dividido pelo inconsciente. Assim, tomar a palavra não é um processo

classifica e atribui sentidos para diferenciar faculdades, centros universitários e universidades. No Portal do MEC, em perguntas mais frequentes, inscreve-se o questionamento: “Qual a diferença entre faculdades, centros universitários e universidades?” <<http://portal.mec.gov.br/pet/127-perguntas-frequentes-911936531/educacao-superior-399764090/116-qual-e-a-diferenca-entre-faculdades-centros-universitarios-e-universidades>> Acesso em 25/06/23

2 Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19851-11-abril-1931-505837-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em 27/06/23

comunicativo *per se*, no que se diz, sempre estão em jogo as formações imaginárias, a movência dos sentidos, a fluidez das imagens e a memória discursiva, que não é plena.

Voltemos ao processo de fundação das universidades e dos cursos de Letras. A pergunta “O que se entende por uma universidade em documentos oficiais de meados do século XX?”, que funcionou como ponto de partida para esse momento de construção do arquivo, foi sendo organizada, por sugestão dos bolsistas, na forma de uma linha do tempo. Abarcando – em ordem cronológica – as leis estaduais e federais que incidiam sobre as faculdades/universidades do Rio de Janeiro, essas linhas do tempo foram formuladas com o intuito de facilitar a visualização das transformações dos institutos isolados em universidades, bem como visavam facilitar a percepção dos avanços e das transformações no campo da formação dos cursos de Letras. Assim, foram incluídas leis que, inicialmente, apesar de não necessariamente dizerem respeito à introdução das ideias linguísticas, se relacionavam à construção das universidades de forma mais concreta. Essas leis, portanto, serviriam de ponto de apoio para que fossem compreendidas as condições de produção de sua época, suas contradições, bem como para visualizar o imaginário predominante acerca das instituições de ensino superior.

49

Os cursos de Letras

Uma pergunta de Vieira (2024, p. 101) recentemente formulada se encontra bem próxima ao que indagamos neste projeto: “... como a linguística – tomada como um campo homogêneo – se inseriu de forma tão orgânica, nessa conjuntura, no processo de escolarização do português? A partir de que pressupostos teóricos, éticos, políticos, os linguistas intervêm no corpo social e na estruturação de nossa subjetividade?”. Para a autora, o Ministério da Educação e Cultura desempenhou um papel importante no processo de colocar em circulação certas teorias e abordagens, que foram promovendo

a construção de uma certa homogeneização do que se compreende como língua nacional em termos da dicotomização unidade/diversidade. Isso se deu, sobretudo, a partir do papel de linguistas convocados para discutir e propor políticas públicas. Vieira centra sua abordagem sobretudo a partir das reformas na educação levadas a termo a partir da década de 60 do século XX.

Pensar na constituição dos cursos de Letras no Brasil é de um ponto de vista que não é apenas historiográfico, é retomar especificamente certos trabalhos inscritos em história das ideias, ou, ainda, em uma concepção de história do conhecimento que não concebe a produção do saber como acúmulo. Assim, são as reflexões de Guimarães (2004) e de Ferreira (2020), no âmbito da História das Ideias Linguísticas; e o de Souza (2015), nos estudos literários que, no que diz respeito aos cursos de Letras e à institucionalização da Linguística, promovem discussões com mais fôlego. Mariani (2024), considerando especificamente as universidades cariocas, retoma os autores citados para pensar na relação entre a fundação dos cursos de Letras e o processo histórico-político de periodização dos estudos do português no Brasil³.

Para Guimarães (2004), há que se considerar um importante período da gramatização, que tem seus primórdios com a vinda da família real portuguesa para o Brasil e se estende até sua partida. Com sua partida, e com o movimento pela independência, se impõe a questão da língua nacional e oficial, a ser definida no parlamento. Podemos situar que os estudos sobre uma identidade linguística brasileira se iniciam no período pós-independência, com polêmicas entre políticos, gramáticos e literatos. Com a fundação do colégio

3 Guimarães (2004) propõe uma periodização para os estudos do português no Brasil. Para o autor, foi a partir da segunda metade do século XIX que esses estudos foram se organizando de modo mais sistemático, em consonância com a circulação de ideias novas resultantes de uma “remodelação material” pela qual o Brasil começa a passar com a abolição do tráfico negroiro.

Pedro II, um colégio modelar e que modelava, ou seja, direcionava o currículo escolar de outras escolas, um processo mais institucionalizado sobre o ensino da língua foi se organizando. É um período cuja importância está no estabelecimento do português como língua oficial da nação. Uma língua em relação com as diferenças e confrontos com as línguas indígenas, as africanas e as demais línguas europeias em circulação. Outro aspecto a destacar: se, de início, gramáticas e dicionários eram de autoria portuguesa, mais para o final do século XIX, o Colégio Pedro II passou a adotar gramáticas de autores brasileiros.

Voltemos a Souza (2015), que assinala um movimento de professores do Colégio Pedro II que, já em 1883, e mais tarde, em 1923, manifestam a vontade de criar um curso de nível superior na área de letras. Os primeiros cursos de Letras, institucionalmente reconhecidos como tal, são o da USP (1934) e o da chamada Universidade do Brasil (1939), no Rio de Janeiro. Sousa, seguindo outros caminhos de pesquisa, registra que os mais antigos cursos de letras seriam os da PUC- SP (“que remontariam a 1908 ou 1933, conforme o referencial adotado”, (SOUZA, 2015, p.36), seguidos pelos da USP (1934), da UFRJ (1935), da UFPR (1938) e os da UERJ e da UFMG (1938, ambos). São muitas datas e recortes cronológicos, mas o que está em jogo é a circulação das ideias, dos projetos, dos desejos, das censuras.

Seja como for, tanto Souza quanto Guimarães recortam os anos de 1933/1934 como marcos iniciais da história institucional dos cursos de Letras. São cursos fundados sob uma perspectiva de estudos de linguagem predominantemente histórica, voltados para as Letras Clássicas, Letras Neolatinas e Letras Anglo-Germânicas, com a inclusão da filologia românica, da língua vernácula e da história das literaturas. O currículo foi sistematizado conforme o Decreto-Lei nº 1190, de abril de 1939. (SOUZA, 2015). A partir dos anos 60 do século XX, o currículo do curso de Letras passa a

ser organizado em função tanto de um currículo mínimo quanto em função da estruturação das habilitações. O currículo mínimo nesse período era constituído por oito matérias, sendo que cinco deveriam ser comuns a qualquer curso com qualquer habilitação: língua portuguesa, literatura portuguesa, literatura brasileira, língua latina e linguística. As três restantes (complementares) poderiam ser escolhidas a partir de uma listagem preexistente. Souza (2015) chama a atenção para a importância da entrada da linguística e da teoria da literatura, disciplinas que provocam uma reviravolta na tendência do historicismo.

52

Importante ressaltar que, desde o final do século XIX, algumas gramáticas já mencionavam uma “ciência da linguagem”, e já colocavam em circulação ideias ligadas à palavra ‘linguística’. De acordo com Ferreira (2020), o que atualmente chamamos de linguística se iniciou ainda neste período final do século XIX, considerando a produção autoral brasileira de um saber gramatical.⁴ Ferreira (2020) chama a atenção para as contradições que regem o campo da produção de saberes em torno do que atualmente chamamos de linguística, gramática e filologia e, com um minucioso gesto de análise, desfaz a evidência historicamente constituída que nos dias coloca fronteiras específicas entre os saberes mencionados. Tais processos históricos e contraditórios - sobre um conhecimento geral sobre as línguas e sobre o português no Brasil - constituem sentidos e ideias constitutivas da fundação dos cursos de Letras.

Algumas palavras (ainda) iniciais sobre as Letras cariocas

Sobre a UFRJ

Durante o período do governo Epitácio Pessoa (1919-1922) foram dados os primeiros passos para a formação de uma univer-

4 Orlandi (2000) analisa o processo de constituição de autoria brasileira em gramáticas.

sidade brasileira. Por meio do decreto nº 14.343, o governo criou a *Universidade do Rio de Janeiro*, que agregava a Escola de Engenharia (1810), a Faculdade de Medicina (1832) e a Faculdade de Direito (1891).⁵ A Faculdade de Direito, por sua vez, surgiu da reunião de duas outras, a Faculdade de Ciências Jurídicas e a Faculdade Livre de Direito, conforme pode-se ler no site da UFRJ. A ideia de Universidade, portanto, resulta dessa união de faculdades isoladas visando uma integração em algo maior. Como foi mencionado anteriormente, a consolidação desse sentido de universidade, como ponto de convergência para ideias nacionalistas, se inicia durante o governo de Getúlio Vargas (1930 – 1945).

A *Universidade do Brasil*, instituída com a Lei nº 452, em 05 de julho de 1937, é considerada por muitos como a primeira universidade brasileira de fato, e nasce nessas condições de produção. Dentre os objetivos propostos para sua fundação, conforme está formulado na lei, destaca-se “a formação de quadros donde se recrutem elementos destinados ao magistério bem como às altas funções da vida pública do país (...)” (artigo 2º, alínea b). A Faculdade Nacional de Filosofia, Ciências e Letras integrava este momento fundacional. Em 1965, a Lei 4.831, de 05 de novembro, a *Universidade do Brasil* tem seu nome alterado para *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Dois anos depois, em 1967, o Decreto nº 60.455, em 13 de março, aprova uma reestruturação da UFRJ, quando então é institucionalizada a Faculdade de Letras (1968). (COSTA, 2021).

No arquivo até então organizado⁶, compreende-se, a partir da leitura da publicação do Regimento da Faculdade de Letras (1972), que Letras já estava integrando o Centro de Letras e Artes, ou seja, já estava separada das Faculdades de Filosofia e Direito.

5 Aqui está o link para o da UFRJ: site <https://ufrj.br/>.

6 Está sendo organizado um site com o arquivo da pesquisa (documentos, programas de ensino etc): < <https://www.linguisticarj-uff.com.br/> >

Sobre a UFRRJ e a UNIRIO

Os mais recentes cursos de Letras são da UFRRJ e da UNIRIO. Foram fundados em, respectivamente, 2009 e 2010, e, portanto, não estavam anteriormente integrados como departamento de ensino em quaisquer outros cursos. Estas duas universidades, por outro lado, não são assim tão jovens.

O que atualmente chamamos de UFRRJ era, de início, um aglomerado de faculdades relacionadas às ideias agrônômicas e veterinárias. De acordo com o histórico que se encontra no site da UFRRJ, com o passar do tempo, outras faculdades isoladas foram sendo instituídas, como a de Direito e a de Filosofia. A Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro foi fundada, com esse nome (ou seja, após as diversas escolas de ensino superior que a compunham se organizarem em uma só instituição), em 1967. Porém, seu curso de Letras foi institucionalizado somente em 2009: logo, 42 anos depois da fundação da UFRRJ. A Unirio, por sua vez, foi fundada em 1979, mas seu curso de Letras foi fundado somente em 2010.

Dois aspectos se destacam em relação a estas universidades. O primeiro diz respeito à escassez da documentação concernente aos ementários e programas iniciais dos cursos de Letras da UFRRJ. O que há de documentação em termos de ementas, no site oficial da UFRRJ, por exemplo, concerne somente a anos mais recentes - 2022 em diante. A linha do tempo dessas duas universidades, ainda em construção, indica tanto o percurso jurídico para a fundação destas Universidades, quanto as lacunas em termos da documentação que, internamente, institui e justifica a criação dos cursos de Letras.

Sobre a PUC-Rio e a UERJ

De acordo com o site de Memória da PUC-Rio⁷, a fundação do que viria ser a universidade ocorreu em 1932, quando foi criado

⁷ <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/sobre-nucleo/proposta>. Acesso em 30/06/23

o Instituto Católico de Estudos Superiores, com o apoio do Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme e do Ministro da Educação da época, Francisco Campos. Alguns anos depois, especificamente em 1940, passou a ser chamada de Faculdade por meio do decreto federal que autorizou o funcionamento das Faculdades de Letras, Direito e Filosofia, possibilitando assim a fundação da Associação Civil das Faculdades Católicas. Posteriormente estes cursos foram institucionalizados como Faculdades Católicas. Duas datas relevantes ainda na década de 40 do século passado: 1946, quando surgiu a congregação das Faculdades Católicas de Direito, de Filosofia e de Serviço Social; e, em 1947, quando a congregação se tornou a Universidade Pontifícia Católica. Em 1968, após ter sido desvinculado da Faculdade de Filosofia, o Departamento de Letras passou a se subdividir em três áreas principais, sendo estas: Português/Literatura; Português/Inglês e Português/Francês. Entre 1970 e 1975 começou a implementação dos programas de mestrado da PUC-Rio em Literatura portuguesa e brasileira.

55

No que se refere à periodização da PUC-Rio, algumas datas são relevantes: o reconhecimento do curso de Letras da PUC-Rio se deu por meio do Decreto Federal nº 10.985 de 01/12/1942, publicado no Diário Oficial da União D.O.U. de 06/01/1943. Este decreto concedeu reconhecimento aos cursos de filosofia, ciências sociais, geografia e história, letras clássicas, neolatinas, letras anglo-germânicas e de pedagogia, mantidos pela Faculdade Católica de Filosofia, com sede no Distrito Federal. Em 2018 esse reconhecimento foi renovado pela Portaria Seres/MEC nº 919, 27/12/2018, publicada no Diário Oficial da União a qual, em seu art.1º, explicita que ficava renovado o reconhecimento de vários cursos superiores, dentre os quais o da PUC-Rio.

Em relação à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), fundada em 1950 pela Lei Municipal n.º 54, cabe observar que inicialmente foi chamada de Universidade do Distrito

Federal (UDF), pois no ano em que foi fundada, o Rio de Janeiro era a capital do Brasil. A UERJ, na realidade, foi a segunda UDF, tendo em vista que anteriormente houve uma outra Universidade do Distrito Federal, fundada em 1935 e extinta em 1939. Com a transferência da capital federal para Brasília, em 1961 a universidade se torna a Universidade do Estado da Guanabara (UEG), mas em 1975, quando houve a fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro, a universidade passa a ser denominada Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

56

A UDF, quando foi criada em 1950, incorporou a Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette (de 1939). Neste momento, constituiu-se a Faculdade de Ciências e Letras, que mais tarde iria se chamar Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. O Instituto Básico de Letras, na antiga UEG, surge em 1969 ao se separar do curso de Filosofia. Em 1987, já como UERJ, passou a chamar-se Instituto de Letras, denominação atual.

Em síntese, diversas resoluções e deliberações referentes ao Curso de Letras da UERJ foram encontradas, tais como a resolução nº. 478/76 que regulou o currículo pleno do curso de Licenciatura em Letras e a resolução nº. 535 do Conselho Universitário da UERJ, de 30 de janeiro de 1987, que desmembrou de vez o curso de Letras do de filosofia, pois em seu art.3º dizia: *o Instituto de Filosofia e Letras passará a se denominar Instituto de Letras*. Várias resoluções na década de 1980 viabilizaram a (re)organização estrutural de Letras. Em 1995, a Deliberação nº. 32 possibilitou a reestruturação do currículo pleno dos cursos de Bacharelado em Letras e a Deliberação nº. 38, dois anos depois, em 05 de novembro de 1997, alterou a estrutura departamental do Instituto de Letras para a atual. No ano 2000, a Deliberação nº. 17/2000, de 21 de fevereiro, alterou as ementas do currículo pleno do Bacharelado do Instituto de Letras, permitindo a substituição e criação de novas disciplinas. Em 2006, por meio das Deliberações nº. 26 e 32 a 39/2006 ocorreu a reformulação dos

Cursos de Bacharelado e Licenciatura dos cursos de Letras de forma geral no país, o que impactou na UERJ.

Breve conclusão

A partir da leitura dos documentos jurídicos e administrativos que compõem o arquivo, foi possível compreender a historicidade constitutiva de uma memória sobre as formas de institucionalização das universidades. Leitura que, somada à compreensão sobre as alterações políticas dos aspectos legislativos, permitiu observar, na materialidade linguística dessas leis, com seus objetivos e das regulamentações, o movimento das formações imaginárias que foram produzindo sentidos para a institucionalização das Universidades e para a fundação dos cursos de Letras.

Considerando a conjuntura histórica desde o final do século XIX, é interessante retomar que o início de um movimento pró-organização de um campo universitário brasileiro, com a reunião de faculdades isoladas ocorreu mais fortemente nos anos 30, no período da chamada Era Vargas. As demais leis foram surgindo no contexto da consolidação do Brasil República. Logo, todo esse processo fundacional das universidades, dos estatutos, da implementação dos currículos, das ementas dos cursos, caminhou sobretudo a partir e com a construção de um nacionalismo desse Brasil a partir dos anos 1930. Como já dito anteriormente, é de grande relevância sinalizar que é, justamente, nesta conjuntura histórica e política que o Ministério da Educação e Cultura foi institucionalizado também em 1930.

Contudo, não podemos deixar de mencionar que em todo esse percurso histórico das fundações das universidades em pauta, o Brasil passou por várias constituições: 1934, 1937, 1946, 1967 e a atual de 1988. Na Constituição Federal de 1937, o foco era o ensino profissional. A constituição de 1946, por meio da criação da lei de diretrizes de bases, no que se refere ao ensino superior, permitiu

uma maior liberdade dos estados para organizar seus sistemas, seus cursos de graduação e pós-graduação. Durante o período do regime militar, a constituição de 1946 foi revogada pela constituição de 1967. Essa constituição beneficiou o desenvolvimento dos sistemas estaduais em todos os níveis da educação. Foi nesse período entre as constituições de 1946 e 1967, na qual a UERJ foi fundada e no qual ela se consolidou em 1975 como a Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Na Constituição Federal de 1988, promulgada em 5 de outubro de 1988, o art. 7 se refere ao ensino superior e define:

Art. 207. As universidades gozam de autonomia didático-científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial, e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.

58

No parágrafo do artigo da Constituição citado acima, essa maior autonomia concedida às universidades é o que produz como efeito que os cursos de letras sejam administrados e organizados de formas distintas nas universidades. Mas esta história é para ser contada em um outro artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUROUX, Sylvain. *História das ideias linguísticas*. Campinas, Pontes, 1992.

GUIMARÃES, Eduardo; ORLANDI, Eni. *Língua e cidadania*. O português no Brasil. Campinas: Pontes, 1996.

MARIANI, Bethania. O PCB e a IMPRENSA. Os comunistas no imaginário dos jornais cariocas. Ed. da UNICAMP & REVAN, Campinas, Rio de Janeiro, 1998.

MARIANI, Bethania. O PCB e a IMPRENSA. Os comunistas no imaginário dos jornais cariocas. Ed. da UNICAMP & REVAN, Campinas, Rio de Janeiro, 1998.

MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise. *História das Ideias Linguísticas*

do e no Brasil. In: Windle, Joel; Savedra, Monica. (Org.). *História, Política e Contato Linguístico*. 1ed. Niterói: EDUFF, 2023, v. 1, p. 152-181.

MATTOSO CÂMARA, Joaquim. *Princípios de Linguística Geral*. Rio de Janeiro: Briguier, 1941.

ORLANDI, Eni. *Discurso e texto*. Formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

_____. O estado, a gramática, a autoria: língua e conhecimento linguístico. *Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos*. V. 3, n 4/5. Campinas, 2000, pg. 19 a 34.

PUECH, Christian; CHISS, Jean-Louis. *Histoire des idées linguistiques*. HEL, 2006.

COSTA, Ubirajara Carvalheira.

Imagens poéticas. Poética das imagens. Alguma poesia portuguesa do século XX e XXI

Daniel Rodrigues
(UCA/ CELIS)

Antes de mais nada, gostaria de agradecer a Viviane
Vasconcelos pelo diálogo.

O ponto de partida da nossa conversa é o poema “Arte Nova”
de Jorge de Sena, publicado na segunda parte da coletânea *Pedra*
Filosofal, intitulada “Poética” e da qual citamos a última estrofe:

60

Como podeis ouvir as mensagens?
Como podeis compor as imagens?

Que pudor de estar vivo e humano é o vosso? (SENA, 2022, p. 71)

Esta série de três questões fecha o poema que deveria ser uma *ars poetica*, se aceitamos o nome da sessão e do poema. O sujeito poético parece, porém, se encontrar num impasse, num momento em que a “nova” poética é composta por uma busca. E três elementos são postos em paralelo: o som, a imagem e o ser humano. Parece óbvio que este poema datado de 10 de junho de 1950, tenta já responder à questão da poesia e da cultura pós-Holocausto formulada por Adorno. A resposta busca, na construção sonora do poema, um retorno ao papel romântico da poesia: sua capacidade de servir como intermediária de uma mensagem, mesmo que esta não seja divina. Maria Helena de Jesus, analisando as obras de poetas contemporâneos de Jorge de Sena, lembra que este “otimismo metafísico”, que ela designa por neorromantismo, não deixa de estar consciente da sua vulnerabilidade:

[o] neorromantismo pós-surrealista que situamos no pós-guerra acolhe uma espécie de otimismo metafísico e poético, embora consciente da estrutura trágica da linguagem, lugar de sacrifício e ausência, que a proíbe de ceder à sacralização da palavra poética. Atividade inacabável do poema, co-posição vulnerável do mundo e dos vivos, a *poiesis* goza da gravidade, da urgência e da profundidade dos momentos densos onde se desenrolam a vida e a morte. ¹(JESUS, 2014, p. 28).

Este instante de densidade, onde a própria humanidade é posta em causa, também aparece na terceira questão formulada pela *ars poetica* de Jorge de Sena, ou seja, o pudor de ser humano no mundo pós-Guerra só pode se manifestar através deste “otimismo” temperado pela lucidez do qual nos fala Maria Helene de Jesus quando lê as obras da Sophia de Mello Breyner, do António Ramos Rosa e do Eugénio de Andrade.

No segundo verso dessa última estrofe aparece a imagem, elemento que nos interessa hoje. Das três questões, apenas esta segunda contém um verbo que supõe a participação ativa do sujeito, ou seja, o verbo compor. Jorge de Sena, “caso singular na História do Surrealismo Português” (MARINHO, 1987, p. 177), como lembra Maria de Fátima Marinho, utiliza aqui a imagem como elemento central da “Arte Nova”, que, ousado sugerir, será a arte da imagem na poesia. O livro *Pedra Filosofal* é fundamental na sua formação de poeta, como lembra Joana Meirim no “Prefácio” que acompanha a reedição da recolha em 2022. Ela sublinha o papel central do livro na formação do poeta e lembra que o próprio Jorge de Sena assim o considerava

no prefácio à 2.^a edição de *Poesia-I*, assinalando a capacidade de os seus poemas abarcarem na totalidade do que se vinha fazendo então, mas libertos de escolas e de dogmas literários [e ela cita o texto Jorge de Sena]: “Em 1950, *Pedra Filosofal* fundia

1 Tradução nossa assinalada por TNF nas notas posteriores.

as duas linhagens principais – surrealismo e neo-realismo sem “ismos” – e desenvolvia outras que vinha já implícitas nos livros anteriores”. (MEIRIM, 2022, p. 11)

Sabemos que o investimento das imagens na segunda metade do século XX está intimamente ligado à revisitação das vanguardas do século XX, principalmente o Futurismo de Marinetti, o dadaísmo ou o Surrealismo e pelas poéticas do pós-Guerra.

Magali Nachtergale, quando tenta traçar uma história tecno-política da literatura, lembra que o manifesto do Letrismo, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (1947), publicado por Isadore Isou, já aponta para a exaustão de uma literatura texto-centrada, ou seja, pela necessidade da busca de uma “arte nova”:

No final da guerra, um facto apareceu como óbvio: isto é, o esgotamento da chamada poesia “*esculpida*”. Esta última dá corpo, segundo [Isou], a uma tradição centrada no texto: ‘o poema não podia mais ser ouvido, escutado; insinuou-se *como uma arte livresca*’ e esta inadequação do meio (‘arte livresca’) com o seu tempo na verdade tornou-a ‘inaudível’.”². (NACHTERGALE, 2020, p. 38)

Se para os Letristas é o som, a sonoridade e a musicalidade da poesia que se encontram exauridos, para a tradição ligada ao Dadá, é a questão iconoclasta que deve ser revista: “Esta perda de valor-livro se junta formalmente à filosofia icono-biblioclasta do dadaísmo, mas não tem exatamente a mesma função”³. (*Idem*). Assim, a pergunta de Jorge de Sena, de uma certa maneira ligada à questão própria do lugar da poesia, da sua materialidade e da sua função no mundo, anuncia já a importância fundamental que a imagem (e a sonoridade) ganhará ao longo do século XX, e que, ainda hoje, se faz sentir.

² TNF.

³ TNF.

Rosa Maria Martelo lembra que

[p]rovavelmente, todos estaremos de acordo quanto ao facto de a imagem ter desempenhado um papel estruturante nas poéticas dos anos 60 em Portugal (e não apenas em Portugal), mas também é muito provável que os critérios que nos levam a considerar esta afirmação como uma descrição exacta podem ser variadíssimos. (MARTELO, 2012, p. 120).

Seguindo a precaução anunciada pela Rosa M. Martelo, pretendo traçar a variedade destes critérios e então questionar a presença da imagem na poesia portuguesa, salientando as suas formas e o seus papéis na construção de alguma poética dos séculos XX e XXI.

Começo então por tentar definir quais são os critérios que tentam responder à questão “o que é uma imagem?”. Para, então, poder analisar o que é uma imagem poética. É claro que não se poderá aqui ressaltar todos os campos e todas as correntes que tentaram responder as tais questões, posto que a imagem se encontra no centro da própria definição do humano e é assim um dos eixos centrais da história da arte, da filosofia, da sociologia, dos estudos literários e etc.

Laurent Lavaud, na introdução de uma coletânea de textos sobre a imagem afirma: “O que está em jogo na imagem é, portanto, a manifestação daquilo que podemos chamar de transcendência da ausência da coisa, a aparição de um vazio que não se confunde com o puro nada”⁴. (LAVAUD, 1999, p. 16).

Isto é, quando estamos face a uma imagem, não estamos face ao objeto, mas a ausência do objeto. Esta ausência não quer dizer que estamos face a um nada, mas, ousar dizer, diante de um simples vazio. Sartre afirma que a imagem é uma “relação” entre a minha consciência e o objeto, e sublinha que esta relação está sempre em movimento e não pode ser pensada de forma estática. E L. Lavaud

4 TNF.

ainda afirma: “É no interstício, na lacuna, que a imagem encontra o seu próprio modo de funcionamento; ser uma imagem é em parte dissimular, trair o próprio modelo”⁵. (LAVAUD, 1999, p. 27).

Pensar a imagem como uma lacuna supõe um cuidado de não reduzir a imagem a um simples simulacro, como na tradição socrática. Sobretudo se nos atentarmos às imagens produzidas pela e na literatura do século XX e XXI. De fato, as experiências estéticas das vanguardas rompem com este sistema de relação. É ainda a Rosa M. Martelo quem nos lembra que “um poema como ‘Um Coup de dés’, ou os *Calligrammes*, de Apollinaire ou ‘Manucure’ de Mário de Sá-Carneiro, produziram simetricamente uma apropriação e uma evidenciação da componente icónica por parte da poesia” (MARTELO, 2012, p.123). Assim, devemos estar atentos para o fato de não só a arte em si, mas também o meio no qual o suporte se manifesta passa a participar nas mediações que a imagem faz com o mundo, seja ele real, imaginário ou abstrato como a cultura. É por esta razão que penso que devemos falar que a imagem é um sistema onde uma multiplicidade de mediações são ativadas entre o objeto e a sua ausência.

Utilizo aqui a terminologia proposta por Yves Citton, no seu *Médiarchie*. O crítico francês chama a nossa atenção para os “três registros da medialidade”: o primeiro plano é o MEDIUM, que traduzo por “meio”, que designa “qualquer coisa usada para gravar, transmitir e/ou processar informações, fala, imagens, sons”⁶. (CITTON, 2017, p. 31). O segundo, é o plano da difusão, das MÉDIA, com acento e que posso traduzir por Mídias, ou Médias em Portugal, designando “qualquer coisa que permita que informações, discursos, imagens ou sons sejam disseminados para um público”⁷. (CITTON, 2017, p. 32). E o terceiro é o plano da magia, que ele

5 TNF.

6 TNF.

7 TNF.

chama de MÉDIUM, com acento, e que traduzo por médium, ou seja, “a preocupação e a impressão de magia percebida pelos sujeitos humanos diante dos excessos de poder gerados pela medialidade”⁸. (CITTON, 2017, p. 34).

Por que é necessário fazer esta diferença? Porque uma das razões da reintrodução da iconicidade no texto literário se relaciona com esta inquietação que muitos artistas sentiram face ao meio livro, ao *folio*, espaço que, desde o século XIX passa a ser apreendido pelo exercício do poder da burguesia, como já sublinhei com os Letristas. Mas é também para abraçar a revolução mediática do início do século XX que a poesia vai retrabalhar a sua própria medialidade, saindo da tradição texto-centrada já que, como nos lembra Magali Nachtergale, não existe uma literatura “a-medial, nem um texto puro”⁹. (NACHTERGALE, 2020, p. 33).

65

E é por ser esta multiplicidade de mediações que o termo imagem contém em si uma diversidade de sentidos e de atribuições que é difícil reduzir a imagem a uma essência.

Rosa Maria Martelo inicia assim o seu artigo já citado, “1961: as imagens”, comentando a diferença entre o uso da palavra imagem pela artista Ana Hatherly e pelo poeta Gastão Cruz. Vejamos dois excertos das duas citações que abrem o artigo da Rosa. M. Martelo. O primeiro é o de Ana Hatherly, quando explica como devemos “ler” pela primeira um poema concreto:

Se é a primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. *Considere-a como uma imagem*. Depois veja que ideias surgem desta imagem associadas com as letras e as palavras que há nela. (HATHERLY, 1981, p. 146)

8 TNF.

9 TNF.

O segundo é um comentário do Gastão Cruz a um poema de Eugênio de Andrade:

O que existe de mais específico na linguagem da poesia é, efectivamente, essa capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens. Num contexto poético, não existem substantivos *comuns*. Nomear é produzir imagens e uma das características fundamentais da imagem poética é a unicidade. A metáfora é uma intensificação da imagem (sobre a qual, agora, uma outra se produz). Ou, inversamente, a imagem é já uma metáfora. (CRUZ, 2008, p. 121)

66 Rosa M. Martelo percebe com agudez que, na realidade, o que podemos notar é o fato de, para Ana Hatherly, a imagem ser responsável por reenviar o que na língua inglesa chamamos de *picture*, enquanto que, para Gastão Cruz, o termo reenvia-nos para a *image*. Ou seja, por um lado, a mediação se configura pela iconicidade, por outro lado, a mediação ocorre entre as palavras e a imagem mental.

Para além da diferença entre “a materialidade gráfica e gráfica do poema” visual e da “imagem mental e de imagem retórica” assinalados pela crítica, há também uma dimensão mediática que entra em jogo. De um lado, temos a intervenção de dois meios que o nosso sistema mediático pensa como heterogêneos e que dialogam entre si. De outro lado, temos a materialidade da construção poemática – que a nossa percepção mediática percebe como homogênea, mas que não deixa de ser visual e pictórica a partir da perspectiva da tradição texto-centrada. Ressalto, contudo, que a separação das palavras no suporte escrito se faz no século VII:

No século VII, monges irlandeses que, não falando romance, tinham dificuldade em ler o latim, língua da literatura e da liturgia, reformaram a sua escrita: separaram as palavras umas das outras, acrescentando sinais para distingui-las e inserindo espaços maiores entre as orações. Estas inovações não foram adotadas fora do mundo celta e anglo-saxão: as obras produzidas na

Inglaterra, e portanto copiadas pela aplicação das novas regras, foram copiadas no continente sem separação entre as palavras¹⁰.

E esta transformação leva ao menos cinco séculos para chegar na construção material do texto que nós conhecemos hoje.

Outro aspecto que Rosa M. Martelo chama a atenção está ligado a uma leitura errônea do termo *picture* como intimamente ligado a mimese. De fato, Jacques Morizot parece restringir o termo *picture* a um momento específico da história da arte, influenciado pela leitura do historiador E. Gombrich. O crítico francês lembra que esta disjunção entre *picture* e *image*, ou seja, o caráter mais “naturalista” da arte do que o caráter “ilusionista” configura um episódio da história da arte ocidental:

Mas, em um determinado momento – na Grécia, na China e, sobretudo, no Renascimento –, percebe-se que ‘uma imagem não precisa mais existir em si mesma, que ela remete a algo fora de si e que, portanto, é o registro de uma experiência visual’; nesse momento, a imagem se torna uma pintura.¹¹ (MORIZOT, 2019, p. 31)

67

Na nota de rodapé que acompanha esta citação, J. Morizot estabelece uma relação entre os termos de Gombrich e a tentativa de Claude Lévi-Strauss em explicar a passagem de uma arte significativa para uma arte de imitação. Ora, é justamente nas vanguardas do século XX, quando a arte abandona a mimese, que o texto literário vai buscar na imagem um modelo, um recurso retórico, mas também a sua matéria, seja ela metafórica ou plástica. A imagem passa assim a ser a porta de escape a mimese, e é através do diálogo profundo entre

10 TNF. Disponível In <https://essentiels.bnf.fr/fr/livres-et-ecritures/ecriture-un-code/f6a96502-1075-4004-b8fc-ee2e28683bf-ponctuation/article/301bf8d9-4734-4ddd-b592-420d85512af3-naissance-mot-et-la-phrase-dans-manuscripts-occidentaux>

11 TNF.

a literatura e as outras artes levado às últimas consequências pelas vanguardas do século XX que a imagem se liberta do seu *en dehors*.

Proponho então analisar alguma poesia portuguesa contemporânea. Para tal exercício, não farei simplesmente a distinção entre a materialidade e a textualidade, mas tentarei mostrar a função que a imagem adquire no texto, ou seja, retórica, metafórica ou material. Estas funções não excluem umas às outras, como veremos.

Começo pelo uso retórico da imagem, ou seja, a imagem como elemento fundador da articulação do discurso poético.

Em 2020, Pedro Eiras, no seu livro de estreia, *Inferno*, escreve um poema em que o termo imagem, que o sujeito poético procura, se distancia da imagem metafórica do poeta da *Poesia 61*, surgindo mais como matéria do poema, e assim, se relacionando com a “arte nova” de Jorge de Sena:

Outra imagem, posso ir buscá-la
à economia, ao ciclo da desvalorização:
porque o risco de usar palavras
nesta luta de *horror vacui*
é acordar um dia e dar conta
de que ninguém ouve, e nada significa
palavra alguma, não adianta gritar
que os lobos descem a colina,
nada vale, nada fica, mesmo se apregoas a tua vida
numa venda de garagem:
aparecem algumas pessoas,
vasculham um bocado
no caixote dos monólogos,
e acham tudo caro,
tudo muito inflacionado (EIRAS, 2020, p. 68)

A urgência da crítica socioeconômica assinalada pelo poeta dos tempos pobres deste inferno neoliberal que vivemos convida o poeta errante a buscar a imagem. A imagem surge como mediação

possível entre o real a ser desconstruído e uma promessa de paraíso, uma esperança, palavra-chave do segundo livro da trilogia dantesca do Pedro Eiras, *Purgatório*. É interessante notar o termo “outra imagem”. No poema, as palavras – criadoras de imagens capazes de dar unicidade e intensidade, segundo Gastão Cruz – encontram-se exauridas pelo discurso econômico de “venda de garagem”. Como em Jorge de Sena, é preciso compor “outra imagem”, ou uma “arte nova”, potência libertadora do real. A imagem é aqui a tese central da defesa da poesia contra o real, mesmo que, no inferno, esta possibilidade surja repleta de empecilhos, muito longe do otimismo que notamos em Jorge de Sena.

Outro poema, desta vez utilizando a imagem pictórica como matéria-prima do poema de Ana Marques Gastão, em seu *Oníricas*, também põe em dúvida a utilidade das palavras em “O Corpo do Poema”:

69

Melhor seria lê-lo de baixo para
cima como se fosse outro corpo,
primeiro os pés firmes na terra,
os dedos segurando o chão e, a
inaugurar a página, a mente até
então vaga, comandando a mão.

O fim de um poema não é a morte
nem repouso, perdeu-se dessa
finalidade última, o *Ite Misse est*.
Não tem chave, sequer ouro, é
um animal que se lança na boca
do papel enquanto o lápis ensaia,
uma outra vez, o último verso. (GASTÃO, 2023, p. 48).

Dentro do universo hermético da poeta, que expande a tradição órfica na poesia portuguesa, o livro aparece como materialização

do inconsciente posto que, como ela própria explica, os poemas surgiram, “na grande maioria, da transcrição de sonhos ocorridos durante uma década” (GASTÃO, 2023, p. 08). O desenho das duas chaves que acompanha o texto não é, entretanto, simples ilustração. A imagem surge como outra chave, desta vez a que desconstrói, abre o texto, ao invés de fechá-lo em simples *ars poetica*. Ela acrescenta que estes poemas pareciam “inacabados” e que assim:

Nessa intercessão entre aquilo que vemos, imaginamos ou nos lembramos, abriram-se no espaço da página intervalos, interrupções e uma necessidade de prosseguimento do texto que me exigiam algo de novo, como se o tempo habitasse outras realidades, ou não existisse. Ao aperceber-me da imposição desse modo de movimento, comecei a desenhar não com lápis (não sei, aliás, fazê-lo), mas usando um suporte electrónico quotidiano, deixando os dedos agirem por meio do teclado e do rato, como se estes fossem, de modo inconsciente, o prolongamento da mão. (GASTÃO, 2023, p. 08)

Percebemos que o poema, agora escrito através da tela do computador, pede que outros meios mediáticos interajam com o texto, a fim de proporcionar o “acabamento” da obra, mas trazendo também “oscilações”. A autora ainda afirma:

Na sua impureza artesanal, os desenhos de *Oníricas* constituem imagens radioscópicas, voluntariamente imperfeitas, que dão a ver o interior de uma dança mecânica, porque usa a máquina, entre a palavra e a representação gráfica. (GASTÃO, 2023, p. 08).

E ela ainda especifica:

Não pertencem [...] ao mundo da poesia ecfástica, a que já me dediquei. Fogem, por vezes, ao texto ou prolongam-no, riem-se com ele ou desviam-se de formações consensuais, irrompem, amiúde, no ecrã/ papel como rabiscos irreverentes. Não os vejo como poesia visual, pois o elemento literário predomina e o gráfico-visual surge enquanto descentramento vibrátil, ou uma respiração. (GASTÃO, 2023, p. 09)

Percebemos ainda que as imagens aqui surgem, apesar da diferença já assinalada entre *picture* e *image*, como no poema de Pedro Eiras, uma irrupção de outras realidades, que se manifestam como imagem retórica que desfaz a possibilidade da chave de ouro, aquilo que está ausente na poética de gastão. A imagem imperfeita vem assim como contra-argumento, como imagem fantasma de um passado onde na poesia cabia o “ouro”, segundo o vocabulário alquímico da poeta.

Outra imagem que surge como antítese do poema encontra-se no livro *Ágora* da Ana Luisa Amaral, onde o texto dialoga com o dístico *Anunciação*, do pintor Gerard David, de 1500. Como dístico, temos dois poemas, um texto para a imagem de Maria, intitulado “Anunciação”, e outro para o anjo Gabriel, intitulado “Réplica”. Lemos então o primeiro:

71

ANUNCIAÇÃO

Eu? ela perguntou

*Mas diz-me como
se trago em mim
pano de linho
tingido de mil céus?*

Se continuo a amar
o meu olhar ao espelho
nele passeio os olhos
como em longo deserto
vagueia o peregrino?

Mas sobretudo
se não ecoa em mim
o nome que me dá

*nem o meu sim
ressoa
em nitidez de sino?* (AMARAL, 2019, p. 13)

E a “Réplica”:

A RÉPLICA

Tu! disse a voz sem som

O olhar que mas ao espelho
nada vale,
pois deve ele apagar-se
defronte ao que te peço

Olha os meus dedos:
não sou eu que peço:
é Ele
que te ordena

O eco que não sentes:
nada vale,
resta-te só dizer
em mim se faça

(E fecha o livro
porque os livros
não prestam) (AMARAL, 2019, p. 17)

A mitologia cristã da Anunciação, onde a mulher aceita a voz do Pai, torna-se aqui um ato de violência e de profanação. Os dois poemas dialogam claramente com a imagem fonte do poema ecfrástico: as cores são evocadas, a postura do anjo, o recolhimento e o

terror que lemos no quadro renascentista são mais potencializados pelo texto do que pela materialidade do texto¹².

Nos poemas de Ana Luísa Amaral, notamos que a voz feminina é apresentada em itálico, como um acréscimo ao texto bíblico, enquanto o comentário do anjo, não sem humor ou ironia, aparece entre parênteses, ou seja, como um paratexto ou uma anotação.

A imagem funciona tanto como um *hors texte* real - o quadro renascentista com o qual o poema dialoga - como também dialoga com o contexto e a cultura, elementos que o poema desconstrói e redimensiona.

Para pensarmos a segunda função, ou seja, a imagem como metáfora no texto, proponho concentrar a análise em retratos e autorretratos literários. De fato, o argumento de Gastão Cruz, que sublinha o papel metafórico da imagem, aparece, muitas vezes, em outra tradição poética que é a dos retratos literários.

Antes de iniciar uma leitura mais minuciosa, lembro que Jacques Derrida chama a nossa atenção para o fato do retrato ser sempre oriundo da memória e não do olhar e, esta memória é habitada por discursos diversos que assombram o que ele chama “a retórica do traço” (Derrida, 2015). O crítico francês também nota que é necessário um acréscimo, uma indicação exterior para que leiamos o retrato como tal, ou seja, a inscrição de um título, de um texto ou de um comentário. Evando Nascimento, ao comentar a obra de Jacques Derrida, lembra a origem mítica do retrato e acrescenta “a origem do desenho é duplamente erótica, pois foi a lembrança do amado que o trouxe de volta, em efígie, e foi essa mesma recordação erótica que levou a amada a empunhar o bastão para desenhar” (NASCIMENTO, 2020, p. 14).

12 A tradição da poesia efrástica portuguesa é longa, relembro rapidamente o livro *Metamorfoses* de Jorge de Sena, de 1963, *Depois e ver*, de Pedro Tamem, de 1995, ou a poesia efrástica de Nuno Júdice.

Um autorretrato famoso da literatura portuguesa, o autorretrato em soneto da Luiza Neto Jorge, se constrói nesta articulação “duplamente erótica” da qual nos lembra Evando Nascimento:

SO-NETO JORGE, Luiza

A silabar que o poema é estulto
o amado abre os dentes e eu deslizo;
sismos, orgasmos tremem-lhe no olhar
enquanto eu, quase a rimar, exulto.

Conheço toda a terra só de amar:
sem nós e sem desvãos, um corpo liso.
Tenho o mênstruo escondido num reduto
onde teoricamente chega o mar.

Nos desertos – íntimos, insuspeitos –
já caem com calma as avestruzes
– ou a distância, com os oásis, finda;

à medida que nos arcaicos leitos
se vão molhando vozes e alcatruzes
ao descerem ao fundo pego, e à vinda. (JORGE, 2001, p. 209)

O título do soneto obriga a leitura deste como autorretrato onde o corpo e elementos femininos articulam um desejo não dissimulado, mas que não descarta a ironia. Se pensarmos o autorretrato como uma negociação em que as instâncias do modelo e do retratista se confundem, ele terá sempre uma dupla articulação. De um lado, o julgamento “estulto”, por outro lado, a sua fuga, e o sujeito poético feminino “deslizando” para fora do discurso, tornando-se completamente texto. O vermelho sanguíneo se esconde no “reduto”, mas a evocação da tradição, ironizando o “caem com calma as aves”, de Sá de Miranda, esboça um limite que é ultrapassado pelo

eu. Do estulto soneto e suas rimas – sua imagem sonora – surge a exultação do orgasmo feminino e da sua afirmação enquanto ironia, posto que o ser feminino foi, tradicionalmente, definido pelo olhar do outro e, raramente, pelo seu próprio desejo.

Michel Beaujour, numa tentativa de caracterizar o autorretrato literário, nota que o sujeito que empreende tal exercício, o faz através do excesso e do transbordar do seu “horizonte individual” passando a uma “espécie de microcosmo de uma cultura que ele reinveste com a sua presença” (BEAUJOUR, 1980, 26)¹³. O horizonte individual que transborda, inscreve-se em um horizonte de expectativa inexistente, já que, e cito mais uma vez M. Beaujour, “cada autorretrato é escrito como se fosse único em seu gênero”¹⁴ (BEAUJOUR, 1980, p. 8).

75

Para além da criação de um microcosmo, o soneto de Luiza Neto Jorge afirma a figura autoral feminina. Se o horizonte de expectativa é inexistente para o autorretrato, ele não o é para a definição do poeta. Luiza Neto Jorge dialoga, assim, com figuras canônicas e masculinas, fundando um poema corpo no qual os “gêneros socios-sexuais [adquirem] ao mesmo tempo uma solidez material e uma vulnerabilidade de construção historicamente contingente, prestes a ser *reformulada*” (KLOBUCKA, 2009, p. 242).

Gastão Cruz, por sua vez, traça uma ausência de retrato, ou autorretrato, sobre uma pele que é incapaz de refletir a luz, incapaz de dar corpo a uma aparição. Em *As Aves*, lemos:

Pele que não reflecte
o brilho destas valas do exausto
céu das noites de outono
privada do reflexo

13 TNF.

14 TNF

da lama do outono
e do brilho dos vivos acidentes
dum corpo
dos acidentes vivos que promovem

a alegria e queimam como dentro
da névoa a vida queima
o corpo

Pele que não reflecte
nenhum corpo
pele coberta e vã pele privada (CRUZ, 2009, p. 108)]

76

A construção poemática põe em relevo as ausências, os silêncios que definem a pele, metonímia do corpo. O outro que não se reflete no eu impossibilita a prática retratística. O retrato ausente promove a despersonalização e a desencarnação do sujeito privado de desejo e assim, como lembra o excerto de Evando Nascimento, da “recordação erótica”. Contudo, é a privação do desejo que o revela, ainda que em negativo, que nos permite perceber um sujeito e a sua sensação – aqui rasurada, insisto – face ao objeto desejado.

Finalmente, chegamos à imagem como matéria. Gostaria de analisar a imagem dentro deste contexto, utilizando a radicalização da introdução do experimentalismo que encontramos nas *Electrografias* do poeta e do artista António Aragão. O poeta é um dos organizadores dos dois números dos *Cadernos de Poesia Experimental* e o único que participou em todas as manifestações deste movimento que a história literária designa por PO. EX.. Com efeito, na introdução proposta pelos organizadores da antologia do poeta publicada em 2021, podemos ler:

“Figura matricial”, assim testemunhada por Ana Hatherly, da Poesia Experimental Portuguesa, que podemos afirmar como uma (neo)vanguarda entre os anos sessenta e oitenta do século passado, o seu nome surge-nos, quase exclusivamente, a ela associada, e menos de forma autónoma, pela sua vasta e diversa obra individual. (MINISTRO, RIBEIRO, TORRES, 2021, p. 05)

Matriz do experimentalismo, segundo Ana Hatherly, ou segundo a expressão dos seu companheiro E. M. Melo e Castro, o “mestre contraditório” ou o “anti-mestre” do experimentalismo, porque o poeta nunca deixou de experimentar as diversas técnicas disponíveis, iniciando no verso, passando pela prosa, pela poesia visual, pelas artes visuais e *performances* até a poesia sonora. Como apontam os organizadores de sua obra quase completa:

[...] as práticas criativas de António Aragão e seus resultados envolveram sempre um movimento (com minúscula) de circulação, de diálogo(s) contínuo(s), e de constante co-laboração na pesquisa, descoberta e concretização, a par da recusa de uma ideia de artista-figura, acompanhado de uma intencionalidade sempre mais subversiva do que interpretativa, mais satírica, humorística e corrosiva do que formal. (MINISTRO, RIBEIRO, TORRES, 2021, p. 05).

77

As *Eletrografias* fazem parte da experiência da Poesia gráfica, iniciada em 1979, quando publica “Toma, Toma, Toma 7”, num fanzine coletivo organizado por Alberto Pimenta. Esta experiência, composta por duas criações, será retomada e desenvolvida na obra *Metanemas* de 1981. São vinte e três placas que transformam e ridicularizam o discurso oficial, publicitário ou a linguagem comum.

Os *Metanemas* com *Filigrana* são, segundo Bruno Ministro, as primeiras tentativas portuguesas de cópia artística ou xerografia. Resta destacar que *Filigrana* foi uma obra coletiva que combinava *copy art* e *mail art*, pois a circulação era feita por correio. Eles utilizam os princípios da colagem, recortando e reorganizando imagens e textos em molduras retiradas de histórias em quadrinhos, numa composição onde a *pop-art* aparece associada à precariedade da produção.

Os três volumes de *Eletrografias*¹⁵, publicados pela primeira vez em 1990, desenvolvem três sequências diferentes, não narrati-

15 Para visualizar as *Eletrografias* cf. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografias/>

vas, mas retóricas, das quais o absurdo, os diálogos e as rupturas entre o texto e a imagem dão corpo a uma série de questões sobre os diferentes discursos que circulam, ainda, na sociedade portuguesa.

O número 1, contém a sequência “o elogio da louca de Ergasmo nu Atlânticu” e foi criado em 1984. O título brinca com o elogio da loucura de Erasmo, a caligrafia distorce a letra “r” da palavra, reforçando assim a oscilação entre (loucura) e (louca). O nome do humanista também se torna um signo que oscila entre o ego e o orgasmo. A última expressão, locução adverbial de lugar, situa o sujeito no meio do Oceano Atlântico, como a ilha natal do poeta, a Madeira. A contração da preposição (em) e do artigo definido masculino (o) é distorcida pela oralidade do português que reduz o “os” final a “u”.

78

A sequência é composta por três imagens que se repetem e se alternam. A primeira é a de uma mãe com o seu filho, a segunda é a mesma mãe com o mesmo filho, mas por trás, finalmente, a terceira imagem é a de um ato de violência policial. A imagem da vida cotidiana que se reflete em outra que denuncia a repressão da sociedade funciona como um suporte de história em quadrinhos, onde o texto dá voz aos personagens.

Devemos notar que as imagens são manipuladas, duplicadas, alongadas ou distorcidas pela interação do poeta e da fotocopadora. Elas criam assim uma desfasagem com as fotonovelas onde o real constitui o *hors texte*. O número 2 se intitula “merdade meu filho”, de 1985 brinca com o mesmo princípio do número 1. Aqui o trocadilho do título mistura verdade e merda. As mesmas técnicas regem o número 3 “céu ou cara dente por dente”, de 1987. Bruno Minsitro descreve as técnicas utilizadas na produção dessas sequências:

Nas composições de Aragão, é possível identificar um conjunto de técnicas características da arte electrográfica, como são os casos do copy-motion – efeito de movimento gerado pelo deslocamento do material original durante o processo de cópia – e da degeneração, procedimento iterativo de cópia da cópia que

leva a imagem a desintegrar-se, apresentando um aspecto gasto, devido ao acentuado contraste entre tons e respectiva perda dos tons intermédios da matriz. Na sua obra, Aragão faz igualmente uso de estratégias de sobreposição, deformação, repetição, ampliação e redução, fazendo jus à tese apresentada por Christian Rígal quando afirma que a electrografia é a antítese da cópia, uma vez que “todas as técnicas electrográficas (...) são técnicas de transformação (MINISTRO, RIBEIRO, TORRES, 2021, p. 05).

As técnicas são, portanto, diversas e a poesia visual abrange a arte gráfica na sua totalidade, nomeadamente desde a diagramação e organização do texto e da imagem até aos processos de reprodução. A técnica encontra-se assim no centro da criação, não apenas como uma interação entre o homem e a máquina de fotocópias, mas através de uma multiplicidade de meios, fazendo que a obra seja uma “hypermediacia”, termo utilizado por Magali Nachtergale. Num texto publicado em 1987, António Aragão afirma:

Quanto ao velho exemplo dos ready-mades, podemos dizer que em lugar do *Homo Sapiens* deu-se o aparecimento dum *Homo Elegans*, isto é, dum homem que escolhe, processo que no prosseguimento da caminhada artística, e não só, o *objet trouvé* ocupa lugar destacado.

Em relação ao fenómeno tecnológico que se vê eclodir nos nossos dias a distância teórica não é grande. E isso porque não é a tecnologia praticada que se transforma num óbice à criatividade mas, pelo contrário, porque pode ela própria ser o móbil essencial dessa mesma criatividade.

E pensamos neste momento na universalização da tecnologia electrónica que contribui, não só para uma socialização da cultura através dos novos meios de comunicação e informação, como transforma a pouco e pouco a percepção a ponto de suscitar novas formas de arte. E referimo-nos a novas formas de arte, de tal modo evidentes, como as que se relacionam com o computer

art, arte vídeo ou electrografia, além de muitas outras expressões que, neste momento, se ensaiam a partir dos novos meios tecnológicos. (ARAGÃO, 2021, p. 319)

Esta nova forma de arte poética, o poeta admite não saber mais o que significa poesia, torna-se uma arte que coloca em tensão a prática ligada ao exercício da criação e o discurso resultante da própria técnica, ou então, a tensão descrita por Jean -Luc Nancy:

De uma forma ou de outra, a arte estaria, portanto, aquém ou acima do seu próprio conceito. Poderíamos também dizer: a “arte” só aparece numa tensão entre dois conceitos de arte, um técnico e outro sublime – e esta própria tensão geralmente permanece sem conceito¹⁶. (NANCY, 2001, p. 16)

80

O discurso vulgar aparece em uma tensão permanente com as imagens e as deformações de um e do outro dialogam. A imagem poética deixa pouco a pouco torna-se uma poética das imagens: denúncia, hibridização, saturação e rasura. O que resta é a criação e permanece a poesia como uma arte híbrida. Tensão entre a precariedade dos meios de comunicação e a importância ética e política do discurso.

Assim, as imagens são múltiplas, e procurei, de maneira breve, assinalar alguns dos diversos caminhos possíveis para compreendê-las. Podemos apenas corroborar o papel central das imagens nas poéticas contemporâneas, conforme apontado por tantos críticos. Das imagens poéticas, resta a tarefa de traçar a poética das imagens.

16 TNF.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, António. *Obra (Re) Encontrada*. Famalicão: Edições Saguão, 2021.
- BEAUJOUR, Michel. *Miroir d'encre*. Paris: Seuil, 1980.
- CITTON, Yves. *Médiarchie*. Paris: Seuil, 2017.
- CRUZ, Gastão. *A Vida da Poesia – Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- CRUZ, Gastão. *Os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir*. Paris: Éditions de la Différence, 2015.
- EIRAS, Pedro. *Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.
- GASTÃO, Ana Marques. *Oníricas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023.
- HATHERLY, Ana. *Po-ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- JESUS, Maria Helena de. *Regards sur la poésie portugaise contemporaine. Gnose et poétique de la nudité*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- JORGE, Luíza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- KOBLUCKA, Anna. *O Formato mulher - A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987.
- MARTELO, Rosa Maria. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- MEIRIM, Joana. “Prefácio”. In: SENA, Jorge de. *Pedra Filosofal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.
- MINISTRO, Bruno. “Recensão crítica à Electrografias 1”. In: TORRES, Rui. *Arquivo PO. EX. Digital*. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/bruno-ministro-electrografia-1-de-antonio-aragao-recensao/>.
- MINISTRO, Bruno, RIBEIRO, Rui Miguel, TORRES, Rui. “Nota de Abertura”. In: ARAGÃO, António. *Obra (Re) Encontrada*. Famalicão: Edições Saguão, 2021.
- MORIZOT, Jacques. *Qu'est-ce qu'une image?*. Paris: Vrin, 2019.
- NACHTERGALE, Magali. *Poet Against the Machine. Une histoire*

technopolitique de la littérature. Paris: Le Mot et le reste, 2020.

NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris: Galilée, 2001.

NASCIMENTO, Evando. “Retratos, autorretratos, alter-retratos: um ensaio-testemunho”. *Revue Iberical*, Printemps, n° 17, 2020, p. 9-25. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-17-printemps-2020/> .

SENA, Jorge de. *Pedra Filosofal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

A questão linguística e o difícil diálogo cultural luso-brasileiro após a independência do Brasil

João Carlos Vitorino Pereira

(Université Lumière Lyon 2)

“A nossa melhor colónia é o Brasil, depois que deixou de ser colónia nossa.” (HERCULANO, 1986, p. 72), escreve paradoxalmente, em 1873, Alexandre Herculano que esboça soluções para inverter a situação de Portugal gerada pela independência do Brasil. Oliveira Martins faz a mesma constatação em *Portugal Contemporâneo*, livro publicado em 1881 : “[...] Palmela enganava-se quando supunha o Brasil perdido. O Brasil dá-nos muito dinheiro, sem o trabalho de o governarmos.” (MARTINS, 1987, p. 328). A emigração portuguesa para o Brasil independente que aumentou logo desde os anos 1840 (CHRYSTOSTOMO & VIDAL, 2015, p. 76, 81) representa um maná orçamental insubstituível para Portugal (LAINS, 1999, p. 132-135, 138, 140, 141, 152, 158). Como lembra Camilo Castelo Branco, “nesta azáfama de procriar colónias transatlânticas estava o Norte de Portugal” (BRANCO, 1993a, p. 540). Mesmo se “algum brasileiro, indigno deste nome, se houve com os colonos da Europa como se fossem negros de África” (HERCULANO, 1986, p. 65-66), Herculano não diria “que hoje se está fazendo comércio de escravatura branca” (HERCULANO, 1986, p. 66). Camilo, esse, atreve-se a falar de escravidão disfarçada de que por vezes eram vítimas os seus compatriotas no Brasil, o que não põe em causa os

“projectos do Minho que premeditava passar-se ao Brasil de uma vez” (BRANCO, 1993a, p. 539) :

Tudo o que está escrito contra a emigração passou despercebido nesta província. Aqui ignora-se completamente o esforço humanitário dos publicistas que descrevem os horrores da escravidão disfarçada que aí devora os robustos filhos do Minho e Beira Alta. Os vigários encarregados de avisarem o povo incauta, contra os aliciadores de rebanhos de miseráveis jornaleiros para as roças, mandavam bugiar o governo e os filantropos. [...] Em geral, à grande fecundidade dos casais minhotos presidia a ideia de gerar rapazes para a Rua da Quitanda [...]. (BRANCO, 1993a, p. 540)

84

O mercado do Brasil independente bem se poderia tornar no século XIX um mercado providencial para Portugal. Visto que o mercado interno é reduzido, é preciso que os portugueses encontrem absolutamente saídas económicas no estrangeiro, especialmente no Brasil que acolhe uma comunidade portuguesa cada vez mais importante e, conseqüentemente, cada vez mais leitores potenciais portugueses, muitas vezes oriundos do norte de Portugal onde decorre geralmente a acção dos romances camilianos.

Os autores portugueses lançam-se então à conquista do mercado do livro brasileiro pois o mercado do livro nacional é reduzido, por causa, nomeadamente, de uma taxa de analfabetismo e de um preço do livro muito elevados, e os autores brasileiros lançam-se à conquista do “pobre mercado português” (AZEVEDO, 2016, p. 39), o que gera tensões devido a interesses contraditórios. Com efeito, o livro português, devido nomeadamente à contrafacção estrangeira, poderia não resistir muito tempo à concorrência “de livros estrangeiros”, de modo que os autores portugueses poderiam perder, segundo Alexandre Herculano, “boa parte dos benefícios da concorrência no mercado brasileiro” (HERCULANO, 1986, p. 542). Autores portugueses como Camilo Castelo Branco, que, não conseguindo vender *Suicida*, teve a ideia de escoar este livro no mercado

brasileiro, tanto mais que o tinha publicado a expensas próprias¹, padecem por vezes da edição fraudulenta das suas obras no Brasil². Acerca destas contrafacções brasileiras, Camilo publicará em 1879 um artigo intitulado “Os Contrafactores do Brasil”, e outro, intitulado “A Propriedade Literária. Carta a Sua Majestade o Imperador do Brasil por M. Pinheiro Chagas”, em que ataca os “salteadores que abriram as suas bem trastejadas e luxuosas cavernas no Rio de Janeiro”, repercutindo assim as palavras de Pinheiro Chagas numa carta dirigida ao imperador do Brasil D. Pedro II, em que se trata de “gritar contra ladrões” (BRANCO, 1993b, p. 889) ; esses textos serão depois publicados em *Narcóticos*, em 1882. Contudo, as burlas editoriais grassam também em Portugal, o que Camilo denuncia menos ; Sampaio Bruno escreve que uma obra do brasileiro Joaquim Manuel de Macedo “fora reproduzida, quiçá por contrafacção, em Portugal” (BRUNO, 1997, p. 39). Num artigo datado de 1878 e intitulado “Da propriedade litteraria e do mercado brasileiro”, Silva Pinto escreve que, para melhorar a sorte dos autores em Portugal, “só um recurso exist[e] : a ampliação do mercado para *outro mundo*” (PINTO, 1907a, p. 308). Fazendo eco às preocupações de Camilo e de Pinheiro Chagas, acusa os “salteadores [que] assentaram barraca no Brazil” (*ibid.*). Apesar da concorrência e das rivalidades, os livros circulam entre as duas margens do Atlântico.

1 “Creio q não é conhecida no Brasil, e cá, pela sua carêza, não teve sahida [...]”, escreve em 1884, a um dos seus editores, Camilo Castelo Branco (2002, p. 203).

2 Seis textos camilianos, pelo menos, foram postos à venda de modo fraudulento no Brasil : *As Três Irmãs*, em 1862, *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, em 1864, *Agulha em Palheiro*, em 1866, *A Espada de Alexandre*, em 1872, *A Caveira da Mártir*, em 1884, e o prefácio a *Camões*, de Garrett (LACAPE, 1941, p. 25, 27, 28, 34, 62; COSTA, 1925, p. 129).

A querela luso-brasileira em volta da língua portuguesa

As querelas entre as duas margens do Atlântico são reveladoras das divisões culturais que se foram afirmando na sequência da independência do Brasil. Como se verifica nos escritos de Alexandre Herculano, há doravante um “nós” e um “eles”, a saber “os Brasileiros”, dos quais alguns, como Gonçalves Crespo (SILVEIRA, 1981, p. 13, 14, 17, 26), acabarão por obter, no século XIX, a nacionalidade portuguesa, o que é revelador de um apaziguamento, com o passar do tempo, das tensões entre ambas as comunidades. Essas tensões não foram, portanto, inultrapassáveis no século XIX, mas a separação política de Portugal e do Brasil favoreceu uma separação cultural entre as duas comunidades. Estas viraram-se um pouco as costas, o que deplora o escritor e jornalista brasileiro João Francisco Lisboa. Enquanto vive em Portugal, escreve o seguinte em 1862 na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* :

A litteratura brasileira contemporanea é quasi geralmente desconhecida em Portugal. Ou seja desde proveniente de uma superioridade incontestavel neste ramo dos conhecimentos humanos ; ou a lingua portugueza, transformando-se no Brazil, e affectando novos meneios, em que o desalinho, as incorrecções, e os modernos gallicismos se alliam sem graça e com um gosto impuro, ao fallar obsoleto do seculo de quinhentos, se affigure por isso estranha e degenerada aos descendentes directos de Camões e de Vieira, o facto que assignalamos não é nem menos manifesto, nem menos para sentir-se [...].

Contra a exactidão d'este reparo não concluem de modo algum certas eloquentes excepções, Alexandre Herculano e Castilho, por exemplo, revelando aos seus compatriotas surprehendidos da novidade a existencia de poetas e oradores brasileiros de tal preço como Montalverne e Gonçalves Dias ; nem, por excesso contrario, uma ou outra recommendação e elogio, arrancado á condescendencia, e malbaratado de ordinario a producções

indignas da publica attenção, e que se chegam a alcança-la, conceituadas como merecem, só servem a generalisar e a perpetuar um descredito pouco merecido.

O mais é que o que acabamos de observar acerca d'esta ignorancia da litteratura brasileira, ou d'esta indifferença para com ella, nota-se igualmente em quasi tudo o mais que diz respeito ao imperio americano. (LISBOA, 1862, p. 329-330)

Segundo João Francisco Lisboa, são essencialmente os jornais do Porto que se interessam pelo Brasil, o que não é um acaso pois a região do Porto tornou-se uma colónia do Brasil :

Verdade é que outra cousa se observa no jornalismo do Porto, que n'este particular, como em diversos outros, já leva conhecida vantagem ao de Lisboa ; mas o Porto não é quem dá o tom ao reino todo ; e o facto de resto explica-se pela circumstancia de que aquella capital do norte, invertidos os antigos papeis, é hoje em dia uma especie de colonia do Brazil, a quem apenas fornece os braços que lhe sobejam, e o seu solo mal póde sustentar, em troco dos capitaes que d'ali recebe em grande parte, e que o fecundam, enriquecem, e aformoseam com um incremento tam rapido como maravilhoso. (LISBOA, 1862, p. 330)

87

João Francisco Lisboa conclui, em boa lógica : “[...] o Brazil valia bem a pena de ser mais bem conhecido, e n'este paiz muito mais do que em qualquer outro.” (LISBOA, 1862, p. 331).

Este corte entre Portugal e o Brasil é também comentado por Camilo Castelo Branco, que não ignorava que, no Brasil, se chamava “galegos” aos portugueses devido a um “preconceito de malcriados” (BRANCO, 1989a, p. 1290) ; na realidade, era porque muitos eram pobres (ROZEAUX, 2017, p. 229)³. No seu *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros*, livro polémico publicado em

3 Em Portugal, os galegos eram vistos como indivíduos “grosseiros e brutos, ignorantes e avaros” e como “trabalhadores não qualificados, em ocasiões alcóolicos”, segundo Carlos Pazos Justo (2011, p. 42).

volume em 1879, escreve que os poetas brasileiros românticos teriam tido melhor sorte “*se o grito de Ipiranga os não desconchavasse da nossa familiaridade*” (BRANCO, 1989a, p. 1015). Em *Noites de Insônia*, livro compósito publicado em 1874, já exprimia a mesma ideia, mas de maneira mais explícita e mais objectiva : “Este livro [*Panthéon Maranhense* de Antônio Henriques Leal] é tanto mais de estimar entre portugueses quanto nós andamos arredados da convivência de escritores brasileiros” (BRANCO, 1991, p. 1042). As divisões culturais entre portugueses e brasileiros reflectem-se nitidamente nas palavras que proferiu aquando de polémicas com brasileiros, nomeadamente em torno da língua portuguesa, e que comentámos algures ; podemos lê-las em *Os Críticos do Cancioneiro Alegre* e em *Ecos Humorísticos do Minho*.

88

A defesa da língua é uma questão antiga em Portugal onde a defesa do império passa pela defesa da língua portuguesa : “agora que é tempo e somos senhores, [...] melhor é que ensinemos a Guiné” (OLIVEIRA, 2000, p. 86), escreve Fernão de Oliveira na sua *Gramática da Linguagem Portuguesa* editada em 1536. Em que língua devem os colonizadores portugueses desempenhar a sua missão imperial ? Fernando Oliveira, que é também o autor de uma *História de Portugal* redigida no início dos anos 1580, responde a esta pergunta : “na nossa antiga e nobre língua” (*ibid.*, p. 87). Para seguir o raciocínio de Fernando Oliveira, o português é a nova língua imperial, depois do latim. João de Barros, esse, redige na sua *Gramática da Língua Portuguesa*, publicada em 1540, um “Diálogo em louvor da nossa linguagem” em que um pai diz o seguinte ao filho : “Aí começarás tu de sentir o louvor da nossa linguagem, que, sendo nossa, â entenderá o latino porque é sua.” (BARROS *apud* VECCHI & RUSSO, 2022, p. 123). É de notar o recurso insistente, no texto de Fernando Oliveira tal como no de João de Barros, ao possessivo “nossa” para falar da língua, quando Portugal já está à frente de um império por unificar linguística e culturalmente, permanecendo a

língua portuguesa, concebida como um agente de unificação do império, a dos portugueses ; ela não pertence, pois, ao Outro que procuram colonizar. É de notar também que a ideia de pureza da língua portuguesa, que irá opor portugueses e brasileiros no século XIX, já está presente na gramática de João de Barros para quem o português “tem em si ũa pureza” (BARROS *apud* VECCHI & RUSSO, p. 124) que faz toda a diferença. Mas pureza em relação a quê ? Em relação ao latim do qual a língua portuguesa ficou muito próxima, o que a distinguiria das outras línguas latinas : “cõ pouca corrupção deixa de ser latina”, nota Pêro Magalhães de Gândavo num texto “em defensão da [...] língua” (GÂNDAMO *apud* VECCHI & RUSSO, 2022, p. 127)⁴ publicado em 1574. Dirigindo-se a um espanhol, acrescenta o seguinte acerca do idioma falado na Espanha : “Enfim que se algũa [língua] com razão se pode chamar barbara he a vossa, a qual toma da lingua Arabia, & a mayor parte dos vocabulos falais do papo com aspiração : & assi hũa linguagem imperfecta, & mais corrupta do que vos dizeis que a nossa he.” (GÂNDAMO *apud* VECCHI & RUSSO, p. 127-128). Assim, ao contrário da língua falada na Espanha, o português não teria sido adulterado pelo idioma do inimigo comum árabe, daí a sua superioridade ; esta comparação entre as duas línguas ibéricas é reveladora das rivalidades nacionalistas entre Portugal e Espanha. É de realçar que, em *Teatro Novo*, peça de Correia Garção onde, aliás, intervém um velho português enriquecido no Brasil, o poeta Gil Leinel, que exprime a opinião do célebre dramaturgo do século XVIII, quer renovar o teatro português, visando ao mesmo tempo a correcção da língua:

Não devemos sofrer drama imperfecto / Cujã graça consiste na
doçura / D'afeminada música moderna, / Na remendada frase
de mil vozes / Bárbaras, ou guindadas ou rasteiras. / Longe,

4 O título completo desse texto é : *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da língua portuguesa com o diálogo que adiante se segue em defensão da mesma língua.*

longe de nós esta mania : / Restauremos o português teatro, /
Desagravando a casta língua nossa / Dos aleives que sem razão
lhe assacam. (GARÇÃO, 1982, p. 27)

Segundo Inigo, outra personagem da peça de teatro de Correia Garção, é preciso “Pôr no teatro as óperas cantadas / Na língua portuguesa.” (GARÇÃO, 1982, p. 30).

Em *A Queda dum Anjo*, Camilo faz indignar-se no parlamento, para disso tirar efeitos cômicos, Calisto Elói que tem a sensação que “O mau português [...] mareia a pureza de sua língua” (BRANCO, 1986, p. 882). No século XIX, a língua portuguesa torna-se, pois, um tema de preocupação em ambas as margens do Atlântico e um motivo de conflito entre portugueses e brasileiros. Aos primeiros custa reconhecer a variante brasileira do português e os segundos, após a sua independência, têm uma imperiosa necessidade de a fazer reconhecer : “A Independência, para muitos, teria que ser a independência política, mas também a independência cultural e até a independência da linguagem.”, constata José de Souza Martins (2015, p. 17). Este mostra que a questão linguística divide os brasileiros no século XIX : “O descontentamento chegou a criar, na prática, dois partidos, os que defendiam a pureza da língua herdada de Portugal e os que defendiam a existência de uma versão brasileira da língua portuguesa.” (MARTINS, 2015, p. 17). Por isso, “foi recebida no Brasil com alívio a reforma da língua promovida por uma comissão, em Portugal, presidida [...] por Adolfo Coelho”, mas alguns apresentaram “o argumento patriótico de que a língua portuguesa não era falada apenas em Portugal e que havia uma versão brasileira dessa língua” (MARTINS, 2015, p. 16 ; cf. ainda p. 17). Todavia, alguns, como o filólogo brasileiro Sílvio Tibiriçá de Almeida, não querem que a língua falada no Brasil determine a norma linguística (MARTINS, 2015, p. 17).

Machado de Assis interessa-se pela questão da língua ; num

artigo publicado em Abril de 1866, escreve o seguinte acerca do *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* de Francisco Sotero dos Reis :

O estudo da língua é dos mais descuidados no Império: o autor do *Curso de Literatura* é uma das raras exceções, e para avaliar o cuidado e o zelo com que ele estuda a língua de Camões e de Vieira, basta ler este primeiro volume, e a conscienciosa análise que ele faz da formação e desenvolvimento do nosso idioma. (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 273)

Machado de Assis defende um português puro, logo a norma europeia do português. Em “A língua”, artigo publicado em 1873, matiza a sua opinião em matéria linguística. Começa por fazer esta constatação: “Entre os muitos méritos dos nossos livros nem sempre figura o da pureza da linguagem.” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 440). Uma “língua nem sempre pura” constitui, aos seus olhos, um dos “defeitos [...] da atual literatura brasileira” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441). “Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável.” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 440), reconhece ele ao mesmo tempo que defende a leitura dos clássicos portugueses: “não se leem muito os clássicos no Brasil” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441), lastima ele. Critica firmemente todos aqueles que abastardam a língua ao adoptar a língua oral como norma linguística:

Não é raro ver intercalados em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência da língua francesa. Este ponto é objeto de divergência entre os nossos escritores. Divergência, digo porque, se alguns caem naqueles defeitos por ignorância ou preguiça, outros há que os adotam por princípio [...]. (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441)

Machado de Assis admite que uma língua evolui e que a língua

falada pelo povo deve ser levada em conta:

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441)

92 No entanto, Machado de Assis adverte: “A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a [...] dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão.” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441). Enquanto primeiro presidente da Academia brasileira de letras que co-fundou, atribui, num discurso proferido em Dezembro de 1897, duas tarefas a essa instituição acadêmica: elaborar um “vocabulário crítico dos brasileirismos entrados na língua portuguesa” e estudar as “diferenças no modo de falar e escrever dos dois povos” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 669). Em seu entender, os académicos brasileiros devem simultaneamente dedicar-se ao estudo das “formas novas da língua, ou pela composição de vocábulos filhos de usos e de costumes americanos ou pela modificação do sentido original, ou ainda por alterações gráficas”, bem como à “conservação de obras clássicas” (ASSIS *apud* AZEVEDO & DUSILEK & CALLIPO, 2013, p. 441). Assim, segundo Machado de Assis, a norma brasileira do português deve ser obra não só dos intelectuais e dos autores brasileiros, como também do povo brasileiro.

A questão da língua deu origem a querelas entre portugueses e brasileiros. Camilo dirige-se aos seus detractores brasileiros socorrendo-se de clichés redutores (BRANCO, 1988, p. 98, 103): “Os senhores escritores brasileiros, que me enviam preleções de

linguagem portuguesa, se me quiserem obsequiar dum modo mais significativo e proveitoso, mandem-me um papagaio, uma cutia e alguns frascos de pitanga. Quanto a linguagem, muito obrigado, mas não se incomodem.” (BRANCO, 1993a, p. 518). As seguintes palavras visam expressamente o brasileiro Carlos de Laet que lhe censurava alguns usos errados da língua portuguesa: “[...] espero que Sua Senhoria me mande a pitanga, e mais a cacatua, e não me despeço de ainda lhe merecer o favor dum macaco, hem ?” (BRANCO, 1993a, p. 528). Este intelectual do Rio de Janeiro dirigira-se cortesmente ao autor do *Amor de Perdição* numa carta aberta, publicada na *Revista Brasileira*, onde criticava aquele que se arvorava em purista da língua portuguesa por ter utilizado o verbo “esvoaçar” pronominalmente: “encarniçando-se em dar caça aos peregrinismos brazilicos, que erradamente suppõe feição característica da hodierna poesia brasileira”, o autor do *Cancioneiro Alegre* fala, acerca de Gonçalves Crespo, das “*phalenas a ESVOAÇAREM-SE nos anda-assús*” (LAET, 1879, p. 218). Assim, “esvoaçarem-se” seria um erro gramatical, segundo Carlos de Laet que escreve esta forma verbal em letra grande, acrescentando ironicamente: “ – novidade importante, porquanto até o penultimo paquete não constava neste paiz dos Botocudos que o esvoaçar tambem fosse reflexivo” (LAET, 1879, p. 218). O escritor de São Miguel de Seide defende-se citando nomeadamente António Feliciano de Castilho que considera uma autoridade na matéria e que, aliás, acusara, tal como Pinheiro Chagas, José de Alencar de maltratar a língua de Camões (BOSI, 1986, p. 149, n. 103¹).

Ao responder ao seu interlocutor brasileiro, Camilo Castelo Branco escarnece de passagem a pronúncia dos brasileiros que imita abrindo as vogais de forma exagerada: “É dar para baixo, seus mármeladas! Ávança, minhás géntes!” (BRANCO, 1989b, p. 1400). Camilo recorre ao preconceito linguístico e também ao preconceito racista de origem colonial quando um dos seus interlocutores brasileiros foi ganhando sob a sua pena as feições de um macaco:

Como homem selvagem, Artur, à parte o nome romântico que lhe deram na pia, devendo chamar-se Tujucane ou Jararaca, é um tapuia-caapora degenerado. Ele já sente as mãos a fazerem-se-lhe pés, e os polegares a separarem-se ; o focinho vai gradualmente retraindo-se, e o carão faz-se-lhe mais vertical ; custa-lhe a ter-se verticalmente ; faz dispepsias de mandioca, sente ímpetos de trepar aos cajueiros, e faz trejeitos de querer enroscar o rabo em bengalas de Petrópolis. Tal é ele.

Se o fulo mulato ainda tem algumas tradições glossólogas dos velhos guinchos articulados dos seus antepassados, deve perceber a língua tapuia. Eu preciso de lhe dizer duas cousas em resposta à sua carta ; mas corre-me o dever de lhas comunicar em linguagem pouco sabida na Europa. Veja se entende : – *Indê gpé saraiva tapirá, turusu maranhave busapu. Taiassé, nhamim nhapun-guará xenaxatupê*. Assim se exprimia o seu décimo avô [...].

Traduza, e espere-me lá com a bengala de Petrópolis, seu capoeira ! (BRANCO, 1989b p. 1392-1393)

Assim, para os portugueses, os “brasileiros do Brasil” (BRANCO, 1988, p. 100), segundo a expressão de Camilo, quase se tornaram estrangeiros pois falariam uma língua muito diferente da deles. Note-se que Camilo retira muitas vezes efeitos cômicos do português falado pelas personagens brasileiras, como, por exemplo, nos capítulos XII e XIV de *A Corja* ou no capítulo XVII de *A Brasileira de Prazins*. A língua surge, nomeadamente nas palavras de Camilo Castelo Branco, como um marcador importante da divisão cultural entre os dois povos. Os mesmos parecem já não se compreender bem, procurando os brasileiros independentes construir a sua identidade nacional para se distinguirem do ex-colonizador português.

Apesar de tudo, no início da segunda metade do século XIX, não existiria ainda um sistema literário brasileiro, segundo Pinheiro Chagas que aborda, com toda a justiça, a questão da existência de uma literatura propriamente nacional, a qual será de novo colo-

cada aquando da Semana de arte moderna de 1922 em São Paulo, marcando esta a segunda fase da busca identitária brasileira e da autonomização da literatura brasileira. Segundo Pinheiro Chagas, Gonçalves Dias, considerado por Camilo como “o imperador dos poetas brasileiros” (BRANCO, 1989a, p. 1135), “foi de todos os poetas brasileiros aquelle cujos canticos encontraram eccos mais favoraveis no coração dos portuguezes.” (CHAGAS, 1866, p. 168). Na realidade, este autor brasileiro é muito português. De facto, escreveu as *Sextilhas de Frei Antão* utilizando “a linguagem [...] d’um monge poeta do seculo XVI” (CHAGAS, 1866, p. 178). Pinheiro Chagas desenvolve a sua ideia:

Por ora os poetas americanos são ainda europeus, e pedem, das plagas do novo mundo, a lyra cançada dos poetas do mundo antigo.

95

Os poetas brasileiros estão ainda na sua patria, como os nossos antepassados nos paizes, que descobriam e exploravam. A natureza índica mostrava-se-lhes com todos os seus encantos e terrores, e elles contemplavam-n’a atravez do prisma da sua terra natal.

[...] Os escriptores brasileiros estão no mesmo caso. O fogo dos tropicos não lhes incendeia os periodos, e as paisagens, que descrevem, conhecemol-as nós melhor do que elles. O corpo dos poetas americanos está na terra de Colombo, a sua alma está na Europa.

Não diremos que Gonçalves Dias está isento d’este defeito. (CHAGAS, 1866, p. 167-168).

Pinheiro Chagas descreve, de algum modo, uma esquizofrenia cultural através de Gonçalves Dias :

Gonçalves Dias tem duas feições distintas, a do poeta americano, e a do poeta europeu. A primeira adoptou-a, não porque a isso o chamassem as tendencias do seu genio, mas porque estava inti-

mamente convencido que devia [...] fundar ou procurar fundar a poesia nacional.

[...] o poeta não conseguiu [...] ressentir a influencia das paizagens da sua patria, elle que tinha os olhos constantemente fitos, atravez do Oceano, nas paizagens européas.

[...] Gonçalves Dias pertence demasiadamente á raça dos conquistadores. Vê-se que o não compungem os infortunios das pobres tribus erradias e perseguidas na sua patria [...]. (CHAGAS, 1866., p. 170).

Pinheiro Chagas conclui:

É porque Gonçalves Dias pinta, como o *touriste*, que, vendo um sitio pittoresco, traça á pressa o seu esboço nas paginas do album de viagem, em quanto Cooper pinta como o artista entusiasta, que se apaixona pelos seus modêlos. [...] Estudou-os, amou-os, familiarisou-se com elles, apaixonou-se pelos seus habitos, pelos seus pensamentos, pela sua linguagem, partilhou as suas tristezas, soffreu com os seus infortunios, indignou-se com as suas indignações. [...]

Gonçalves Dias foi para os selvagens da America do Sul o que Chateaubriand foi para os da America do Norte. [...] tanto um como o outro involuntariamente deram trajos europeus ás suas figuras. (CHAGAS, 1866 p. 171)

De modo contraditório, censuram-se, pois, os autores brasileiros por não conseguirem libertar-se dos modelos europeus e por se desviarem da norma europeia do português. Não obstante a independência, a literatura nacional brasileira tem, portanto, dificuldade em se afirmar, como escreve Pinheiro Chagas em “Litteratura brasileira – José d’Alencar”:

Apezar dos muitos talentos que avultam na nossa colónia americana, não se pode dizer que o Brazil possua uma literatura. Literatura nacional é aquella em que se reflecte o caracter d’um

povo, que dá vida ás suas tradições e crenças [...].

O Brazil, como nação moderna, como filha da Europa, não tem ainda uma existência bastante caracterizada, para que os seus incidentes, reflectindo-se no espelho da literatura, possam deixar n'elle imagem bastante colorida e energica. (CHAGAS, 1890, p. 212-213)

Neste texto de crítica literária, o Brasil é reduzido a um mero prolongamento de Portugal. É assim que os portugueses querem ver o Brasil que, contudo, já não é uma colónia portuguesa ; um europeocentrismo exacerbado leva-os até a pensar, tal como Eça de Queiroz, que “o Brasil é branco, de alma branca” (QUEIROZ, 1944, p. 140). Após ter afirmado que a América “nada inventou n’estes ultimos trezentos annos” (QUEIROZ, 1944, p. 133), Eça escreve, em 1896 : “E fomos nós, aqui n’esta esfalfada Europa, que, suando e gemendo, continuamos a espantosa tarefa da civilização [...].” (QUEIROZ, 1944, p. 133). Na opinião do introdutor do realismo-naturalismo em Portugal, a Europa deve a sua “supremacia” a esta “espantosa tarefa da civilização”, a esta “obra humana do Progresso” (QUEIROZ, 1944, p. 133), de tal forma que “de cada Porto da Europa, em cada paquete, vão Estados Unidos para os Estados Unidos (assim como vae Brasil para o Brasil) – vão os homens, e vão as idéas, vão os obreiros, e vão os materiaes com que se erguem as civilizações” (QUEIROZ, 1944, p. 131). As independências nada teriam mudado: “Vieram as independências, findaram os regimens coloniaes – e a America continuou unicamente a viver á custa intellectual da Europa” (QUEIROZ, 1944, p. 133). Logicamente, o autor de *O Primo Basílio* conclui: “Porque, se europeus e americanos definitivamente se desquitassem, [...], os americanos [...] seriam apenas uns selvagens louros, uns *Pelles-Brancas*, absolutamente iguaes aos *Pelles-Vermelhas* que elles consideram uma mancha na civilização do continente [...].” (QUEIROZ, 1944, p. 134). Segundo esta visão

europocentrista da América, que não passaria de um espelho da Europa, os europeus teriam, portanto, arrancado os americanos à sua selvajaria.

Mas voltemos de novo à questão da língua que tanto divide os portugueses e os brasileiros e que Eça de Queiroz aborda, como era de esperar: “As linguas em que a America proclama os principios do seu nativismo foram pela Europa inventadas e polidas.” (QUEIROZ, 1944, p. 132); e acrescenta, amargurado e mordaz : “A propria tinta com que imprimem os jornaes em que nos accusam de intrusos, fomos nós que a imaginamos e remexemos.” (QUEIROZ, 1944, p. 132). É de salientar que Pinheiro Chagas pensa que os brasileiros “se comprazem em seguir umas veredas escabrosas, por onde caminha aos tombos a lingua de Camões” (CHAGAS, 1890, p. 223).

98

O abastardamento da língua portuguesa no Brasil torna-se, pois, um tema de preocupação em Portugal, onde o desvio linguístico em relação ao português europeu é tido por um erro de língua pelo ex-colonizador. Em *No Teatro e na Sala*, Guiomar Torrezão fez o elogio de *Leonor*, obra do poeta pernambucano José António de Almeida Cunha, mas não deixa de levantar “as incorrecções, que, por vezes, e inesperadamente, nos surpreendem” quando evoca “esses estranhos livros que se chamam : *Anchieta*, *As primaveras*, *As americanas*, *Guarany*” (TORREZÃO, 1881, p. 275). Apreciam-se particularmente os livros brasileiros em Portugal, se redigidos num português puro : “E muito importa e cumpre observar que os brasileiros modernamente nos não cedem no zelo de imitar a linguagem pura dos grandes escritores portugueses dos séculos de ouro.” (BRANCO, 1991, p. 897), nota Camilo. O mesmo escreve também que Machado de Assis, que apresenta como um “elegante poeta brasileiro e prosador de primeira ordem”, “não inveja primores de linguagem aos mais correctos” (BRANCO, 1993c, p. 198).

Os portugueses, que, como demonstrou a comemoração do tricentenário da morte de Luís de Camões confiada ao brasileiro

Joaquim Nabuco⁵, têm dificuldade em compartilhar Camões com os brasileiros, têm também dificuldade em compartilhar com os mesmos a língua de Camões. A questão ou, melhor, a querela linguística cristaliza a divisão cultural entre portugueses e brasileiros. Tal como Camilo e Pinheiro Chagas, Sampaio Bruno critica os desvios linguísticos dos brasileiros em relação à norma europeia do português. Sendo a comunidade lusófona encarada como uma grande família, uma só norma linguística tem direito de cidade no seu seio. Garrett coloca o seguinte na boca de uma personagem brasileira n' *O Brasileiro em Lisboa*, texto publicado parcialmente em 1845: “Camões fixou a língua [...] e a literatura de todos os povos que descenderam da grande família lusitana.” (GARRETT *apud* RIBEIRO, 1999, p. 122). Por conseguinte, é a norma portuguesa que se impõe no seio dessa grande família lusófona em que, a partir da segunda metade de oitocentos, se forja a norma brasileira que Camilo parodia de bom grado na sua obra e que ainda não representa para os portugueses um enriquecimento, mas sim uma deturpação da língua de Camões. Passado meio século, Sampaio Bruno lembra de forma sábia a norma linguística aos brasileiros, não sem paternalismo:

Acabam por concluir que a língua *brasileira* é já suficientemente diferenciada do português, para se constituir à parte e reger de casa própria, como filha que se emancipou, repudia a norma paterna e pretende viver à boa vida, sem dar satisfações a uma tutela importuna e incômoda. [...] Caberia objectar que o *brasileiro* não pode diferenciar-se do português senão por evolução natural e própria [...]. (BRUNO, 1997, p. 86)

Fundando-se na raciologia portuguesa da época, previne os brasileiros contra o perigo de transformação do “*brasileiro*” (*ibid.*, p. 86), termo que tem o cuidado de pôr em *itálico*, numa língua inferior:

5 “O heroe dos festejos adulterados, no Brazil, em honra de Camões, é o snr. Joaquim Nabuco”, escreve António José da Silva Pinto, não sem uma certa irritação, em *Combates e Críticas* (1907b, p. 170).

Ora, se o brasileiro não quer ser português, que quer ser ? Quer ser tupi, como os falares dos indígenas de suas selvas ? Quer pertencer ao grupo das línguas bantus, que são as em que se expressa variedade da complexa pretalhada que o tráfico vasou nos portos de Santa Cruz ? Mas essas línguas são [...] línguas de tipo rudimentar e inferior. [...] desprezar uma língua novilatina para dar a preferência a uma língua cafre al ou da costa do ocidente da África – seria ir de cavalo para burro. (BRUNO, 1997, p. 86).

É de notar aqui o termo “pretalhada” (BRUNO, 1997, p. 86), considerado racista hoje em dia, que emprega Sampaio Bruno que responde à interrogação de Pinheiro Chagas acerca dos desvios linguísticos dos brasileiros relativamente à norma europeia do português:

100

[...] os literatos brasileiros têm larga culpa no estropiamento da linguagem que macula os livros *di* lá.

Já Pinheiro Chagas o notou com desgosto [...].

Mas, logo, perguntara por que motivo um livro brasileiro se distinguirá na linguagem dum livro português, “quando os livros de Prescott, americano, não se distinguem dos livros de Macaulay [...] ?”.

A resposta é óbvia, mas um tanto desagradável à jactância brasileira. É porque o norte-americano nunca se mesclou com as raças inferiores do país, autóctonas ou importadas [...]. Orgulhosamente se afastou ; exterminou ou explorou essas pobres gentes [...]. [...] Por isso, a língua inglesa não sofreu [...] senão os desvios naturais e próprios [...]. (BRUNO, 1997, p. 87).

Apoiando-se, em seguida, nos trabalhos do lexicógrafo português Manuel de Melo, que viveu muito tempo no Brasil e que abordou em 1883 questões de língua portuguesa com Camilo (BRANCO, 1993c, p. 181-183), como também nos de Auguste Comte que o levam a afirmar que a “meiguice da raça negra [...],

dum amelaçamento idiota, pegou-se ao idioma” (BRUNO, 1997, p. 87), Sampaio Bruno desenvolve esta teoria racializada sobre a língua falada no Brasil:

A negra era a ama da criança brasileira: depois, nos jogos da adolescência, a mucama, rapariguinha da mesma idade ; o negrinho, irmão de leite do branco, não desacompanhavam a filha, o filho do senhor. Eram seus constantes companheiros de folguedos; seus confidentes ; quase seus amigos e iguais.

Desde pequenino, pois, o brasileiro aprendia a falar como o negro, e como o negro se ficou a falar. A linguagem tornou-se mais doce, explica ao público indiferente da *Nouvelle Revue* o pernambucano Oliveira Lima. Adocicada é que ela ficou. À linguagem brasileira definiu-a pitorescamente, mas completamente, Eça de Queiroz, quando lhe chamou – português com açúcar.

101

Esta degenerescência veio da acção da gente negra; é um dos efeitos lamentáveis da escravatura. (BRUNO, 1997., p. 88).

A ideia de degenerescência vai de par com a teoria racializada da superioridade dos Brancos; o vocábulo “degenerescência” utilizado aqui funciona como um espantalho no final do século XIX e a degenerescência da espécie humana torna-se um tema recorrente na literatura naturalista (SANTANA, 2007 ; PIRES, 1992, p. 91-115). Num artigo publicado no primeiro número do semanário *Branco e Negro*, de 5 de Abril de 1896, e intitulado “A epilepsia e as pseudo-epilepsias”, Sampaio Bruno aborda particularmente a “supposta degenerescência feminina”, como também a “decadência da raça latina” (BRUNO, 1896, p. 11). “O minino está dormindinho.” (BRUNO, 1997, p. 87) é um enunciado atribuído a uma locutora negra que é suposto ilustrar a degenerescência da língua portuguesa no Brasil. Para reforçar a sua tese, Sampaio Bruno refere-se ao conceituado historiador brasileiro Varnhagen: “Teve já uma intuição desta verdade Varnhagen. Logo num dos capítulos de intróito da

sua *História Geral*, lá aparece consignada com mágoa a repercussão do falar impuro da gente preta na depravação fonética e sintática da linguagem do menino amamentado e criado pela mãe negra.” (BRUNO, 1997, p. 88). A esse respeito, recorde-se que Eça de Queiroz teve uma ama pernambucana e que ouviu da sua boca, sem sombra de dúvida, “o português com açúcar”, como lhe chamou.

Sintomática de uma querela cultural, a querela linguística entre portugueses e brasileiros persiste ao longo do século XIX. “Assim, Tobias Barreto sentenciou categoricamente que Alexandre Herculano não sabia escrever.” (BRUNO, 1997, p. 90), lembra Sampaio Bruno que prossegue comentando *O Idioma do Hodierno Portugal Comparado com o do Brasil por um Brasileiro* (1879) de José Jorge Paranhos da Silva “que ganhou notoriedade [...] ao propor uma sistematização de diferenças entre o PB [português do Brasil] e o português europeu” (COELHO, 2012, p. 208). É “o estímulo rancoroso”, a “raiva”, “o ódio” (BRUNO, 1997, p. 93, 94) em relação aos portugueses que o levou a traduzir “de português, para brasileiro, duas poesias de Garrett e as linhas de princípio do romance *A Morgadinha dos Canaviais*, por Júlio Dinis”, e isto apenas “para pôr aquele impuro galego em português de lei, português-castelhano, português-brasileiro perfeito, exemplar” (BRUNO, 1997, p. 93). Eis a sua teoria acerca do português europeu e do português do Brasil:

Assim o Sr. Paranhos da Silva exhibe uma teoria para explicar como seja que a língua portuguesa é inferior à brasileira. Ele foi, até, o único que tratou disto, coisa que, aliás, era essencial. [...]

Assentou que português há dois. Há um português derivado do castelhano. Este é o nobre. Há outro, derivado do galego. Este é o pulha.

O português derivado do castelhano é o que se fala no Brasil ; é o brasileiro. O português derivado do galego é o que se fala em Portugal ; é o português.

Ora aqui está a coisa. Clara como um preto.

E como foi que os brasileiros, que aprenderam, aliás, a falar português pela lição dos primeiros portugueses que para o Brasil aprovaram, não aprenderam a falar galego ? (BRUNO, 1997, p. 92)

Se o português derivado do galego é o que se fala em Portugal, “como é que o não falam os brasileiros também ?” (BRUNO, 1997, p. 93), finge interrogar-se o autor d’*O Brasil Mental* para pôr em evidência a contradição de Paranhos da Silva. Sampaio Bruno acaba sabiamente com a discussão :

Enfim, é uma trapalhada onde ninguém se entende. Põe-se, mesmo, de lado a tolice da derivação do português, provindo originariamente do castelhano. E não se cura do sentido exacto da emanção do lusitano por via do galego.

103

Ora o facto é que nos séculos XIII e XIV os dialectos falados na Galiza e Portugal divergiam muito pouco [...]. Português e galego foram, todavia, diferenciando-se cada um do seu lado, não porque o português seja um dialecto do galego ou o galego um dialecto do português, mas porque português e galego emergiram duma idêntica base comum, que o Sr. Adolfo Coelho define como sendo “a língua galécio-portuguesa dos séculos XII a XIV”. (BRUNO, 1997, p. 93)

Adolfo Coelho, que publicara *A Língua Portuguesa e Questões da Língua Portuguesa* e a quem Sampaio Bruno se refere, faz figura de autoridade no Brasil (MARTINS, 2015, p. 15, 17). A linguista Clarinda de Azevedo Maia confirma o que escreve Sampaio Bruno apoiando-se em Adolfo Coelho que, na opinião de José de Souza Martins, “tinha consistente conhecimento das variações da língua portuguesa falada no Brasil” (MARTINS, 2015, , p. 6):

A questão fundamental [...] consiste em tentar determinar até que ponto divergiam as variedades idiomáticas faladas a norte e a sul do Minho, quer durante o período de relativa unidade

linguística, de que pode considerar-se como termo os meados do século XIV, quer nos séculos seguintes, em que devido a várias circunstâncias de carácter histórico e político, se acentuam as divergências, seguindo a língua da Galiza e de Portugal caminhos “históricos” em grande parte distintos, acabando por constituir duas línguas suficientemente diferenciadas [...], mas, ao mesmo tempo, estreitamente aparentadas. (MAIA, 1997, p. 886-887)

Segundo Ricardo Cavaliere, o livro de Paranhos da Silva contém “a opinião mais extravagante acerca da natureza linguística do português falado no Brasil” (CAVALIERE, 2019, p. 97). Note-se que Sampaio Bruno faz eco à resposta de Alencar às críticas de Pinheiro Chagas acerca da língua utilizada em *Iracema* (BORGES, 2010, p. 1-17):

Longamente redarguiu Alencar ; o qual pretendia constituir linguagem peculiar para uma literatura própria [...]. As páginas das revistas brasileiras, até aos nossos dias, encontram-se pejadas de fastidiosos artigos de pugnas gramaticais. Tudo com o fútil propósito de mostrar que **eles** falam e escrevem melhor do que **nós**. (BRUNO, 1997, p. 89, sublinhado nosso).

Na opinião de Sampaio Bruno, a exploração de um estereótipo social e literário ambivalente não facilitou o diálogo luso-brasileiro pois o “brasileiro”, entre aspas, criou um mal-entendido duradouro e contribuiu para dar uma má imagem do Brasil e dos brasileiros, sem aspas. No entanto, o estudioso brasileiro que Ramalho Ortigão ouviu discorrer na Sorbona nada tem a ver com o estereótipo forjado no século XIX em Portugal e em França:

O brasileiro que temos agora presente perdeu inteiramente o brilho do seu exotismo, dos seus diamantes e das suas gorjetas. Tem a simples configuração comum a todos os homens civilizados, cada vez mais parecidos uns com os outros em todo o mundo. [...] Tem a pele branca, o cabelo liso e a cara nitidamente rapada [...]. (ORTIGÃO, 1987, p. 109).

O brasileiro desse início do século XX é, portanto, um homem civilizado que se incarna aqui no conferencista Medeiros e Albuquerque que deve ser o acadêmico José Medeiros e Albuquerque que viveu em Paris de 1912 até 1916. Segundo Ramalho Ortigão, a imagem do brasileiro, em França e em Portugal, começou verdadeiramente a mudar a partir do último quarteirão do século XIX graças, nomeadamente, à vinda à Europa de intelectuais e homens de letras brasileiros cada vez mais numerosos, como Domício da Gama ou Graça Aranha (MARTINS, 2015, p. 109). Na sua conferência sobre “A literatura brasileira e as suas relações com a França”, Medeiros e Albuquerque assimila os ameríndios a “selvagens de raças diversas” e o negro a um “preto selvagem na espessura do mato virgem” que nada tem a ver com “o europeu civilizado” (MARTINS, 2015, p. 111, 113). No seu discurso sobre o progresso civilizacional do Brasil, ele chega a vaticinar o desaparecimento, mais cedo ou mais tarde, dos negros no seu país, o que só pode satisfazer o seu douto auditório. Os portugueses e os brasileiros brancos podem, pois, ficar descansados: a “raça latina” não está em perigo no Brasil, onde está prometida a um belo futuro já que os negros estão destinados a desaparecer. O conferencista brasileiro traça, em seguida, a história da literatura brasileira.

105

A questão da língua não podia deixar de ser abordada por Medeiros e Albuquerque que lembra “que o Brasil conta hoje vinte e cinco milhões de habitantes, ao passo que Portugal não conta mais de seis milhões, dos quais [...] cerca de noventa mil emigraram durante o corrente ano ; que o movimento literário do Brasil é já consideravelmente superior ao de Portugal.” (MARTINS, 2015, p. 114). Evocando assim a competição cultural com Portugal na qual se lançou o Brasil após a sua independência, o conferencista brasileiro, para quem Portugal vai perdendo a sua centralidade linguística, “conclui [...] que a afirmação de Herculano assume um valor profético” (MARTINS, 2015, p. 115). Ramalho Ortigão é

obrigado a render-se às evidências: “O eixo da literatura portuguesa evidentemente se desloca, e em breve tempo, inevitavelmente, será o Brasil a metrópole da nossa língua.” (MARTINS, 2015, p. 115). Esta profecia cultural realizar-se-á, tornando-se o Brasil, no século XX, a ponta de lança da lusofonia. Ela não é “o prenúncio de um desastre” para Ramalho Ortigão que se alegra com a ideia de ver “um legado de família [...] assim passar da mão dos avós combalidos para a dos netos emancipados”, os quais hão-de erguer bem alto “o estandarte hegemónico da sua missão de beleza [...] e de glória, através da história comum da sua raça” (MARTINS, 2015, p. 115) ; as tensões velhas de um século no seio da família luso-brasileira parecem estar na via do apaziguamento, se nos ficarmos por estas palavras conclusivas de Ramalho Ortigão.

106

Conclusão

O país de Camões deixou-se viver de maneira suicidária, segundo a reflexão sobre o colonialismo português de Sampaio Bruno : “Fartámo-nos, então, de viver do monopólio ; e estamos, hoje, ameaçados de morrer da concorrência. [...] // Pela ladeira, fomos resvalando. [...] // [...] De modo que a conclusão resultou esta tremenda realidade histórica : a crise, financeiro-económica, actual.” (BRUNO, 1997, p. 24-25). Portanto, o Portugal colonial pagou caro a sua inconsequência, entrando estas palavras em perfeita ressonância com o texto de Antero de Quental publicado em 1871, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Três Últimos Séculos*. O Brasil, esse, pagará caro o preço da sua independência no século XIX. Com efeito, será visto geralmente, em Portugal ou em França onde suscita pouco interesse, como um país ainda por civilizar, tal como os outros países da América latina (QUEIROZ, 1944, p. 190-191). A sua independência tornará bastante difícil o diálogo luso-brasileiro que traz à luz as susceptibilidades nacionais das duas comunidades lusófonas. É que os brasileiros, para afirmar orgulhosamente a sua

identidade, têm tendência para rejeitar Portugal e os portugueses, que têm tendência para os rebaixar, têm dificuldade em engolir o seu orgulho de ex-colonizadores e mostram muitas vezes provas de paternalismo para com eles.

Sem ignorar as imagens recíprocas negativas que, aliás, põe em evidência com amargura, Sampaio Bruno pretende trabalhar, através do seu livro, pela aproximação de ambas as comunidades. No entanto, deve render-se às evidências : “Mas as coisas transtornaram-se em tanta maneira, e os sentimentos por tal jeito mudaram – que hoje, dos portugueses, os brasileiros nem a língua querem.” (BRUNO, 1997, p. 85). A fraternidade que é suposta existir entre os dois povos, segundo os discursos oficiais, é apenas de fachada, lastima ele ao comentar o livro sobre a língua portuguesa de Paranhos da Silva que tem “um ódio imenso a Portugal e aos portugueses” (BRUNO, 1997, p. 91):

A todos nós, portugueses, nos chama ele –, primos. Esta *boutade* tem sua graça ; não ofende e corresponde à verdade. Não no sentido maligno em que a usou o autor ; mas na exacta e perfeita conformidade do parentesco internacionalista. A designação de *nossos irmãos*, dada aos brasileiros pelos portugueses, ou, vice-versa, aos portugueses pelos brasileiros – não está bem. É hipócrita, como afectividade. E, como realidade, é falsa. *Nossos primos* é que, reciprocamente, aparece bem. Irmãos ?, nunca. Manos, na acepção de cunhados. Cunhados e primos, é o que somos, uns para com os outros. Não há um só português que não tenha um primo brasileiro. Imensas brasileiras são as que têm cunhadas portuguesas.

Mas os primos de lá é que não tinham em ser amáveis com os primos de cá. A antipatia deslumbra-os. Fá-los esquecer que, enxovalhando os portugueses, enxovalham a família toda ; na-

turalmente a eles mesmos. Pois, que da grei conspurcada sejam parcela integrante. BRUNO, 1997., p. 91-92)⁶

Assim, o binómio pronominal “nós/eles”, que Alexandre Herculano já tinha utilizado e que logicamente segue a par com o binómio deíctico “cá/lá”, caracteriza doravante o difícil diálogo cultural entre portugueses e brasileiros. Sampaio Bruno apela aqui para que se ultrapasse o antagonismo persistente entre ambas as comunidades lusófonas. Até lá, o que prevalece não é a concórdia, mas a discórdia entre os dois povos. A atitude de Joaquim Nabuco é, a esse respeito, perfeitamente reveladora:

Viu connosco o leitor como a mentalidade brasileira nos não quer acompanhar.

108

Ela não perde ensejo de nos manifestar a sua hostilidade, que se tornou numa como que obsessão. Assim, não mais tarde do que alguns dias antes da data da revisão destas provas, fundou-se agora no Rio uma *Academia de Letras*, imitando a academia de França com os seus quarenta imortais.

No discurso de inauguração, o preclaro orador, Dr. Joaquim Nabuco, afirmou [...] : “A Academia [...] proclama a unidade literária ; não terá nenhuma ligação com Portugal, do qual os destinos brasileiros estão completamente separados, e a sua fundação deve ser mais uma afirmação de independência nacional.”

Um jornalista português, dando a notícia, lembra apenas que o Sr. doutor Joaquim Nabuco, quando deputado do império, esteve em Lisboa e, ao visitar o Parlamento português, foi-lhe

6 “O português, sempre que fala no brasileiro, revela na inflexão da voz um ligeiro desdém mal dissimulado. // *É um brasileiro !* // Estas palavras tomam na sua boca a expressão de superioridade que distancia o amo do criado. Às vezes, vai mais longe, chama-lhe *macaco* [...]. E no entanto, todos os jornais, livros e publicações portuguesas que se ocupam do Brasil, não só o qualificam de *nação irmã*, como lhe prodigalizam as mais perfumadas flores da retórica lusitana.”, escreve, a este respeito, Maria Rattazzi (2004, p. 373).

dado ingresso cordial e espontâneo entre os representantes do país com que ele, agora, não deseja ligações de espécie alguma.

É incontestável. O Brasil não quer nada conosco.

Mas não quisera já de havia muito. (BRUNO, 1997, p. 94).

A Academia brasileira de letras foi fundada em 1897 e a publicação de *O Brasil Mental* do filósofo português Sampaio Bruno data de 1898. Assim, no extremo final do século XIX, a ferida colonial causada pela independência do Brasil sangra ainda em Portugal. A variante brasileira do português, fonte de “riquezas novas” para Machado de Assis, é lá vista geralmente naquela época como um abastardamento e não como um enriquecimento da língua de Camões.

109

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. In : AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (orgs.). *Machado de Assis – Crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AZEVEDO, Guilherme de. *Crónica Sentimental*. Prefácio e compilação : Ernesto Rodrigues. Lisboa : Esfera do Caos, 2016.

BORGES, Valdeci Rezende. Manuel Pinheiro Chagas leitor crítico de José de Alencar : a censura e a resposta. *Intellèctus*, vol. 9, n° 2, 2010, p. 1-17. Disponível em : <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/issue/view/1423>. Acesso em : 30 Jun. 2022.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1986.

BRANCO, Camilo Castelo. *A Queda dum Anjo*. In : *Obras Completas*. Vol. V. Porto : Lello & Irmão Editores, 1986, p. 833-1025.

--- *Novelas do Minho*. In : *Obras Completas*. Vol. VIII. Porto : Lello & Irmão Editores, 1988, p. 1-454.

--- *Cancioneiro Alegre*. In : *Obras Completas*. Vol. X. Porto : Lello & Irmão Editores, 1989, p. 923-1366.

--- *Os Críticos do Cancioneiro Alegre*. In : *Obras Completas*. Vol. X. Porto : Lello & Irmão Editores, 1989, p. 1367-1412.

--- *Noites de Insónia*. In : *Obras Completas*. Vol. XIV. Porto : Lello & Irmão Editores, 1991, p. 667-1445.

--- *Ecos Humorísticos do Minho*. In : *Obras Completas*. Vol. XV. Porto : Lello & Irmão Editores, 1993a, p. 493-548.

--- *Narcóticos*. In : *Obras Completas*. Vol. XV. Porto : Lello & Irmão Editores, 1993b, p. 549-937.

--- *Boémia do Espírito*. In *Obras Completas*. Vol. XVI. Porto : Lello & Irmão Editores, 1993c, p. 3-374.

--- *Correspondência*. In *Obras Completas*. Vol. XVIII. Porto : Lello & Irmão Editores, 2002, p. 1-1160.

BRUNO, José Pereira de Sampaio. A epilepsia e as pseudo-epilepsias. *Branco e Negro*, nº 1, 5 Abril 1896, p. 11. Disponível em : https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BrancoeNegro/1896/Abril/Abril_master/BrancoeNegroN1aN4.PDF. Acesso em : 15 Março 2022.

--- *O Brasil Mental*. Col. Obras de Referência. Porto : Lello Editores, 1997.

CAVALIERE, Ricardo. O nome da língua no Brasil oitocentista. *Linha D'Água*, vol. 32, nº 1, Jan.-Abril 2019, p. 81-106.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. A. Gonçalves Dias. In : *Ensaaios Criticos*. Porto : Viuva Moré – Editora, 1866, p. 161-180.

--- Litteratura brasileira – José d'Alencar. In : *Novos Ensaaios Criticos* [1867]. Porto : Livraria Elysio, 1890, p. 212-224.

CHRYSOSTOMO, Maria Isabel de Jesus ; VIDAL, Laurent. “

Evolution historique des territoires de l'attente des migrants : le cas du Brésil au XIX^e siècle”. In : VIDAL, Laurent ; MUSSET, Alain (orgs.). *Les territoires de l'attente – Migrations et mobilités dans les Amériques (XIX^e-XXI^e siècle)*. Col. Des Amériques. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 73-89.

COELHO, Olga Ferreira. O Português do Brasil em Macedo Soares (1838-1905). *Limite*, nº 6, 2012, p. 199-215.

COSTA, Júlio Dias da. *Palestras Camilianas*. Lisboa : Empresa Literária Fluminense, 1925.

GARÇÃO, Pedro António Correia. *Teatro Novo*. In : *Obras Completas*. Vol. II : *Prosas e Teatro*. 2^a ed. Lisboa : Livraria Sá da Costa – Editora, 1982, p. 3-39.

HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. T. II : *Questões públicas : sociedade, economia, direito*. Lisboa : Bertrand Editora, 1986.

JUSTO, Carlos Pazos. A imagem da Galiza e dos galegos em Portugal entre fins do século XIX e primeiras décadas do XX : do imagotipo negativo ao imagotipo de afinidade. *Veredas*, nº 16, 2011, p. 39-69.

LACAPE, Henri. *Contribution à une bibliographie de Camilo Castelo Branco*. Paris : Maurice Laverne Imprimeur, 1941.

LAET, Carlos de. Chronica litteraria. *Revista Brasileira – Jornal de Ciencias, Lettras e Artes*, T. 1, 1879, p. 215-220. Disponível em : http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1879_00001.pdf. Acesso em : 11 Set. 2023.

LAINS, Pedro. *L'économie portugaise au XIX^e siècle – Croissance économique et commerce extérieur (1851-1913)*. Tradução : Marie Castro. Col. Etudes d'économie politique. Paris : L'Harmattan, 1999.

LISBOA, João Francisco. Manuel Odorico Mendes. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. IV, nº 7, 1862, p. 329-353. Disponível em : https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/revistacontemporanea/VolIV_1862-63/No7/No7_master/RevistaContemporaneadePortugaleBrasil_VolIV_1862-63_No7.pdf. Acesso em : 11 Set. 2023.

MAIA, Clarinda de Azevedo. *História do Galego-Português – Estado Linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o Século XIII ao Século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *Portugal Contemporâneo*. Vol. II Col. A geração de 70 ; vol. 6. Lisboa : Círculo de Leitores, 1987.

MARTINS, José de Souza. Adolfo Coelho : os embates da língua e da linguagem, *Análise Social*, vol. 50, nº 214, 2015, p. 4-25.

OLIVEIRA, Fernão de. *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Lisboa : Academia das Ciências de Lisboa, 2000.

ORTIGÃO, José Duarte Ramalho. *As Farpas*. Vol. II. Col. A geração de 70 ; vol. 11. Lisboa : Círculo de Leitores, 1987.

PINTO, António José da Silva. *Combates e Críticas*. 2ª ed. Vol. I. Lisboa : Parceria António Maria Pereira, 1907a.

_____. *Combates e críticas*. 2a ed. Vol. II. Lisboa : Parceria Antônio Maria Pereira, 1907b.

PIRES, António Machado. “Naturalismo e explicações positivistas. Decadência e degenerescência”. In : *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega, 1992, p. 91-115.

QUEIROZ, José Maria Eça de. *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris (1893-1896)*. Porto : Lello & Irmão Editores, 1944.

RATTAZZI, Maria. *Portugal de Relance*. 2ª ed. Lisboa : Antígona, 2004.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Imagens do Brasil na obra de Garrett : invocações e exorcismos. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 4, Jan.-Março 1999, p. 115-127.

ROZEAUX, Sébastien. Les Portugais dans l’Empire du Brésil (1822-1889) : les trajectoires spécifiques des hommes de lettres au sein de la colonie portugaise de Rio de Janeiro. *Confins*, nº 31, 2017, p. 225-240.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência no século XIX – A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Col. Temas portugueses. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007.

SILVEIRA, Pedro da. *Os Últimos Luso-Brasileiros*. Col. Estudos e Ensaios. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1981.

TORREZÃO, Guiomar, “Um poeta brasileiro”. In : *No Theatro e na Sala*. Lisboa : David Corazzi – Editor, 1881, p. 273-280.

VECCHI, Roberto ; RUSSO, Vincenzo (orgs.), *A Literatura Portuguesa – Modos de Ler*, Tradução : Susana Rocha da Silva. Lisboa : Glaciar, 2022.

Acervo Raymond Cantel: o “lugar de memória” do cordel em solo francês

Karina Marques

(Université de Poitiers)

*Oh! Musa trovadoresca,
Me ajude a pôr no papel
A vida de um grande homem
Que foi Ramon [sic] Cantel
Na Europa, França e Bahia
A divulgar o Cordel.*

(Severino José, “Homenagem a Ramon [sic] Cantel”, São Paulo, 1990)

113

No dia 19 de setembro de 2018, a literatura de cordel, juntamente com os seus bens conexos (a xilogravura e a cantoria), foi reconhecida como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esta conquista também foi celebrada fora do território brasileiro pela equipe de professores e pesquisadores do *Centre de Recherches Latino-Américaines* (CRLA-Archivos), responsáveis pelo Acervo Raymond Cantel.

Este acervo é um verdadeiro “lugar de memória” (NORA, 1984) para o cordel por ser o berço dos trabalhos de Raymond Cantel (1914-1986), professor pioneiro nos estudos acadêmicos sobre essa arte, a quem devemos a própria fixação do termo “cordel” para identificação desse “bem cultural”¹ brasileiro (MENESES, 2018, p.

1 Na constituição brasileira de 1988, temos a seguinte definição de “bem cultural”: “Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de

2) a partir da década de 50, quando passou a ser usado de forma corrente e como denominação exclusiva.

Raymond Cantel, professor e pesquisador francês, iniciou a sua carreira como professor de português e espanhol na Universidade de Poitiers, onde se tornou diretor da Faculdade de Letras, ocupando, mais tarde, em 1970, um cargo de professor de literatura e de civilização brasileira na Universidade Sorbonne (mais tarde, Sorbonne Nouvelle). Em 1959, ele fez a sua primeira viagem ao Brasil com o objetivo de continuar a sua pesquisa sobre o messianismo na obra de Antônio Vieira. Durante essa estadia, encontrou muito poucos vestígios das manifestações populares realizadas em torno da crença do regresso do mítico rei português D. Sebastião, sobre o qual falava esse padre escritor. No entanto, descobriu as tradições do Nordeste brasileiro e, mais especificamente, de uma de suas sub-regiões, o sertão, tornando-se assim um apaixonado e grande especialista de *cordel*: “pelas feiras do Nordeste eu tinha escutado ler ou cantar os poemas do sertão, eu tinha visto os rostos sérios ou maravilhados, os olhares pedidos ao longe, eu tinha medido a potência de evasão própria dos poemas dos *trovadores*”² (CANTEL, 2005, p. 23).

referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”. Como “bem cultural” reconhecido, o *cordel* foi inscrito no “Livro de Registros das Formas de Expressão” do IPHAN.

2 Tradução nossa (expressão abreviada pela sigla “T. n.”): “à travers les foires du Nordeste j’avais entendu lire ou chanter les poèmes du sertão, j’avais vu les visages graves ou réjouis, les regards perdus dans le lointain, j’avais mesuré la puissance d’évasion propre aux poèmes des *trovadores*”⁴. Trata-se do rascunho do prefácio de um livro que Raymond Cantel pretendia publicar no IHEAL de Paris sob o título *Literatura Popular Impressa*. Este texto foi publicado em 2005 numa coletânea póstuma de artigos escritos por

Atualmente com cerca de 5.000 folhetos, contando os 4.249 da coleção fundada por Cantel e outras que vieram a se juntar a ela depois³, é a maior coleção de cordéis da Europa e uma das maiores do mundo. A coleção fundadora é composta, principalmente, por textos de autores brasileiros, mas encontramos também portugueses, espanhóis, franceses e até mesmo textos escritos em catalão e provençal. Independentemente da nacionalidade dos autores e dos locais de produção, todos esses textos trazem traços de um imaginário coletivo e de uma tradição literária compartilhada, pois nas palavras de Idelette Muzart-Fonseca dos Santos “múltiplas vozes tecem a memória da qual o folheto de Cordel é herdeiro” (MUZART, 1997, p. 8). Nesse sentido, ainda que acreditasse que as histórias das canções de gesta francesas tivessem chegado até o sertão nordestino através dos colonizadores portugueses, Cantel preferia falar de uma “identidade profunda” unindo os povos, sendo muito difícil saber se essa “identidade vem de uma influência ou se vem realmente da confluência dos temas e das preocupações”⁴.

115

O cordel é, assim, uma arte palimpséstica por excelência, prestando-se, frequentemente, a uma dupla leitura onde se superpõem, ao menos, um hipotexto oriundo da tradição lírica europeia e um hipertexto autenticamente brasileiro. Ainda que a estrutura dos poemas seja conservadora, respeitando os esquemas de versificação

Cantel em diversos âmbitos, apresentados sob a forma de miniconferências. A obra reúne três manuscritos inéditos, incluindo este prefácio, e pequenos textos que constituem introduções aos conhecimentos sobre a cultura do Nordeste do Brasil e a literatura de Cordel.

3 Todas as coleções do Acervo Raymond Cantel estão descritas no site da “Biblioteca Virtual Cordel” da Universidade de Poitiers: <https://cordel.edel.univ-poitiers.fr/collections/show/3>.

4 Conferência proferida na Bahia, em 1965, em português. Disponível em versão digitalizada na coleção áudio-visual do Acervo Raymond Cantel. Número de cota e intervalo de gravação: ARC, RC_CD1_001 [8’14”- 8’25”]. Não disponível online, solicitação por e-mail a Karina Marques (karina.marques@univ-poitiers.fr).

tradicionalmente herdados da poesia popular europeia, os textos mostram uma impressionante capacidade de renovação no que diz respeito ao imaginário e à linguagem, apresentando, frequentemente, transcrições do falar popular regional de localidades do Nordeste do Brasil e neologismos.

Mesmo que o cordel permaneça associado a um tipo de arte regional, apesar da difusão generalizada por todo o país, cada folheto condensa, sem perder a sua cor local, o que há de mais representativo da identidade nacional brasileira no domínio literário. Desta forma, reconhecer o cordel como patrimônio imaterial brasileiro significa também uma reconciliação interna para os brasileiros, pois essa literatura ficou durante muito tempo associada a uma arte menor, percebida como sendo a produção cultural de homens iletrados, ainda que “tenha sido reconhecida como brasileira, mesmo antes de ser validada como literatura”, pois

no Brasil, os primeiros sinais de interesse pela literatura oral e, mais tarde, pelo folheto, por parte de escritores e estudiosos, visavam estabelecer as bases [...] de uma expressão autenticamente nacional [...], enquanto, na França, os estudos sobre a “*littérature de colportage*” tiveram uma origem repressiva⁵ (DOS SANTOS, 1997, p. 13).

A extrema fecundidade dos cordelistas, apesar de todas as adversidades do seu meio, despertou o interesse dos pesquisadores. Nesse sentido, o cordelista Francisco de Souza Campos, questionou-se sobre o interesse dos estudiosos pela sua arte:

Por que todos esses professores vêm aqui, fazendo-nos perguntas? Ora, não sei com certeza, mas suponho ser por haver tanta gente instruída e com todo o dinheiro de que precisa e que no

5 T. n. : “au Brésil les premières marques d’intérêt pour la littérature orale, et plus tard le *folheto*, de la part des écrivains et de lettrés visaient à établir les fondements [...] d’une expression authentiquement nationale [...] alors qu’en France les études sur la littérature de colportage ont eu une origine répressive”.

entanto não sabem escrever um único verso. Aí você tem o poeta, um pobre diabo que nunca foi à escola, que tem dificuldade para ajuntar umas moedas para o pão ou a passagem de ônibus, e que se senta e escreve uma estória que deixa a todos maravilhados. Portanto, o meu modo de pensar, o que todas essas pessoas querem exatamente é entender como o poeta faz suas estórias. Estão ansiosas por saber como ocorre tal milagre. (CAMPOS, *apud* SLATER, 1984, epígrafe)

Cantel foi um desses professores que, humildemente, fez muitas perguntas a esses mágicos fazedores de versos. Percorreu todo o Nordeste, do litoral ao sertão, recolhendo folhetos e gravando, por vezes, a voz desses contadores/cantadores de estórias. O Acervo Raymond Cantel retrata a sua busca pela compreensão desse milagre, em textos, sons, imagens, artigos de jornais e correspondências trocadas.

117

Abrindo os arquivos de Raymond Cantel: breve histórico, do acervo ao portal de cordel

Nos anos 1960, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, atrelada ao Ministério Brasileiro da Cultura, muitas medidas foram implementadas para a valorização do cordel, compreendendo recensões bibliográficas, organização de coleções, conservação de documentos preciosos, publicação de catálogos e antologias.

Raymond Cantel teve uma participação fundamental nesse processo, em estreita colaboração com essa instituição. Do outro lado do Atlântico, nessa mesma época, Elza Tavares da Fundação Casa de Rui Barbosa esteve na Universidade de Poitiers com o intuito de ajudá-lo a arquivar a sua coleção de folhetos de cordel que já contava com mais de 2.000 títulos. Em 1966, as autoridades francesas autorizaram a criação do Centro de Pesquisas Latino-Americanas da Universidade de Poitiers, o CRLA (atual CRLA-*Archivos*), do qual Cantel foi o cofundador. Essa iniciativa foi fundamental para que ele pudesse desenvolver o seu trabalho de preservação, estudo e

divulgação dessa arte tradicional brasileira, para além do seu território nacional de produção. Ele se beneficiou da tradição de estudos medievais dessa instituição para estabelecer pontes temáticas e formais entre a literatura medieval francesa e a literatura de cordel brasileira, herdeira de uma tradição praticamente extinta na Europa.

Essas iniciativas para a institucionalização do cordel, unindo forças do Brasil e da França, constituíram-se como uma reação à ameaça de extinção desse gênero literário que viu sua produção, distribuição e venda sensivelmente diminuir com relação aos anos 1930-1950, considerados como a idade de ouro dessa manifestação artística. Diante dessa ameaça, em 1972, Cantel declarou: “se os poderes públicos brasileiros tivessem uma ideia da importância e do uso que se faz do cordel, eles não deixariam esse gênero se extinguir”⁶ (COIMBRA, 1993, p. 20). Em 1973, no âmbito do Congresso de Niterói, o pesquisador francês lançou ainda um apelo dirigido diretamente aos colecionadores de cordel, convidando-os a comunicar os títulos dos folhetos em sua posse à Fundação Casa de Rui Barbosa. Alguns meses depois, ele foi nomeado membro correspondente da Academia de Letras da Bahia e condecorado pelo governo brasileiro com a Ordem de Rio Branco.

Por tudo isso, os cordelistas, os repentistas e os xilógrafos o reconheceram como um intermediário perante a classe letrada, conferindo-o o título de “embaixador itinerante”. Em cada uma das suas peregrinações do Norte ao Sul do Brasil em busca de documentos autênticos, ele pronunciava conferências, tanto no Brasil quanto na França, sobre os resultados obtidos. Ter relações com Raymond Cantel passou a se tornar um argumento forte para a promoção do trabalho de um artista de cordel. Como exemplo, podemos citar a iniciativa tomada pelo célebre xilógrafo J. Borges, quando, ainda no início de sua carreira, beneficiou-se da presença de Cantel na

6 T.n.: “si les pouvoirs publics brésiliens avaient une idée de l’importance et de l’usage que l’on fait du cordel, ils ne laisseraient pas le genre s’éteindre”.

Aliança Francesa de Salvador como palestrante, no dia 8 de agosto de 1978, para montar uma exposição nessa mesma instituição. E, no cartão-convite da exposição, via-se marcado: “corresponde com Raymond Cantel”. Eis a prova do peso desse interlocutor estrangeiro como autoridade nos estudos de cordel no Brasil. Não impondo um olhar eurocêntrico, aproximou-se ao longo dos anos 1970 de vários cordelistas, cantadores e xilógrafos com os quais se encontrava periodicamente no Brasil, como indicado em artigo da revista *Veja* de 7 de abril de 1976: “Amigo pessoal de muitos poetas populares. Cantel costuma procurá-los sempre que volta ao Brasil. E, invariavelmente, sua ilustre presença é saudada com uma torrente de estrofes”. Esses artistas enviavam-lhe também as suas últimas criações à França, por correio, pedindo-lhe a sua apreciação e, por vezes, uma ajuda para a divulgação dos seus trabalhos. Nossa “coleção biobibliográfica Raymond Cantel” conserva esse rico diálogo epistolar intercultural.

119

Entre 1974 e 1979, Cantel foi responsável por uma matéria no programa de mestrado da Universidade Sorbonne Nouvelle intitulada: a “literatura em versos do Nordeste brasileiro”. Ele foi pioneiro no ensino desse gênero literário no meio universitário, não somente francês, mas também naquele do seu próprio país de produção. De acordo com Idelette Santos,

a introdução do folheto de cordel nos estudos universitários no Brasil deve muito a dois brasilianistas: “O primeiro, Raymond Cantel, é francês e sua influência manifestou-se principalmente através do ensino nas diferentes universidades brasileiras, ao longo dos anos 60 e 70. [...] O segundo, Mark Curran, é norte-americano. Ele residiu por algum tempo no Brasil e publicou um livro que se tornou, juntamente com alguns artigos de Raymond Cantel recentemente publicados, uma referência obrigatória para o trabalho universitário sobre o tema” (DOS SANTOS, 1997, p. 16).

7 T.n.: “L’introduction du *folheto* de cordel dans les études universitaires au Brésil doit beaucoup à deux « brésilianistes ». Le premier, Raymond Cantel, est Français et son influence s’est manifestée principalement par

Depois da sua morte, uma equipe de pesquisadores do CRLA realizou um longo trabalho de organização dos seus folhetos e xilografuras, das gravações sonoras e de vídeos que Cantel havia feito de cantadores, assim como de manuscritos de seus artigos escritos sobre o cordel, matérias de jornal sobre ele e a sua correspondência trocada com artistas e instituições brasileiras. Em 2001, Paulette e Jacques Cantel, mulher e filho do professor-pesquisador francês, decidiram doar todo esse material ao CRLA da Universidade de Poitiers. Até então conservado na sala de arquivos 124 da *Maison des Sciences de l'Homme et de la Société* (MSHS), do campus principal da Universidade de Poitiers, o acervo encontra-se atualmente em processo de mudança para a sala de manuscritos antigos da Biblioteca de Letras, onde terá melhores condições de conservação, mais espaço de armazenamento e uma equipe especializada no tratamento de documentos raros e frágeis.

O antigo “Fundo Raymond Cantel”, hoje considerado apenas como a sua coleção de folhetos fundadora e homônima, contém temas clássicos representativos do cordel, nos seus grandes ciclos. O antigo ciclo heroico, dominado por figuras da Idade Média europeia como Carlos Magno e os seus doze pares, Rolando e Olivier, Joana d’Arc e João de Calais. O ciclo heroico moderno, com o arquétipo do herói medieval transposto para a sociedade do Nordeste brasileiro, representado pelos cangaceiros. O ciclo do boi e do cavalo frequentemente associado a histórias fantásticas que narram o confronto entre o homem e esses animais dotados de poderes mágicos, tema que remete às origens do cordel em que os poetas itinerantes se deslocavam pelas grandes fazendas do interior nordestino. O ciclo lúdico da tradição ibé-

l’enseignement dans différentes universités brésiliennes, tout au long des années 60 et 70. [...] Le second, Mark Curran, est Nord-Américain. Il a séjourné quelques temps au Brésil et publié un livre qui est resté longtemps, avec quelques articles de Raymond Cantel récemment réédités (1993), une référence obligatoire pour tout travail universitaire sur ce thème”.

rica representado por figuras picarescas como Pedro e João Malazarte, personagens do espanhol Pedro de Urdemalas; e outros já nascidos no Brasil como os famosos João Grilo, Pedro Quengo e Canção de Fogo. O ciclo religioso de tom bastante satírico, no qual o sagrado e o profano coabitam em histórias que contam a vida de Jesus e dos santos, onde o Padre Cícero e o Irmão Damião de Juazeiro do Norte são figuras bastante recorrentes e celebradas. E, por fim, o ciclo de notícias que apresenta folhetos em sua função jornalística, contando a história do Brasil e do mundo, mas também notícias do cotidiano e explicações didáticas sobre os avanços da ciência. Podemos incluir, em todos esses ciclos, desafios poéticos opondo dois improvisadores em duelos líricos obedecendo a regras de construção dos poemas e de suas temáticas, cujo gênero mais abundante é a peleja.

121

Pensando na conservação, no estudo e na difusão das informações contidas nesse suporte frágil, a equipe brasilianista/lusista do CRLA-*Archivos*, começou desde 2003 o projeto *DIGIBOOK/Bookrestorer*, tendo por objetivo a digitalização dos folhetos do Acervo Raymond Cantel e a criação de uma base de dados. Em 2010, uma nova etapa desse projeto foi lançada sob o nome “Corpus Cordel/Cantel”, coordenada por Michel Riaudel e Sandra Teixeira da Universidade de Poitiers (CRLA-*Archivos*) e Paulo Iumatti do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). A digitalização dos folhetos foi então associada a um trabalho de reconhecimento de caracteres, de forma a transformá-los em *corpus* de estudo.

Esse projeto foi acompanhado por uma longa reflexão sobre os critérios para a indexação dos folhetos. Um trabalho interdisciplinar foi realizado por experts em literatura, civilização e linguística oriundos dos laboratórios CRLA e FoReLL (*Formes et Représentations en Linguistique et Littérature*) e por profissionais dos serviços numéricos *I-Médias e Service Commun de la Documentation*. Após vários anos de trabalho e um investimento financeiro consistente,

o portal “Biblioteca Virtual Cordel” (BVC - <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/>) foi oficialmente lançado no dia 16 de outubro de 2014. Um sistema de geolocalização existente nesse site situa o local exato da escrita dos folhetos num mapa do Brasil, permitindo aos pesquisadores fazer análises sobre poetas, temas, editoras, volume de produção ou características de escrita em uma escala local.

Esse portal, inteiramente apresentado em língua portuguesa, foi concebido, sobretudo, para um público brasileiro desconhecedor da língua francesa, mas, também, para um público francês leitor do português. As consequências dessa escolha linguística devem ser levadas em conta, pois isso permitiu aos brasileiros ter acesso a uma parte do seu patrimônio cultural imaterial desterritorializado, num espírito de abertura e de partilha coerente com o respeito que Raymond Cantel sempre teve para com os agentes de produção do cordel e, de forma mais abrangente, para com o povo brasileiro.

Em 2018, ano da inclusão do cordel na lista do patrimônio cultural imaterial brasileiro, os metadados da BVC foram compartilhados num grande portal de cordel concebido pelo IEB (<http://www.portal-docordel.ieb.usp.br>). Esse portal foi idealizado para reagrupar num só lugar os acervos de cordel dispersos pelo Brasil e no exterior, assim como os seus “bens conexos”. Sete associações brasileiras já disponibilizaram seus metadados nesse portal, assim como a *Library of Congress*, em Washington (EUA), e a Universidade de Poitiers, na França.

As parcerias estabelecidas entre a Universidade de Poitiers e instituições brasileiras parceiras, sobretudo com a Fundação Casa de Rui Barbosa e o IEB-USP, são, assim, essenciais para a realização de uma reflexão coletiva sobre os melhores meios de preservar, estudar e divulgar essa arte. Questões como autoria e propriedade intelectual, estocagem e comunicação de metadados e estratégias específicas de divulgação de um patrimônio cultural nacional partilhado, foram e são, assim, pensadas de forma intercultural, com duplo apoio governamental.

França-Brasil: reflexões e ações conjuntas em torno de um patrimônio partilhado

A noção de patrimônio está intrinsecamente ligada àquela de nação, que, por sua vez, desde a criação dos Estados nacionais, na época moderna, está calcada na tríade território-povo-cultura. A ideia comumente construída de identidade cultural representada por um bem patrimonial é, portanto, de caráter atávico. O patrimônio encarnaria, assim, a produção cultural autóctone instalada no interior do seu próprio território e nele permanecendo de forma perene. As iniciativas vanguardistas de Cantel que levaram ao atual estatuto do cordel como patrimônio cultural imaterial brasileiro revelam, no entanto, uma visão alargada da noção de patrimônio, desapegada do elogio do Estado nacional, de seu território e poder de ação:

123

Quando se trata de definir patrimônio, a ideia mais comumente aceita é que ele garanta a continuidade entre aqueles que o produziram – ou que eram os seus proprietários – e nós, que somos os herdeiros, pois eles [nossos antepassados] nos transmitiram-no. Daí implica a responsabilidade de conservá-lo, preservá-lo, guardá-lo para transmiti-lo, por nossa vez, [aos nossos descendentes]. Tal ideia retoma a concepção difundida de patrimônio como um conjunto de bens transmitidos no seio de uma família, seguindo a cadeia geracional. Referências a essa ideia não faltam desde as primeiras discussões sobre o patrimônio nacional até aquelas atuais, ligadas à definição jurídica.⁸ (DAVALLON, 2006, p. 93)

8 T.n.: “En matière de définition du patrimoine, l'idée la plus communément admise est que ce dernier assure une continuité entre ceux qui l'ont produit – ou qui en ont été les possesseurs – et nous, qui en sommes les héritiers puisqu'ils nous l'ont transmis. De là naîtrait la charge de le conserver, de le préserver, de le sauvegarder pour le transmettre à notre tour. Une telle idée reprend la conception courante du patrimoine en tant qu'ensemble de biens transmis à l'intérieur d'une famille, selon la chaîne des générations. Les références à cette conception ne manquent pas depuis les premières discussions sur le patrimoine national jusqu'aux références actuelles à la définition juridique.”

Fugindo a essa ideia de transmissão linear entre produtores/proprietários e herdeiros imediatos, a concepção de patrimônio cultural proposta por Cantel é “rizomática” (DELEUZE e GUATTARI, 1980, p. 31). A cadeia transmissora por ele criada escapa à lógica da verticalidade do Estado nacional e de seu território, da transmissão entre compatriotas e sob responsabilização exclusiva de um só governo pela sua preservação, estudo e difusão.

124 Paralelamente às iniciativas que realizava no Brasil para defender o cordel na esfera nacional, também construía um novo território para essa manifestação cultural no seu país de origem, através do seu centro de pesquisas, no qual o seu acervo é ainda conservado. E, também, nas salas de aula da Sorbonne, nas quais ministrava disciplinas específicas sobre o cordel e formava alunos-cordelistas. Deleuze e Guattari definem o território como “um ato”, “a partir do momento em que os componentes dos meios cessam de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos” (1980, p. 386-387). A França passou a se tornar um novo território para o cordel, de conhecimento, reconhecimento e também de produção artística inspirada na criatividade do modelo antropofágico brasileiro. Pois o Acervo Raymond Cantel permite-nos observar como a herança europeia dos trovadores foi aclimatada ao “Novo Mundo”, de forma a produzir algo intrinsecamente brasileiro. E, graças à magia da antropofagia brasileira, a tradição cultural medieval francesa continua viva, reinventada do outro lado do Atlântico. Podemos dizer, portanto, que Cantel criou através do seu acervo um patrimônio situado no “entre-dois”, num espaço fronteiriço no qual “a origem é posta em partilha”, nos termos de Daniel Sibony:

Mas para além das ligações que o “entre-dois” atualiza, onde ele assume toda a sua força é quando, na sua imensa abundância, ele aparece como figura da origem [...] onde damos às nossas origens provas de proximidade, sem dessa aproximação poder-

mos aproveitar plenamente, e sem podermos delas nos afastar.⁹ (1991, p. 15 e 16).

Esse “entre-dois”, entre familiaridade e estranhamento, torna ainda mais interessante a partilha desse bem cultural imaterial brasileiro e os esforços conjuntos de instituições e pesquisadores dos dois países para estudá-lo, preservá-lo e transmiti-lo. A Unesco realça ainda o fato de que conhecer o patrimônio cultural imaterial de diferentes comunidades é útil ao diálogo intercultural e ao respeito de outros modos de vida. Um dos critérios para definição de um patrimônio cultural imaterial é o seu caráter “inclusivo”, aceitando a sua evolução no contato com outros meios sociais, em lugares distantes, e no contato com povos (i)migrantes.¹⁰

No entanto, é preciso termos em conta que o cordel, enquanto patrimônio cultural imaterial, carrega consigo uma dicotomia entre o coletivo e o individual, a transmissão de uma tradição ancestral e a reivindicação de uma autoridade criativa, uma voz unívoca, portadora de um estilo reconhecível. Além disso, trata-se de uma arte que, ainda que tendo passado a ser impressa, sobreviveu até a metade do século XX, aproximadamente, resistindo à lógica do mercado editorial da classe hegemônica letrada. Além da declamação performática coletiva do texto poético, ligada à sua origem oral, a autoedição, ou o recurso a pequenas tipografias, era – ou, por vezes, ainda é – uma de suas características intrínsecas. A esse propósito, Michel Riaudel, em artigo intitulado “Literatura de cordel e valori-

125

9 T.n. : “Mais au-delà de recollections que l’entre-deux actualise, là où il prend toute sa force c’est lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de l’origine [...] où l’on donne à ses origines des gages de proximité, sans pouvoir jouir d’en être proche et sans pouvoir s’en éloigner”.

10 Qu’est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?. Site da Unesco. Disponível em: <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>. Acesso em: 26 jun. 2024.

zação digital: o direito de propriedade em questão”, aponta para a dificuldade da questão da propriedade intelectual no caso específico do cordel e, sobretudo, à luz de um projeto de difusão online, como foi aquele da criação da BVC. Ele constata, assim, que

se o “cordel” pôde ser tratado sem respeitar o direito autoral, é porque foi considerado durante muito tempo como uma manifestação coletiva, uma expressão cultural no sentido germânico ou anglo-saxão: remetendo a “*Kultur*”, a cultura ou ainda a folclore. Essa abordagem não desapareceu totalmente: continuamos falando em “literatura de cordel” de modo genérico, como um todo no qual o nome dos autores parece se dissolver, naturalmente. E a Classificação Decimal Universal (CDU), adotada pela maioria das bibliotecas, guarda as produções relativas ao cordel na série dos 3.9, com as obras de antropologia, cultura, etnologia, etnografia, os estudos de costumes, dos hábitos, usos e tradições, dos modos de vida, do folclore. E não na classe 8, à qual pertencem a língua, a linguística, a filologia, a literatura (RIAUEDEL, 2019, p. 278).

Desde o início da história do cordel, a compra dos direitos autorais por editores-proprietários, que substituíam os nomes dos verdadeiros autores pelos seus, era uma prática recorrente. Percebendo o valor singular de suas criações, os autores começaram a proteger-se, imprimindo as suas fotos nas capas dos livretos ou criando uma espécie de assinatura com estrofe acróstica, no final de cada poema. Mas os editores conseguiram até mesmo modificar essas últimas linhas para apagar essa marca pessoal. Isso dificultou muito o reconhecimento da verdadeira autoridade autoral e até representou um problema na atestação dos nomes dos autores quando a obra caiu em domínio público. Essa reciclagem e reapropriação desenfreada havia resultado na reivindicação de direitos autorais, através do registro de um ISBN. No entanto, vários folhetos são ainda hoje criados de forma muito artesanal e independente, impressos pelo próprio autor ou por uma pequena tipografia, sem a preocupação de

recorrer a esse sistema mais sofisticado. Além disso, ainda existem associações de cordelistas que incentivam a produção de textos de forma coletiva, no qual cada poeta escreve uma estrofe do poema, como é o caso da Academia de Cordelistas do Crato (ACC), da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABC), a Academia Ipuense de Letras Ciências e Artes (AILCA) ou o grupo de cordel feminino “Cordel de Saia”. Podemos ainda pensar na dificuldade específica de subgêneros mais ligados à performance, como é o caso da peleja. Em vários folhetos deste tipo, o nome do autor não aparece impresso no fascículo, o que nos permite inferir uma dupla instância autoral, confundindo-se com os nomes dos artistas mencionados ou mesmo com personagens inventados.

Riaudel aponta ainda para uma tensão existente desde a criação da BVC, em 2014, entre a vontade de disponibilizar todos os folhetos da Coleção Raymond Cantel em formato pdf, na sua integralidade e com a possibilidade de busca por palavras, e o respeito à propriedade intelectual de poetas e ilustradores, para que possam viver plenamente da sua arte. Respostas a esse dilema foram pensadas coletivamente durante alguns anos por pesquisadores e técnicos franceses da Universidade de Poitiers; juntamente com a equipe brasileira do IEB, representada por Paulo Iumatti, na época professor visitante em Poitiers:

De um lado, nós seguimos uma lógica de *commons*, de disponibilização intelectual de todo bem comum. Os folhetos pertencem à Universidade, depois da doação feita pela viúva de Raymond Cantel. Mas a BVC pretende ampliar os usos do acervo e abrir a consulta ao pesquisador e ao grande público. Porém, deseja, ao mesmo tempo, respeitar o direito autoral, isto é, uma propriedade individual específica. A partir daí as coisas complicam-se. Por isso foram imaginados diversos estatutos de consulta virtual, como, por exemplo, um estatuto totalmente livre, para os folhetos já no domínio público, e um estatuto de consulta restrita para os demais. (2019, p. 277)

Um primeiro passo para dar continuidade ao trabalho feito por essa equipe franco-brasileira foi solicitar a publicação online de todas as fichas catalográficas dos folhetos da coleção fundadora Raymond Cantel, ainda que não acompanhadas pelos seus respectivos arquivos em PDF, à espera de autorização de publicação. Paralelamente, todos os folhetos foram digitalizados com reconhecimento de caracteres, possibilitando o envio desses arquivos por e-mail aos pesquisadores interessados, contra a assinatura de um termo de responsabilidade garantindo o uso pessoal do material para fins educacionais e/ou acadêmicos e não comerciais¹¹. Essas iniciativas foram tomadas diante do aumento da procura por folhetos do nosso acervo, após o reconhecimento do cordel como bem cultural imaterial brasileiro, e em razão da disponibilização dos nossos metadados no grande portal de cordel do IEB.

Para nos ajudar a realizar esses procedimentos com um respaldo legal, recorreremos aos serviços da “*Clinique Juridique*”¹² da Universidade de Poitiers, na qual pudemos contar com a ajuda de especialistas em propriedade intelectual. Nesse âmbito, o professor e advogado Olivier Salomon redigiu um termo apropriado de responsabilidade para que pudéssemos passar a enviar os folhetos aos solicitantes. Além disso, ele elaborou um novo documento para a regularização de todos os contratos de doação dos acervos do CRLA-*Archivos*, tanto aqueles em língua espanhola, quanto o ARC¹³. Ele

11 Os folhetos podem ser solicitados às corresponsáveis pelo acervo: Angélica Amâncio (angelica.amancio@univ-poitiers.fr) e Karina Marques (karina.marques@univ-poitiers.fr).

12 A *Clinique Juridique de l'Université de Poitiers* [A Clínica Jurídica da Universidade de Poitiers] é um serviço de orientação jurídica formado por alunos e professores da Faculdade de Direito da Universidade de Poitiers, bem como por profissionais liberais. Disponível em: <https://droit.univ-poitiers.fr/la-faculte/clinique-juridique>. Consultado em: 9 jul. 2024.

13 O descritivo de todos os acervos do CRLA-*Archivos* pode ser consultado em: <http://crla-archives.labo.univ-poitiers.fr/les-fonds/>. Consultado em: 8 jul. 2024.

criou ainda uma cláusula específica para o caso de depósito de arquivos no centro de pesquisas para tratamento de dados e estudo, com a sua restituição ao proprietário ao fim do trabalho. E, por fim, um documento específico para a autorização da publicação online, permitindo restrições de publicação, segundo o desejo do(s) artista(s).

Por outro lado, os custos envolvidos com a manutenção do portal atual e os riscos técnicos e de segurança associados ao armazenamento dos nossos dados em um servidor local da universidade, fez com que começássemos a pensar sobre a possibilidade de migração das informações da BVC para a plataforma *Huma-Num*. Esta infraestrutura digital de pesquisas, centrada na área de Ciências Humanas, surgiu em 2013 implementada pelo Ministério do Ensino Superior e da Pesquisa francês e dirigida pelo *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), em parceria com as universidades Aix-Marseille e Campus Condorcet. Além do armazenamento de informações de forma perene, propõe ainda serviços de tratamento de dados para centros de pesquisa franceses, conectando-se a um consórcio europeu dedicado às humanidades digitais.

Essa nova reflexão sobre a conservação, não mais apenas do aspecto material do nosso acervo, mas também dos dados a partir dele gerados, foi possível graças a uma parte do financiamento Collex (*Collections d'excellence de France*), obtido por Fatiha Idmhand, professora livre-docente de literaturas hispânicas contemporâneas da Universidade de Poitiers e atual diretora do CRLA-Archivos. Seu projeto englobava a catalogação, digitalização, indexação e exposição online de todos os acervos do CRLA-Archivos, reconhecidos como coleções de excelência da França. Estas novas reflexões e ações somaram-se, portanto, àquelas iniciadas pela antiga equipe.

Algumas autorizações de publicação na internet, de acordo com o novo modelo proposto, foram recentemente assinadas por cordelistas que se encontram ainda em vida, como Franklin Maxado. Ele expressou o desejo de ter apenas a capa e a primeira página de seus

folhetos publicada, de modo a que possa publicitar o seu trabalho e continuar a viver da sua arte. Esse poeta entrou em contato pela primeira vez com Cantel no dia 08 de abril de 1976, por via postal, assim se apresentando:

Sou um poeta nascido no Nordeste e que atualmente reside em São Paulo, onde tenho uma lojinha para divulgar o cordel e o artesanato nordestinos. Apesar de ter cursado universidades e de ter lançado livros de poemas, decidi agora fazer cordel, voltando às raízes. [...] Li a sua entrevista na revista brasileira “Veja” [...]. Escrevo-lhe como um admirador e com o endereço fornecido pelo poeta Rodolfo Cavalcante. (CAVALCANTI, 1976).

130 Este poeta e xilógrafo manteve contato com Cantel até os seus últimos anos de vida, continuando, em seguida, a comunicar-se com os membros das diversas equipes que trabalharam no CRLA-*Archivos*. Essa relação intercultural em torno do cordel está documentada na “coleção biobibliográfica Raymond Cantel” do nosso acervo e prossegue até os dias de hoje. O poeta divulga-nos o seu trabalho e ações em torno do cordel; e, também, ainda desperta o interesse de pesquisadores “brasilianistas” franceses pelos seus textos e xilogravuras, assim como pelo seu comprometimento artístico e político em defesa da sua arte. Eis um exemplo vivo da força do ARC como “lugar de memória” transfronteiriço para o cordel.

Um “lugar de memória” para o cordel em solo francês

Com a inscrição do cordel na lista do patrimônio cultural imaterial brasileiro do IPHAN e o destaque dado à figura de Raymond Cantel nesse processo, a equipe do CRLA-*Archivos* percebeu a necessidade de iniciar o tratamento e a divulgação do que viemos a chamar de “Coleção Biobibliográfica Raymond Cantel”. A coleção é composta por manuscritos de artigos científicos, correspondência, iconografia e matérias jornalísticas sobre Raymond Cantel na imprensa brasileira e francesa. O nosso trabalho arquivístico ampliou-se, portanto, dos

objetos colecionados pelo pesquisador, constituídos na sua maioria por folhetos de cordel, aos documentos associados à sua vida e carreira profissional, produção científica e ações feitas junto a agentes produtores de cordel e instituições governamentais.

Um trabalho de catalogação, indexação e digitalização foi realizado em 2021 por Gaëlle de Oliveira Rodrigues, ex-mestranda do curso de Línguas Estrangeiras Aplicadas (LEA), sob minha coordenação científica e orientação técnica do arquivista Laurent Passion. Esses dados gerados serão depositados diretamente na plataforma Huma-Num para que venham a ser divulgados posteriormente na BVC ou em um novo site de fácil gestão, após autorização dos detentores de direitos autorais de alguns documentos. Um primeiro passo já foi dado nesse sentido com a autorização de publicação da correspondência trocada entre Raymond Cantel e Jorge Amado pela Fundação Casa de Jorge Amado, assim como pelos cordelistas Franklin Maxado e Raymundo Santa Helena.

131

A análise minuciosa desse material nos deu um testemunho documental do papel importantíssimo desempenhado por Raymond Cantel para a criação de políticas culturais em torno do cordel; para a articulação dos cordelistas na defesa de sua arte e de seu estatuto; e, finalmente, para a entrada dessa arte compósita como objeto de estudo e de apreciação em meios dominados pelas elites intelectuais brasileiras. Mostrou-nos, ainda, como esse professor-pesquisador estrangeiro conseguiu criar uma sinergia em torno do cordel.

A própria iniciativa de criação do CRLA, em 1966, evento relatado nos documentos da “coleção biobibliográfica”, fez parte dos esforços de Cantel, para que, a partir do exterior, o cordel pudesse ter o seu pleno reconhecimento e proteção no seu país de origem. O acervo que aí viria a se constituir, unindo conhecimentos e trabalho bilaterais, tratou-se de uma iniciativa pioneira para a salvaguarda de um bem cultural brasileiro. Sem medir as consequências dessa empreitada, ele criava um “lugar de memória” para o cordel em solo

francês, um bastião para uma arte oriunda de um Brasil marginalizado. É nesse contexto que Nora define o conceito de “lugar de memória”: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...] Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não teríamos também necessidade de os construir”¹⁴ (1984, XXV). Desde o início, o ARC foi construído como um espaço de memória coletiva para uma manifestação cultural menorizada, que ainda não tinha o estatuto de representatividade identitária no panorama nacional brasileiro que hoje possui. Essa influência exterior francesa teve um peso muito grande para que iniciativas nacionais de salvaguarda do cordel pudessem ser implantadas. E, após a abertura do curso de cordel ministrado por Cantel na Sorbonne, em 1974, o cordel passou a ganhar grande visibilidade na imprensa brasileira, em periódicos do Norte ao Sul do país, alcançando o seu auge com o artigo publicado na popular revista *Veja*, em 1976, intitulado “Cordel ameaçado”. Nesse artigo, ele exprime a necessidade de proteção ao cordel num contexto de mudança dos hábitos de produção tradicionais, provocados pela migração dos artistas para as grandes cidades, e a entrada do rádio e da televisão nos vilarejos nordestinos.

De forma a realçar a importância do ARC como lugar de memória para o cordel, percebemos a necessidade de reorganizar o nosso plano arquivístico, assim como de escolher o termo mais apropriado para designar o nosso conjunto arquivístico, se “fundo” ou “acervo”. Através da análise da “coleção biobibliográfica Raymond Cantel”, percebemos que as nossas coleções se constituíam segundo uma lógica foucaultiana de sistema de enunciados, no qual

14 T.n.: “les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu’il n’y a pas de mémoire spontanée, qu’il faut créer des archives [...] Mais si ce qu’ils défendent n’était pas menacé, on n’aurait pas non plus besoin de les construire”.

cada unidade acontecimento/documento¹⁵ (FOUCAULT, 1969, p. 169) estava interrelacionada, contribuindo para a narração de uma história coletiva comum em torno do cordel, articulada pelo colecionador. Uma carta trocada entre Cantel e um cordelista, contida na “coleção biobibliográfica”, pode, por exemplo, mencionar um folheto existente na coleção de folhetos de Raymond Cantel que remeteria, por sua vez, à sua performance oral gravada em som e imagem na “coleção audiovisual”. A ideia de se organizar várias coleções, batizadas com o nome de seus doadores ou designadas pelo seu conteúdo, tem por objetivo realçar essa diversidade de documentos comunicantes, assim como a complementaridade do trabalho do pesquisador por parte de outros colaboradores, evitando uma hierarquização entre os folhetos de cordel colecionados por Cantel e os demais documentos do ARC.

133

Quanto à escolha da terminologia “fundo” ou “acervo”, segundo o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, o primeiro termo designa um espaço arquivístico limitado, pois centrado nos “documentos de uma mesma proveniência” (2005, p. 97), ou seja, naqueles colecionados ou produzidos durante a vida de Cantel e doados pelos seus herdeiros à Universidade de Poitiers. Já o segundo designa “documentos de uma mesma entidade produtora ou de uma entidade de custódia” (2005, p. 19). Este último mostrou-se mais apropriado, uma vez que às coleções constituídas por Cantel durante a sua vida, vieram a somar-se outras doadas por escritores, pesquisadores, cordelistas e xilógrafos ao CRLA-*Archivos* como entidade de custódia, assim como muitos folhetos avulsos doados ao nosso centro de pesquisas. Por fim, a doação nos próximos meses de um material abundante sobre o cordel, colecionado por Sylvie Debs, ex-professora de português da Universidade de Strasbourg e

15 T.n.: “Ce sont tous ces systèmes d’énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d’appeler *archive*”.

pesquisadora de cordel, contribuirá a enriquecer ainda mais o ARC, tornando-se mais uma coleção na constelação criada em torno do gesto inicial de Cantel com os seus folhetos.

Todas essas contribuições evidenciam o fato de que o ARC é um “lugar de memória” para o cordel, em razão da sua capacidade de atração simbólica e de transmissão do legado do seu fundador. E que, por isso, não seria cabível a manutenção de uma “integridade arquivística”, “objetivo decorrente do princípio de proveniência que consiste em resguardar um fundo de misturas com outros” (*Ibid.*, 2004, p. 108). Esse espírito de abertura do ARC parece-nos ser necessário para que possamos acompanhar a própria evolução do cordel, como o fez Raymond Cantel. Sobre esse propósito, Paulo Teixeira Iumatti aponta para o fato de que “as práticas culturais alvo das ações de salvaguarda não podem ser tomadas como ‘uma ‘essência’ a ser preservada congelada, ou ainda ‘um feixe de recorrências’” (2019, p. 19). Fugindo ao que Iumatti nomeia de “mitologias identitárias” (*idem*), a história que pretendemos contar através do nosso acervo é aquela de uma prática cultural em constante evolução. Cantel esteve diretamente implicado nesse debate e seu pensamento também evoluiu acompanhando a transformação do cordel, ainda que houvesse relutado, inicialmente, a determinadas mudanças.

Um exemplo da evolução do ponto de vista do pesquisador foi a aceitação da realização da prática do cordel por artistas letrados do sul do Brasil. Esse embate entre o popular e o erudito; o sertanejo e o citadino; o legítimo e o ilegítimo na prática do cordel pode ser observado através dos nossos arquivos. Cantel deu depoimentos sobre esse assunto à imprensa brasileira, documentados na nossa “coleção biobibliográfica”, passando de uma opinião mais conservadora à acolhida de muitos poetas sulistas oriundos de meios letrados. A pesquisadora “brasilianista” francesa Solenne Derigond analisou dois poemas presentes em nosso acervo que ilustram uma verdadeira peleja entre os representantes desses dois campos: o

primeiro, João Antônio de Barros (Jotabarro), intitulado *Doutor! Que faz em cordel?*; o segundo, Franklin Maxado, chamado *O doutor faz em cordel o que o cordel fez em doutor*. Em sua tese sobre as migrações nordestinas em São Paulo e a reinvenção da literatura de cordel no Brasil (2019, p. 210-212), a pesquisadora aponta esses dois poemas como representantes de uma fase de transição do cordel em que a dialética dom/aprendizado é uma marca da evolução natural dos poetas em um novo contexto socio-histórico-geográfico de migração para as capitais do sul do Brasil, onde tiveram mais acesso à educação.

Com a mudança do acervo do prédio da MSHS para a Biblioteca de Letras da Universidade de Poitiers, prevista para 2025, o espaço físico de armazenamento do ARC será ampliado, possibilitando a aquisição de mais folhetos e de cordéis e xilogravuras impressos em formato de maior dimensão. No mundo virtual, as potencialidades de expansão são ainda maiores. Com a futura transferência dos nossos dados numéricos para a plataforma Huma-Num também poderemos ampliar a nossa capacidade de estocagem, de forma a disponibilizar aos internautas, por exemplo, cibercordéis, formato que prova a constante evolução dessa arte, exigindo da nossa equipe procurar soluções arquivísticas para acolher o cordel em linguagem multimídia.

Por fim, o ARC firma-se como um “lugar de memória” não apenas de um patrimônio brasileiro, mas daquele de um “entre-dois”, de um patrimônio revelador de uma origem comum, familiar e distante, ao mesmo tempo. E, por essa razão, os eventos realizados em torno do nosso acervo mostram o poder do cordel como um “fato comunicacional” a um público francês, criando “um processo no qual o objeto patrimonial é o suporte de uma relação entre aquele que o coloca em valor e o visitante”¹⁶ (DAVALLON, 2006, p. 16).

16 T.n.: “fait communicationnel”, c’est-à-dire un processus dans lequel l’objet patrimonial est le support d’une relation entre celui qui le met en valeur et le visiteur [...], tout en étant l’opérateur par lequel se construit un lien entre nous qui en avons l’usage et ceux qui l’ont produit”.

Nesse sentido, podemos citar a exposição “Bois Brésil” de curadoria de Sylvia Nemer, pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, montada na Mediateca François-Mitterrand de Poitiers, de setembro de 2020 a fevereiro de 2021. Expondo as xilogravuras de Maércio Lopes Siqueira, Francisco Correia Lima e Erivaldo Ferreira Da Silva, juntamente com alguns folhetos do nosso acervo, essa exposição atraiu um público considerável, ainda durante a época pandêmica. Uma exposição paralela foi também montada na sala de artes dessa mesma instituição com xilogravuras de Marcelo Soares doadas ao ARC no âmbito do ano do Brasil na França, em 2005. Em março de 2023, o colóquio/exposição “Epopéia e intermedialidade”, realizado na Universidade de Poitiers e coorganizado por Christina Ramalho e Fernando Mendonça da Universidade Federal do Sergipe (Cimeep) e Charlotte Krauss (Forellis) e Karina Marques (CRLA-Archivos) da Universidade de Poitiers, cotejou o universo épico do cangaço e aquele do romanceiro medieval francês.

Finalmente, na temporada cruzada de eventos Brasil-França, que será realizada em 2025, um ciclo de conferências vai reunir pesquisadores franceses e brasileiros especialistas em cordel, xilogravura e cantoria, no campus da Universidade de Poitiers, para celebrarem juntos este espaço de comunhão criado por Cantel. O evento contará com uma cerimônia de acolhida à professora-pesquisadora e cordelista Francisca dos Santos, em visita à universidade para realizar a catalogação de sua coleção de cordel de autoria feminina e dar aulas sobre esse assunto. Uma segunda cerimônia terá por objetivo homenagear a professora-pesquisadora, Sylvie Debs, recém aposentada, pelos serviços prestados ao cordel durante a sua carreira e pela doação de sua herança intelectual ao nosso acervo. O ARC enriquece-se assim sobremaneira e reafirma-se como um “lugar de memória” ativo, no qual os pesquisadores brasileiros e “brasilianistas” sentem-se inspirados pelo exemplo dado por Raymond Cantel, personalidade maior da historiografia do cordel unindo dois mundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

CANTEL, Raymond. *La Littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA), 2005.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues. *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife: CEPE, 1993.

DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Hermes Science-Lavoisier, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

DERIGOND, Solenne. *Migrations nordestines et réinvention de la littérature de cordel au Brésil*. Orientadores: Rita Godet e Paulo T. Iumatti. Tese em cotutela (literatura brasileira). Université Rennes 2 e Universidade de São Paulo, 2019.

DOS SANTOS, Francisca Pereira. De marginal a exótico, de folheto a cordel, de folk a cult : a construção de uma cânone chamado literatura popular em verso. *Escritural*, Poitiers, n. 6, p. 220-223, 2012. Acesso em: 8 jul. 2024.

DOS SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. *La Littérature de cordel au Brésil*. Paris: L'Harmattan, 1997.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

IUMATTI, Paulo Teixeira. O Nordeste no Sudeste, o Nordeste no mundo (e vice-versa). Cultura nordestina no contexto urbano do sudeste. In: Mariana do Nascimento Ananias, Paulo Teixeira Iumatti, Solenne Derigond (Org.). *Cultura nordestina no contexto urbano do sudeste* [livro eletrônico]. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), 2019, p. 11-33.

JOSÉ, Severino. *Homenagem a Ramon Candel*. São Paulo: edição do autor, 1990.

MENESES, Ulpiano. Solicitação de registro da “Literatura de Cordel” como patrimônio cultural brasileiro, p. 1-18, 19 set. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cordel.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2024.

NORA, Pierre, 1984. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (Org.). *Les Lieux de mémoire*. Tome 1: La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XVII-XLII.

RIAUEDEL, Michel. Literatura de cordel e valorização digital: o direito de propriedade em questão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 72, p. 276-295, 2019. DOI : <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi72p276-295>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/SZGpzJpRJfQp8jPtcgpcjFw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2024.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

SLATER, Candace. *A Vida no Barbante - a Literatura de Cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

Acervo de literatura de cordel Raymond Cantel: proposta de tratamento e organização

Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque
(UFPB)

A Literatura de Cordel, é um gênero literário da poesia narrativa popular impressa, recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, em 2018. Teve sua origem no Brasil, na região Nordeste, entretanto, encontra-se difundida em todo território nacional e em outros países, como a França, atestando sua relevância cultural. Como fonte e campo de pesquisa, vem atraindo a atenção de estudiosos da Literatura Popular, como a Ciência da Informação e de outras áreas do conhecimento.

139

O folheto de cordel com suas características específicas, seus diversos temas e expressiva forma de composição poética, merece um tratamento diferenciado na representação dos seus dados. Por conseguinte, há a necessidade de determinar um tratamento para a representação descritiva e temática deste acervo visando à preservação e disponibilização deste patrimônio cultural. Para recuperar um determinado material informacional, no caso o folheto de cordel, o usuário necessita que esse item informacional esteja descrito conforme os padrões de organização de forma a permitir a sua localização e recuperação.

A importância reconhecida desse patrimônio histórico e cultural, apresentando uma grande diversidade temática, levou-nos a estabelecer critérios temáticos e descritivos para o tratamento,

organização e recuperação do acervo Raymond Cantel, considerado o maior acervo da Europa, localizado na Université de Poitiers, sob custódia do Centro de Pesquisas Latino-Americanas (CRLA-*Archivos*), nele são conservados cerca de 6.000 folhetos de cordel, contendo coleções variadas, como a de cordel científico e feminino.

Refletindo sobre uma nova cultura informacional para o acervo Raymond Cantel

140 Na contemporaneidade, as bibliotecas vivenciam uma nova cultura informacional para garantir o acesso à informação e aperfeiçoar a sua capacidade de atendimento ao usuário. E para a recuperação da informação há necessidade de realizar multiplicidade de operações consecutivas, da seleção e aquisição de documentos à armazenagem, executadas para localizar a informação necessária ou documentos que a contenham. Assim, organizar e tratar tecnicamente a informação em acervos especializados, como é o caso da literatura popular, é criar formas de representação e recuperação mais eficazes (ALBUQUERQUE; CARVALHO; BELISARIO; DIAS, 2011, p. 135).

A cultura informacional é aqui definida como o conjunto de padrões de comportamentos, normas e valores socialmente compartilhados que definem o significado e o uso da informação organizacional, da comunicação e da TI, influenciando sua gestão, em estudos, principalmente de Travica (2005), Choo et al. (2008) e Woida (2008).

As transformações sociais, culturais, políticas e técnicas e o surgimento de redes mundiais de informação impõem a necessidade de se tratar o conteúdo dos documentos, de maneira racional e analítica, com o fim de obter uma melhor representação da informação produzida. A classificação por assuntos ou bibliográfica é utilizada com o objetivo de se agruparem os documentos sob o mesmo tema, como forma de tornar mais ágil a sua recuperação.

A organização do conhecimento, enquanto área de estudo, se diferencia em duas concepções de conhecimento: uma, enquanto processo cognitivo individual, constitui-se em uma certeza subjetiva ou objetivamente conclusiva da existência de um fato ou do estado de um caso adquirido por meio de reflexão; e a outra, enquanto algo sobre o qual existe certo consenso social.

Ao classificar, segmentamos o conteúdo a partir de referências que já possuímos, formando agrupamentos em função de suas propriedades comuns. Processo similar ocorre na área da Ciência da Informação, ao se construírem representações de conteúdo operadas por analogia e generalizações, procurando a partir de traços comuns, reunirem conceitos, numa tentativa de organizar a informação e de garantir sua recuperação pelos usuários (ALBUQUERQUE, 2011).

141

Na Ciência da Informação, a organização do conhecimento está associada ao desenvolvimento de teorias em várias áreas de assunto com o objetivo de elaborar instrumentos, processos e produtos para recuperar informações, tendo a tecnologia uma fonte aliada, para embasar e consolidar pesquisas.

Para Gómez (2004, p.1), o dispositivo de informação é a denominação dada às configurações combinadas de linguagem, tecnologia e informação, bem como as atividades relacionadas à recuperação e busca da informação.

Algumas das mudanças mais significativas desses dispositivos estariam hoje na coexistência de instrumentos e procedimentos formais e sistêmicos de recuperação de informação que utilizam linguagens de indexação, junto a recursos de acesso à informação mediada por dispositivos de processamento automático da linguagem natural. Passamos a utilizar, cada vez com maior frequência, os motores de busca, os diretórios de acesso *on-line*, as bibliotecas digitais, os *opens archives*, que facilitam ou dão acesso direto a bases de dados de texto completo (GÓMEZ, 2004, p. 1)

É certo que as tecnologias de informação e comunicação (TIC) atuam como parceiras diretas com foco na demanda informacional do usuário, pois contribui quando permitem a universalização e o acesso à informação.

Entre versos e temas: organização dos folhetos de literatura de cordel

No presente estudo pretende-se compor um conjunto de saberes da Literatura de Cordel, relacionando-os entre si com aspectos hierárquicos, através do estabelecimento de classes temáticas e temas extraídos dos folhetos de cordel, de acordo com o conceito ou conceitos que cada léxico representa no intuito de fornecer estratégias de recuperação de conteúdos temáticos e descritivos desses folhetos, tomando por base a proposta apresentada por Albuquerque (2011), em sua tese de doutorado, quando estabelece 27 (vinte e sete) “Classes Temáticas”, utilizando a semântica discursiva como metodologia para indexar folhetos de cordel, por meio dos procedimentos de tematização e figurativização. Comprovadamente, esta metodologia garante que um mesmo sistema ou sistemas afins usem conceitos para representar documentos semelhantes, o que irá facilitar a comunicação entre o indexador, o usuário e o sistema com a utilização de um mesmo vocabulário, com o objetivo de o usuário recuperar com maior precisão, os temas dos folhetos de cordel.

No Quadro abaixo, apresentam-se os conceitos de cada classe temática (ALBUQUERQUE, 2011, p. 253), ilustradas com xilogravuras digitais criadas pelo artista Jackson Macena.

Quadro 1 – Conceito das Classes Temáticas

Classe temática	Conceito	Classe temática	Conceito
	Trata de técnicas utilizadas para cultivar plantas, bem como de política agrícola, práticas de higiene, segurança e qualidade alimentar, de métodos usados na agricultura, de culturas agrícolas e problemas ambientais.		Trata da fixação de aspectos da vida urbana, descrição das cidades e dos Estados.
	Tratam de figuras atuais ou atualizadas, tipos étnicos e tipos regionais, etc.: pessoas que se destacaram, no bem ou no mal, e que se, popularizaram na memória coletiva; tipos humanos, tipos étnicos ou tipos regionais, que aparecem na paisagem social.		Trata do saber, do conhecimento de certas invenções que servem à melhoria da qualidade de vida ou ao progresso tecnológico; dos conhecimentos adquiridos pelo estudo ou pela prática; da hierarquização, organização e síntese dos conhecimentos através de princípios gerais (teorias, leis, etc.)
	Contam as bravuras dos cangaceiros e dos “amarelinhos que ninguém dá nada por eles”, mas que são capazes de lutar e vencer homens fortes. Valentia, coronelismo, banditismo e jagunçagem, Lampião, Antônio Silvino, Corisco.		Folhetos que falam de onde vêm os contos populares, como os contos de “fadas”, “Histórias de Trancoso”, “lendas”, “mitos” e “fábulas”.
	Folhetos que tratam da violação a uma norma moral, da lei penal incriminadora. Ação ou omissão que se proíbe e se procura evitar, ameaçando-a com pena, porque constitui ofensa (dano ou perigo) a um bem jurídico individual ou coletivo.		Fala da educação como processo contínuo que orienta e conduz o indivíduo a novas descobertas, a fim de tomar suas próprias decisões, dentro de suas capacidades.

Classe temática	Conceito	Classe temática	Conceito
	Nesses folhetos, não há intenção de ofender a moralidade pública. O poeta situa-se na objetividade ingênua da própria da literatura de cordel. São folhetos que têm o órgão sexual masculino como principal temática, representado, simbolicamente, por muitos de seus termos usados no Nordeste, como banana, macaxeira, fumo, quiabo, linguiça, dentre outros.		Folhetos que falam de fenômenos da natureza relacionados a secas, inundações, terremotos e outros, os quais podem ser vistos como castigo divino aos pecados dos homens; do êxodo rural; deslocamento de pessoas da zona rural (campo) para a zona urbana (cidades). O fenômeno ocorre quando os habitantes do campo visam obter condições de vida melhor.
	Trata de atividades e modos de agir, costumes, tradições e instruções de um povo.		Trata das atividades de feitiçeiros, de ações de bruxaria, sortilégio, malefício.
	Trata de fenômenos que não tenham uma causa natural, coisas malignas, mundo espiritual, fenômenos paranormais, espiritualidade.		Trata das formas de atividades físicas, formais ou informais, que visam à melhoria das capacidades físicas e mentais, fomentam as relações sociais, ou visam obter resultados na competição a todos os níveis.

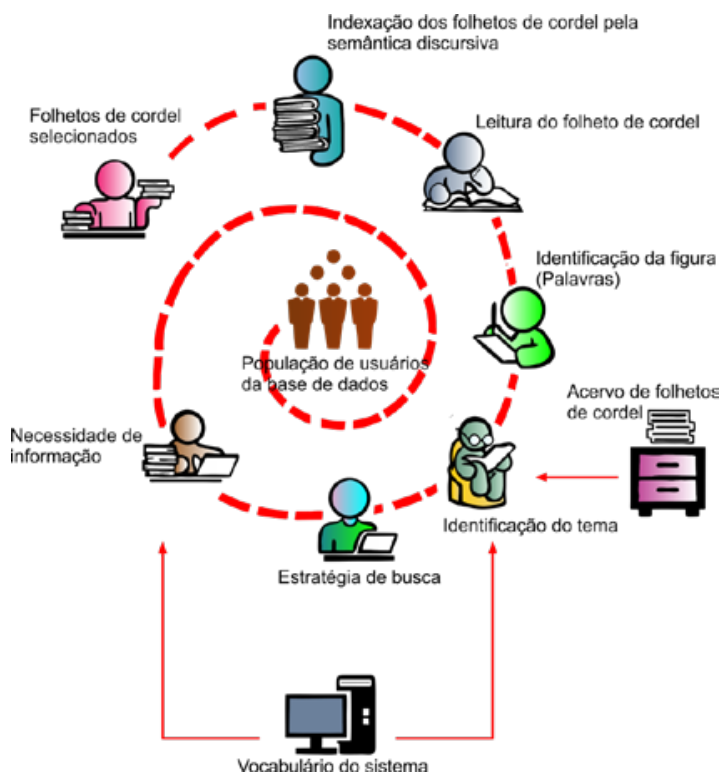
Classe temática	Conceito	Classe temática	Conceito
 HISTÓRIA	Folhetos que tratam de fatos históricos.	 HOMOSSEXUALIDADE	Trata de experiências sexuais, afetivas e românticas, principalmente, entre pessoas do mesmo sexo.
 HUMOR	São cordéis com conteúdos cômicos, piadas.	 PODER	Desvio e abuso de poder político, do poder executivo, do estado e do governo.
 MEIO AMBIENTE	Conjunto de unidades ecológicas que funcionam como um sistema natural sem a intervenção do homem, incluindo vegetação, animais, micro-organismos, solo, rochas, atmosfera e fenômenos naturais. Poluição. Ecologia.	 Justiça	Trata a justiça como princípio moral, prática de atos e/ou decisões que corrijam uma situação ou punam uma falta, de forma a beneficiar aqueles que fizeram por merecer ser beneficiados ou a punir aqueles que ofenderem física e/ou moralmente outra(s) pessoa(s).
 POLÍTICO e SOCIAL	Trata “do que se vê em políticas” e reflete o desencanto do povo com falsas promessas de alguns dos seus representantes. Participação social enquanto possibilidade para o exercício da cidadania.	 RELIGIÃO	Trata da difusão de ideias religiosas baseadas na tradição cristã, com histórias de Jesus ou da vida dos Santos da Igreja Católica.

Classe temática	Conceito	Classe temática	Conceito
	Trata do término da vida de um organismo, como também ao estado desse organismo depois do evento. As alegorias comuns da morte são o Anjo da Morte, a cor negra, ou o famoso túnel com luminosidade ao fundo.		Trata do estado de completo bem-estar físico, mental e social. Distúrbios das funções de um órgão, da psique ou do organismo humano.
	Trata de normas, princípios e valores, segundo o qual são regulamentadas as relações mútuas entre os indivíduos ou entre estes e a comunidade, de tal maneira que estas normas, dotadas de um caráter histórico e social, sejam acatadas livre e, conscientemente, por uma convicção íntima e não de uma maneira mecânica, externa ou impessoal.		São folhetos de escritos, por vezes, em homenagem a um amigo poeta. Conta-nos os seus autores que imaginam, de início, um encontro em casa de um fazendeiro (o desafio entre dois “bambas”), encomendando de pronto o clássico “clichê” de madeira representando as figuras de dois cantadores sentados, dedilhando a viola em desafio, gravura comumente encontrada nas capas das publicações do gênero.
	Fala de amor, de sofrimento, de príncipes, fadas e reinos encantados		

Fonte: Dias (2022); Arte xilogravura digital Jackson Macena (2022)

Observa-se, portanto, que as classes temáticas apresentadas por Albuquerque (2011), a diversidade de temas abordados pelos poetas populares em seus folhetos de cordel, que este suporte informacional seja representado, organizado e recuperado por qualquer sistema de informação, há necessidade que passe por dois processos: inicialmente pela indexação e pela descrição física.

Figura 1 – Indexação de folhetos de cordel pela semântica discursiva



Fonte: Lancaster (2004). Adaptado pela Autora (2024)

O processo para a identificação da classe temática, inicia-se pela leitura e análise do folheto de cordel, o que possibilitará a

identificação e extração das figuras (palavras abstratas nos versos) que conduzirão aos temas (palavras concretas).

Narrativas catalogadas: o processo de representação descritiva dos folhetos de cordel

Para a recuperação de um determinado material informacional, no caso o folheto de cordel, o usuário precisa que o folheto esteja descrito conforme certos padrões de organização de forma a disponibilizar sua localização.

148 A descrição das informações contidas no cordel deve ser realizada com atenção pelo grau de dificuldade que esse gênero apresenta com relação à identificação das informações, considerando que nem todos os folhetos de cordel traz todos os elementos descritivos para sua recuperação. De acordo com Ribeiro (2012, p. 127) “o ciclo lógico da catalogação é iniciado pela parte descritiva, que vai possibilitar a determinação e pontos de acesso principal e secundários, bem como a interligação por meio de remissivas”.

Para a Biblioteca Virtual de Cordel da Université de Poitiers, sugere-se a descrição abaixo, o que possibilitará a busca por autor, título, classe temática e tema, ou por outros metadados, a critério:

Autor: Soares, José

Título: A gripe inglesa passeando no Brasil

Pseudônimo: Poeta Repórter

Editora: Vozes; Lira Nordestina

Local: Juazeiro do Norte

Ano: [199_?]

Páginas:8

Classe Temática: Saúde e Doença

Tema: Doença

Xilógrafo:

Ilustrador:

Nº de exemplares:2

Notas:

Fonte: Elaborado pela Autora (2024)

Considerações finais

Apresenta-se neste estudo uma proposta para a organização e representação da Literatura de Cordel do acervo Raymond Cantel da Université de Poitiers, França, produzido e acumulado em um domínio específico de atividades.

A semântica discursiva na organização do conhecimento, contribui para a reflexão quanto à sua aplicabilidade e com resultados eficazes, por meio dos procedimentos semânticos de tematização e figurativização, pois possibilita a compreensão do significado dos termos que geraram um vocabulário controlado.

Nesse sentido, as bibliotecas com acervos da literatura de cordel, enquanto espaços que refletem as mudanças da sociedade, têm na comunicação de seus registros de forma interativa e semântica de recuperação da informação com a utilização de um plano de classificação, promovendo acessos aos folhetos de cordel por temas.

149

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, M. E. B. A. et al. Literatura de cordel: tratamento e organização. In: Batista, Maria de Fátima B. Mesquita et al. (Orgs). *Estudos em literatura popular II*. João Pessoa: Editora UFPB, 2011. 238 p.

ALBUQUERQUE, M. E. B. C. A. *Representação temática da informação na literatura de cordel*. Curitiba: Appris, 2013. 326 p.

CHOO, Chun Wei et al. Information culture and information use: An exploratory study of three organizations. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, v. 59, n. 5, p. 792-804, 2008.

DIAS, Karcia Lúcia Oliveira. *Representação temática do cordel de circunstância à luz da verossimilhança*. 2023. 191 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal da Paraíba, 2023.

GÓMEZ, Maria Nélide González de. Novas fronteiras tecnológicas das ações de informação: questões e abordagens. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 33, n. 1, p. 55-67, jan./abril 2004

LANCASTER, F. W. Indexação e resumos: teoria e prática. 2. ed. Brasília, Briquet de Lemos, 2004.

RIBEIRO, Antônia Motta de Castro Memória. *Catálogo de recursos bibliográficos: AACR2R em MARC 21*. 5. ed., rev. e atual. Brasília: Ed. Três em Um, 2012.

TRAVICA, Bob. Influence of Information Culture on Adoption of a Self-Service System. *Journal of Information, Information Technology & Organizations*. v. 3, 2008.

WOIDA, Luana Maia. Cultura informacional: um modelo de realidade social para ICO. In: VALENTIM, Marta Lúcia Pomim. (Org.). *Gestão da informação e do conhecimento: no âmbito da ciência da informação*. São Paulo: Polis, 2008. p.93-11.

Filiações e heranças incestuosas: um retrato da (des)organização familiar nos romances de Milton Hatoum

Mireille Garcia
(Université Rennes 2)

Do seu canto, ele (o narrador) vê
personagens que se entregam ao
incesto, à vingança, à paixão
desmesurada¹

O tema do incesto, bastante explorado na literatura brasileira contemporânea, adquire todo o seu significado em produções literárias nas quais a família e o universo familiar estão no centro da diegese. Vale lembrar aqui a etimologia da palavra “família”: os linguistas atribuem a origem da palavra ao latim *familia*, *famulus*, que significa “pessoas unidas por sangue e aliança”. A família deve ser entendida como o conjunto de normas e regras historicamente estabelecidas que regem as relações de sangue e as alianças, definindo a filiação e a herança. Segundo a historiadora Eni de Mesquita Samara, “a família brasileira seria o resultado da transplantação e adaptação da família portuguesa ao nosso ambiente colonial, tendo gerado um modelo com características patriarcais e tendências conservadoras em sua essência” (SAMARA, 1998, p.7). De fato, desde o período do Império – e mais concretamente com a chegada da Corte portuguesa e da família real ao Rio de Janeiro, em 1808 – a sociedade estabeleceu a unidade familiar como base necessária e

151

1 Comentário presente no texto da orelha do livro (Hatoum, 2000).

2 O dicionário Houaiss da Língua portuguesa propõe a definição seguinte: “grupo de pessoas que têm uma ancestralidade comum ou que provêm de um mesmo tronco; pessoas ligadas entre si pelo casamento e pela filiação ou, excepcionalmente, pela adoção.”

valor fundamental de todas as estruturas e instituições sociais. Acorrentadas pela moral colonialista e dominadas pela autoridade paterna, essas famílias tiveram de afirmar e preservar seus valores e tradições, observando uma moral sexual irrepreensível e reprimindo instintos que podiam reduzi-las à condição de selvagens. Esta proibição remonta às origens da humanidade, com referência à mitologia grega – e ao mito de Édipo, segundo Sófocles³ – que coloca em cena

3 O famoso episódio mitológico de Édipo e a sua busca pelas origens foi reproduzido quase na íntegra na peça *Édipo Rei*, de Sófocles, que pouco o alterou. Édipo, ser parricida e incestuoso que é, representa também este *outro* que procura à sua volta, associando o tema a heróis com dupla identidade, e equiparando sempre a sua descoberta à solução de um enigma vivo personificado por um herói. No seu estudo *Dictionnaire amoureux de la Mythologie*, Jacques Lacarrière explica porque é que, vinte e cinco séculos depois de Sófocles, o mito de Édipo continua a ser escolhido como modelo para a questão do incesto, atingindo assim a universalidade: “Atualmente, o incesto e o parricídio são vistos sobretudo como uma violação de uma ordem ética e de uma proibição. Entre os gregos, é quase certo que este aspeto não existia. As lendas divinas estão repletas de cenas de incesto, parricídio e matricídio, e o público de Sófocles não deve ter ficado alarmado. O incesto e o parricídio eram impurezas sociais, perigosas para a comunidade, porque corriam o risco de se espalharem por toda a cidade. Os impuros deviam ser excluídos porque eram sobretudo uma fonte de desintegração, um verdadeiro germe nocivo [...] Os Tebanos adotaram em relação a Édipo a mesma atitude que sempre tiveram em relação a um leproso ou a um doente da peste; isolaram-no, excluíram-no [...] e o impuro não tem outra saída senão a reclusão ou a morte [...]”. No original : “Chez les Grecs, il est presque certain que cet aspect n’existait pas. Les légendes divines regorgent de scènes incestueuses, de parricides, de matricides et la chose ne devait pas effaroucher le public de Sophocle. L’inceste et le parricide étaient des souillures sociales, dangereuses pour la communauté parce qu’elles risquaient de faire tache d’huile, de s’étendre à toute la cité. Il fallait exclure l’être impur parce qu’il était avant tout un ferment de désintégration, un véritable germe nocif [...] Les Thébains adoptent à l’égard d’Edipe l’attitude qu’ont eu, de tout temps, devant un lépreux ou un pestiféré; on l’isole, on l’exclut [...] et l’impur n’a d’autre issue que la réclusion ou la mort.” (LACARRIERE, 2006, p.385-386. Tradução nossa).

uma história de incesto e de assassinato, ressaltando o conflito entre a realização do desejo e a interdição do saber. Posteriormente, as teorias de Freud sobre o complexo de Édipo e o incesto também vão se basear na mitologia e no trabalho de antropólogos⁴ de renome. Freud publicou o seu ensaio *Totem e Tabu*, no qual explica que os povos primitivos tinham o cuidado de proibir o incesto e que a fobia do incesto tinha se espalhado para muito além dos povos totêmicos (FREUD, 2001, p.23). Segundo ele, o medo do incesto se tornou uma “concepção reinante⁵”, conhecida há muito tempo, e que se tornaria universal em todo o gênero humano. O incesto constituiria assim uma das faces escabrosas da organização familiar. Na sua teoria, Claude Lévi-Strauss entrevê a proibição do incesto como sendo “a etapa fundamental através da qual, e sobretudo na qual, se realiza a passagem da natureza à cultura⁶”. De fato, assim entendida como uma verdadeira transição do estatuto de “animal” para um estatuto social de direito, a proibição do incesto teria se tornado uma instituição social universal⁷. Segundo ele, a sociedade está condicionada pela proibição do incesto, e o define como uma recusa de troca e a negação

153

4 Vale destacar aqui os escritos do antropólogo escocês Frazer sobre o comportamento dos povos primitivos em oposição à civilização ocidental, na sequência dos quais Freud desenvolveu a sua “resposta” na sua obra *Totem e Tabu* (1913).

5 “Une conception régnante” (Freud, 2001, p.33. Tradução nossa).

6 “La démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle et surtout en laquelle, s’accomplit le passage de la nature à la culture.” (LEVI-STRAUSS, 2002, p.29. Tradução nossa).

7 “A proibição do incesto, tal como a concebemos hoje, não seria, portanto, mais do que o vestígio, a sobrevivência de um conjunto complexo de crenças e proibições enraizadas num sistema mágico-religioso onde, em última análise, reside a explicação.” No original : “La prohibition de l’inceste, telle que nous la concevons actuellement, ne serait donc que le vestige, la survivance d’un ensemble complexe de croyances et d’interdictions qui plongent leurs racines dans un système magico-religieux où réside, en fin de compte, l’explication.” (LEVI-STRAUSS, 2002, p.24. Tradução nossa).

– e até mesmo a transgressão – da norma imposta. Na mesma linha, segundo o dicionário dos símbolos, o incesto simbolizaria a união dos semelhantes, ou ainda a exaltação da própria essência, a descoberta e a preservação do eu mais profundo⁸. É nessa perspectiva que os romances de Milton Hatoum – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – podem ser lidos; longe de representar a imoralidade das personagens, o incesto seria mais uma referência à rejeição de todas as formas de alteridade, revelando o seu papel paradoxal como força unificadora e principal causa de desintegração familiar. O autor fala da família como de um “ritual autofágico em que todos se devoram uns aos outros para dar lugar à escrita, à memória inventada da tribo” (HATOUM, 2006, s/p). Nesse sentido, ele aborda o aspeto clânico da família e o instinto gregário dos seus membros, estimulando a reflexão a respeito da ambivalência familiar – entre amor e ódio –, muitas vezes beirando o incesto. Embora o tema do incesto apareça apenas de forma sugerida na sua obra, ele está onnipresente nos gestos, olhares e palavras, que representam oportunidades para ultrapassar os limites impostos pela sociedade e para pôr em cena pulsões e desejos ocultos. Para compreender como estas relações incestuosas subjacentes contribuem para a desorganização e a desintegração familiar, analisaremos as diferentes facetas do incesto, de acordo com as obras supracitadas.

8 “O incesto parece corresponder mais à situação das sociedades fechadas [...] incapazes de assimilar o outro: ele denuncia uma deficiência ou uma regressão. Embora possa parecer normal num certo estágio de evolução, exprime um bloqueio, um nó, uma paragem no desenvolvimento moral e psicológico de uma sociedade e de uma pessoa.” No original : “L’inceste semble plutôt correspondre à la situation des sociétés closes [...] incapables d’assimiler l’autre; il trahit une déficience ou une régression. Bien qu’il puisse paraître normal à une certaine phase de l’évolution, il exprime un blocage, un nœud, un arrêt dans le développement moral et psychique d’une société et d’une personne.” (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.520-521. Tradução nossa).

O incesto como desejo do “Mesmo”

O conflito edipiano – baseado num postulado freudiano – tem as suas origens na sexualidade da criança. Freud demonstrou como as perversões dos adultos têm origem na sexualidade das crianças⁹. Estas reproduções perfeitamente inconscientes são características do complexo de Édipo e das identificações edipianas, nas quais o pai aparece como o homem mais forte e poderoso, e a mãe como a mulher mais bela e querida. A partir de então, este modelo parental surge como possibilidade de imitação e favorece a tentação da criança de se libertar da autoridade paterna para assumir ela mesma o poder sobre a mãe. Este padrão clássico de conflito edipiano pode ser lido na obra de Hatoum, onde a paixão e o erotismo dos pais ressoam e reverberam na casa das famílias:

155

[...] Emilie sempre fez das noites uma festa de prazeres que contaminava todos os aposentos das duas casas em que morou, sem se preocupar com que iria dizer ou pensar o filho do quarto vizinho ou a empregada do quarto dos fundos, de modo que, se o enfado e o esmorecimento deixavam-na sem forças como uma badana, as noites de amor devolviam-lhe o viço e a gana de viver. E, assim, eu e minha irmã descobrimos que os pais eram extravagantes no desentendimento e no amor. (HATOUM, 2024, p.138).

9 Sobre esse assunto, o estudo *Le Complexe d'Édipe* afirma: “É verdade que o modelo de organização genital do adulto [...] leva a criança a reproduzir o casal dos seus pais [...] As fantasias da ‘cena primitiva’ fixaram então no inconsciente representações de relações sexuais e amorosas que implicam a diferença dos sexos, bem como a distinção de papéis ou personagens masculinos e femininos”. No original : “ Il est vrai que le modèle de l’organisation génitale adulte [...] conduit à reproduire, pour l’enfant, le couple de ses parents [...] Les fantasmes de la ‘scène primitive’ ont alors fixé dans l’inconscient des représentations de relations sexuelles et amoureuses impliquant la différence des sexes, ainsi que la distinction de rôles ou de caractères masculins et féminins” (PERRON-BORELLI, 2005, 108. Tradução nossa).

Vi Halim e Zana de pernas para o ar, entregues a lambidas e beijos danados, cenas que eu via quando tinha dez, onze anos e que me divertiam e me assustavam, porque Halim soltava urros e gaitadas, e ela, Zana, com aquela cara de santa no café da manhã, era uma diaba na cama, um vulcão erotizado até o dedo mindinho. Às vezes não dava tempo ou eles se esqueciam de trancar a porta, e ali, na fresta, meu olho esquerdo acompanhava as ondulações dos corpos, os seios dela sumindo na boca de Halim. (HATOUM, 2000, p.90).

Então, sem olhar para mim, ela desabotoou a blusa e mostrou os seios morenos [...] Os olhos: o olhar me convidando, e a saia deslizou até os tornozelos, e nossos corpos se enlaçaram, e eu senti seu cheiro morno e escutei um soluço, um espasmo e depois o choro, os braços amolecidos, as pernas inertes, o corpo todo entregue à convulsão do choro. Beije a boca, os lábios molhados e salgados, e continuei beijando o corpo trêmulo [...] (HATOUM, 2023, p.82).

As animadas relações sexuais entre os pais satisfazem a curiosidade sexual das crianças, ao mesmo tempo que vêm lhes lembrar que o pai assume o papel de “adversário temido dos interesses sexuais infantis¹⁰”. Dessa forma, as personagens estabelecem laços afetivos no âmbito do seu próprio clã, e o relacionamento entre mãe e filho acaba revelando uma relação de sedução, proximidade e intimidade, ou seja, quase incestuosa.

Em *Relato de um certo Oriente*, a relação entre Hakim e a sua mãe Emilie é a que mais revela esta dinâmica. Como filho “eleito” pela mãe para aprender a língua árabe, Halim idolatra Emilie, transformando gradualmente o seu amor num laço estreito pontuado por “promessas e confidências misturadas com efusão e riso” (HATOUM, 2024, p.127), o que leva a mãe a satisfazer escrupulosamente todos

10 “L’adversaire redouté des intérêts sexuels infantiles” (FREUD, 2001, p.184. Tradução nossa).

os pedidos do filho. Emilie também demonstra ostensivamente o seu amor por Hakim;

Às vezes [...] debruçava-se sobre o meu corpo, com a ponta dos dedos contornava meus olhos ; alisava-me as sobrancelhas e os pômulos, cerrava meus olhos triscando a pele dorso da mão nos meus cílios, e juntando os cinco dedos da mão que me acariciava, repousava-os no seu coração. Depois se afastava lentamente, sem desviar os olhos de mim. Eu aspirava o ar denso do mor-maço impregnado por um bafo de almíscar e, quase esvanecido, entregava-me à dolorosa sensação de uma saudade antecipada [...] (HATOUM, 2024, p.119,120).

Esta cumplicidade entre mãe e filho é também muito evidente em *Dois irmãos*, onde a matriarca Zana dedica um amor desmedido ao seu filho Omar;

Às vezes, quando o filho se penteava diante do espelho da sala, a mãe se aproximava dele, cheirava-lhe o pescoço, e enquanto ele se arrepiava, vaidoso e possuído pelo amor materno, ela arrumava-lhe a gola da camisa ; depois a mão de Zana descia, apertava o cinturão, e nesse momento dava um jeito de enfiar um maço de cédulas no bolso da calça. (HATOUM, 2000, p.131).

O romance *Cinzas do Norte* não foge à regra já que também coloca em cena o amor fusional entre Alícia e o seu filho Mundo, que chega a declarar: “eu e a minha mãe (somos) reféns um do outro” (HATOUM, 2023, p.308). A relação deles, potencialmente incestuosa, é feita de episódios ambíguos, como as noites nas quais Mundo “se trancava com a mãe, no quarto, em cochichos íntimos” (HATOUM, 2023, p.198). “A mãe era o refúgio de Mundo” (HATOUM, 2023, p.39) e, segundo Alícia, “toda mãe conhece pelo menos um homem na vida; o filho” (HATOUM, 2023, p.100).

De acordo com a teoria Freudiana do complexo de Édipo, os “filhos” de Hatoum têm uma atitude involutiva que se manifesta sob a forma de uma fixação na imagem materna e na própria mãe,

exercendo um fascínio inconsciente que não é isento de perigo. De fato, estas matriarcas tão admiradas demonstram um amor tão forte pelos filhos que chega a se tornar sufocante e ameaçador; verdadeiras mães devoradoras, elas exercem um domínio inconsciente e demasiado invasivo. Isto é particularmente notório no romance *Dois irmãos*, onde Zana, opondo-se a todas as conquistas do filho, se torna um verdadeiro obstáculo à sua vida amorosa:

Zana era mais forte, mais audaciosa, mais poderosa. O ciúme, o medo, a inveja e a compaixão que causavam as mulheres de Omar ! [...] Todas foram vítimas de Zana [...] assanhadas e oferecidas, não foram páreo para Zana, nem de longe ameaçavam o amor da mãe. Nem chegaram a duelar, não foi preciso. Além disso, não tinham nome, quer dizer, o Caçula só as chamava de queridinha ou princesa, para deleite da rainha-mãe, jamais destronada. (HATOUM, 2000, p.100).

158

O elo que os filhos têm com as suas mães “ideais” é incompatível com qualquer outra relação, qualquer outro amor, podendo ir até afastar – ou mesmo excluir – o pai, visto como sendo um potencial rival sexual, tanto pelo filho como pela própria mãe. A promiscuidade entre mães e filhos, embora nunca explícita, adultera a relação de intimidade entre os pais, como no caso de Zana e Halim, que deixam de ter uma vida íntima juntos porque Zana já não vê mais o marido, tendo olhos apenas para Omar;

Depois da morte do Galib, o Omar foi crescendo na vida dela [...] Longe do filho, era a minha mulher, a mulher que eu queria. Sentia o cheiro dela, me lembrava das nossas noites mais assanhadas, nós dois rolando por cima desses panos velhos [...] Ainda tivemos muitas noites de gozo, aqui mesmo [...] O problema era o Omar, as paixões deles, as duas mulheres... (HATOUM, 2000, p.181).

Ao rejeitarem o pai, estes “filhos incestuosos” continuam a ser os únicos possuidores da mãe – conforme o padrão clássico de Édipo – que, consentindo, faz o pai se sentir traído e abandonado;

Halim, nervoso, passava noites em claro. Sozinho na cama. Às vezes ele se levantava e a espiava do alto da escada, mas ela, fora de si, não tinha olhos para Halim; morava em sua redoma, onde só cabia a imagem de Omar. Chegaram a passar uma noite inteira mudos, um de frente para o outro, os olhos dela no rosto dele, só os olhos, porque o olhar parecia sem fundo [...] (HATOUM, 2000, p.168).

O mesmo acontece com Jano, o patriarca de *Cinzas do Norte*, que, ao ver a mulher se afastar dele e mimar excessivamente o filho, se sente só e sonha em recuperar a intimidade perdida: “era isso o que mais queria, se Alícia estivesse a seu lado” (HATOUM, 2023, p.86). Mas a coligação entre mãe e filho é tal que Jano se sente traído, acusando “a mulher e o filho de ingratos” (HATOUM, 2023, p.50).

As relações incestuosas perturbam e subvertem as estruturas fundadoras da família, no sentido em que, como vimos, os papéis se invertem e as “leis” familiares são infringidas. O pai, apresentado como um modelo a seguir, como o “Mesmo”, se torna objeto de conflito com o filho que, desejoso de o vencer, de ser mais forte e sedutor, compete com ele. É sobre este aspeto particularmente intenso do conflito edipiano que nos debruçaremos na segunda parte desta análise.

O incesto como desentendimento

Como mencionado anteriormente, o incesto pode ser visto como um desejo do “Mesmo”, na medida em que o pai é um modelo no qual nos espelhamos – e competimos – para alcançar o amor da mãe. No entanto, a simbolismo da imagem paterna remete sempre a ideia de autoridade e de castração¹¹. Neste sentido, a palavra do

11 “O papel paterno é visto como desencorajador dos esforços de emancipação e como exercendo uma influência que priva, limita, restringe, esteriliza e mantém a dependência. Ele representa a consciência frente aos impulsos instintivos, aos impulsos espontâneos, à inconsciência; é o mundo da autoridade tradicional frente às novas forças de mudança.” No original : “Le rôle paternel est conçu comme décourageant les efforts d’émancipation et exerçant une influence qui prive, limite, brime, stérilise, maintient dans la

pai é o fundamento da lei no âmbito da família, como observou Paul Ricœur ao atribuir a riqueza do símbolo paterno, em particular, ao seu potencial de transcendência: “No simbolismo, o pai não aparece como um progenitor de igual papel da mãe mas como um legislador. Ele é uma fonte de instituição¹²”. Esta teoria entra em consonância com a de Jacques Lacan, que no seu seminário *Les noms du père* ressalta a função do pai no seio da família.

Esta identificação com o pai só pode levar a uma ambivalência, entre admiração e ódio, que por sua vez leva ao conflito. Fortalecidos pela relação quase exclusiva que mantêm com a mãe – aliada invertebrada –, os “filhos” de Hatoum desafiam abertamente a autoridade paterna, transgridem as leis da família patriarcal e, na sua maioria, adotam uma atitude provocadora e desafiadora em relação à figura paterna. O ódio que nasce da rivalidade com o pai gera verdadeiras brigas homéricas, repletas de violência. Na obra *Relato de um certo Oriente* o conflito entre pai e filhos aparece duas vezes, descrevendo a sanção do patriarca que se revela ineficaz perante a convivência da mãe:

[...] quando o pai irrompeu na casa, fiquei estatelado ao divisar seu corpo alto e um pouco curvado surgir no vão da porta ; levava enroscado no punho o cinturão, tal uma serpente negra e delgada [...] escutei com temor o corre-corre, o salve-se-quem-puder [...] gritou, entre pontapés e murros na porta, que um filho seu não pode escarrar como um animal dentro do corpo de uma mulher [...] O bate-boca com Emilie foi tempestuoso e breve [...] O velho interrompeu subitamente a discussão e saiu sisudo,

dépendance. Il représente la conscience en face des pulsions instinctives, des élans spontanés, de l'inconscience ; c'est le monde de l'autorité traditionnelle en face des forces nouvelles de changement.” (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.741. Tradução nossa).

12 “Le père figure dans la symbolique, moins comme géniteur égal à la mère que comme donneur de lois. Il est source d'institution” (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, *apud* RICOEUR, Paul. *De l'interprétation*, Paris: 1966, p. 520).

decepcionado antes com Emilie que com meus irmãos. Era inútil censurá-los ou repreendê-los. Emilie colocava-se sempre ao lado deles ; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos. (HATOUM, 2024, p.100-101).

[...] aqueles dois desaforados [...] faziam danações com todo mundo, foram expulsos de todas as escolas da cidade, e muitas vezes castigados pelos padres [...] Emilie não perdia a paciência, tolerava essas diabruras, ao contrário do marido dela, que certa vez amarrou os dois na mesa da sala, onde permaneceram sozinhos, como alimárias sem dono, até Emilie convencer o marido a soltá-los. Mas nem sempre ela esperava tanto : antecipava-se a qualquer perdão e ia vê-los na sala ou no quarto, os dois amarrados e famintos, e então era um Deus nos acuda, porque parecia que ela era a causa de tudo : da revolta, do ódio, da indisciplina. (HATOUM, 2024, p.165-166).

161

O confronto entre pai e filhos é exacerbado pela atitude protetora da mãe – que contraria as regras ditadas pelo pai – e atinge o seu auge quando, num gesto simbólico, a mãe concede a um dos filhos o lugar do pai à mesa, “o lugar cativo do meu pai” (HATOUM, 2024, p.43). Estes gestos contra o pai desprestigiam o seu discurso e desconstroem a ordem estabelecida, fazendo dos “filhos incestuosos” as vítimas de uma ordem paterna opressora.

Os atritos característicos de uma relação complexa aparecem também em *Dois irmãos*, onde a discórdia predomina entre Halim e Omar, que alimentam uma hostilidade um para com o outro. Omar insiste em provocar o pai, como nas noites em que, embriagado, volta para casa “com força para mais algazarra, acordava as mulheres [...] queria acabar com a noite de todos, escornar Deus e o mundo [...] O que ele mais queria era a presença do pai. Halim raramente descia.” (HATOUM, 2000, p.88-89). Autoritário, Halim deve manter a ordem na casa familiar e também interferir nos conflitos entre os irmãos gêmeos:

[...] viu Yaqub acuado, ajoelhado debaixo da escada, ouvindo as ameaças do irmão [...] Halim viu a cena, tirou a camisa, rodopiou a corrente de aço e gritou : “Agora vão brigar comigo... Isso mesmo, os dois marmanjos contra o pai, vamos ver se são homens” (HATOUM, 2000, p.154-155).

No entanto, assim como na cena com o patriarca de *Relato de um certo Oriente*, as ameaças de Halim são denegridas pela atitude defensiva de Zana em relação aos filhos: “ela era mais forte, enfeitiçou meu pai até o fim” (HATOUM, 2000, p.207). Encurralado e sem apoio, vendo a mulher se afastar pouco a pouco, o ódio de Halim por Omar – “o filho mimado da minha mulher” (HATOUM, 2000, p.124) – cresce dia após dia, até a derradeira provocação do filho selar a ruptura para sempre, selando também a desunião definitiva com Zana:

Halim se aproximou do filho, que fingia dormir, ergueu-o pelo cabelo, arrastou-o até a borda da mesa e então eu vi o Omar, já homem feito, levar uma bofetada, uma só, a mãozorra do pai girando e caindo pesada como um remo no rosto do filho. Todos os pedidos que Halim lhe fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe. Foi um estalo de martelada em pau oco. Que mão ! E que pontaria ! O valentão, o notívago, o conquistador de putas estatelado sobre o tapete. O Caçula não se levantou. O pai o acorrentou na maçaneta do cofre de aço [...] Zana não pôde interferir, não teve tempo de socorrer o filho. Ela esbravejou, gritou, sentiu-se mal ao ver o filho acorrentado, apoiado ao cofre enferrujado, a face esbofetada em alto-relevo. No meu íntimo, aquele tabefe soava como parte de uma vingança. (HATOUM, 2000, p.92).

O mesmo acontece em *Cinzas do Norte*, no qual as desavenças entre pai e filho parecem ser frequentes já que “quando os dois estão juntos, sentem ódio até da sombra do outro” (HATOUM, 2023, p.122). Mas é especificamente uma violenta altercação que dá início às hostilidades entre eles;

Tentei levar Mundo para a escada, ele resistiu e encarou o pai [...] A voz de Albino Palha se calou com o estalo de um golpe : o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo ; a outra lambada açoitou seus ombros [...] “Meu filho vai aprender...”, murmurou Jano, largando o cinturão [...] (Mundo) tinha um rasgo no pescoço e sangrava. Dessa vez o patrão acertara em cheio, queria cortar as veias do menino... (HATOUM, 2023, p.121-122).

Assim como nas outras três narrativas, a mãe intervém no conflito, sempre a favor do filho que declara; “fica perto de mim, me defende das grosserias de Jano” (HATOUM, 2023, p.62). Consciente da cumplicidade da mãe, Mundo aproveita para desafiar abertamente o pai;

[...] vi primeiro Mundo dizendo para o pai: “Porque não tiras o cinturão agora ? Por que não me trancas no porão ? ” Em pé, as mãos espalmadas no peito, Jano começou a recuar quando o filho avançou para cima dele. Corri, mas, antes que eu pudesse segurar Mundo pela cintura, ele cravou as mãos na camisa do pai e o empurrou com violência [...] Não parou de gritar : Ele não é homem para minha mãe, enquanto eu o arrastava para a porta. (HATOUM, 2023, p.198-199).

163

Quanto a Alícia, “muito mais forte que Jano” (HATOUM, 2023, p.90), ela procura agradar o marido, e caso contrário, ela recorre à chantagem, preferindo a companhia do filho, como depois de cada discussão quando “acaba por dormir na cama de Mundo” (HATOUM, 2023, p.61), tratando Jano com frieza.

O conflito simboliza a possibilidade de passar de um oposto ao outro, de uma inversão de tendência (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.276), e constitui um dos principais eixos da teoria freudiana, pois é através do conflito que a criança rejeita o pai e comete o parricídio simbólico, se libertando da sua tutela e invertendo os papéis para ocupar o seu lugar ao lado da mãe. Os conflitos também revelam relações incestuosas na medida em que o desequilíbrio na

relação entre pai e filho está ligado unicamente à inclusão da figura materna, formando o que Freud chamou de “triângulo edipiano”. A prática do incesto em Hatoum – ainda que de forma implícita – pode ser interpretada como um sinal de desentendimento porque ela representa uma rejeição da ordem patriarcal. A hipótese de que estes atos incestuosos possam ser uma rebelião contra a ordem estabelecida da procriação parece ser a melhor interpretação da necessidade que as crianças têm de amar as figuras femininas da sua própria família, incluindo a da irmã, como veremos na terceira parte desta análise.

O incesto como desejo do paraíso perdido

164

Como já referimos, a desarticulação da ordem convencional – e mais precisamente da ordem patriarcal – se dá num contexto de incesto no qual prevalece o desejo do “Mesmo” e o desentendimento. Mas esta desarticulação é também o primeiro passo para a recuperação de um paraíso perdido que se abre como um universo idílico para as personagens. Tal qual o mito do Eldorado, o paraíso perdido evoca um regresso à idade de ouro, em um mundo sem males onde a espontaneidade e a liberdade reinam em oposição à dura realidade. É nas reminiscências de um paraíso perdido que podem ser lidas as relações de incesto fraterno nas obras de Hatoum, embora estas permaneçam mais ou menos veladas. De fato, nestas famílias patriarcais onde o peso da ordem se impõe por vezes de forma brutal e autoritária, os “filhos” de Hatoum contrariam as regras sociais em busca de uma fonte de eterna juventude e de despreocupação que ignora as restrições. Pelo fato da infância ser um lugar mítico sem proibições, e que representa “o estado anterior ao pecado, o estado edênico, a simplicidade natural, a espontaneidade, a inocência e a pureza¹³”, ela ocupa um

13 “L’enfance représente l’état antérieur à la faute, l’état édénique, la simplicité naturelle, la spontanéité, l’innocence et la pureté.” (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1982, p.404. Tradução nossa).

lugar central na obra de Hatoum como que para evitar a ruptura e a mutilação da separação.

Sendo assim, em *Relato de um certo Oriente*, a proximidade ambígua entre Emilie e o seu irmão Emir sugere a necessidade de se refugiar no lugar seguro e protegido da fraternidade. Incapaz de suportar o fato de ter sido separada dos seus, Emilie decide primeiro se enclausurar num convento, mas os irmãos impedem-na, e o gesto de Emir – “ameaçando suicidar-se caso ela não abandonasse o convento” (HATOUM, 2024, p.36) – acaba por vencer as convicções religiosas da irmã. A partir de então a relação deles se estreita e parece ultrapassar os laços de sangue dando lugar a uma cumplicidade inabalável, que só é interrompida com a morte do próprio Emir. Emilie se recusa em aceitar o desaparecimento do irmão e chega mesmo a contestar o parecer do médico legista quando o corpo é encontrado. Todavia, no exato dia em que são encontrados os restos mortais de Emir, Emilie conhece seu futuro marido: longe de ser fortuito, este encontro “selou o destino afetivo de Emilie” (HATOUM, 2024, p.77) que deixa de ser idealizada na única companhia do irmão. Ao lado do marido, Emilie passará o resto da sua vida, recordando com nostalgia o tempo que passou com aquele que chamava “Emirzinho” (HATOUM, 2024, p.44), e “mais passava o tempo e minha mãe parecia mais perto de Emir, mais inconformada com desaparecimento dele.” (HATOUM, 2024, p.114). Podemos também atribuir um aspeto incestuoso a esta relação obscura entre irmão e irmã, dado o segredo e o mistério que os rodeiam: o suicídio de Emir teria sido um gesto desesperado de amor impossível pela irmã? Ou será que Emilie tinha um domínio desmedido e opressivo sobre o irmão? O fato é que, aos olhos de Emilie, Emir ocupa o lugar de um dos homens da sua vida, tal como o seu filho Hakim, com quem também mantém uma relação estreita; “o irmão, morto ainda jovem, era muito parecido ao filho [...] e olhando para as duas fotos juntas, a semelhança chegava a incomodar: pareciam sorrir o mesmo sorriso.” (HATOUM, 2024, p.178).

O romance também coloca em cena outro “par incestuoso”; Hakim e a sua irmã Samara Delia, cuja infância perdida, pontuada por confidências e por uma “cumplicidade que parecia ser um atributo da noite” (HATOUM, 2024, p.138) quando eram acordados de madrugada “com rangidos de cama e vozes abafadas de corpos resfolegantes” (HATOUM, 2024, p.137), ressurgem quando se re-encontram anos depois. Nunca consumadas explicitamente, estas cenas revelam o carácter incestuoso da relação deles que parece ter se acentuado devido aos anos de separação provocados pela vida adulta: “todo este tempo em que trocamos poucas palavras e alguns olhares, acabou nos aproximando, pois o silêncio também participa do conhecimento entre duas pessoas” (HATOUM, 2024, p.137), anos de separação após os quais Hakim tem a sensação que “já não era mais o corpo de adolescente que me abraçava” (HATOUM, 2024, p.139). Eis uma ilustração do contraponto entre a infância e o paraíso perdido: um paraíso de liberdade e imaginação que contrasta com o pragmatismo da vida adulta, e que Hakim vê como um regresso a uma felicidade distante e inacessível. Existe ainda a suposição de que a hipotética relação incestuosa entre Samara e um ou mais de seus irmãos pode ter levado ao surgimento da pequena Soraya, como explorado no estudo de Marleine Toledo¹⁴.

Em *Dois irmãos*, a paixão e a veneração de Rânia pelos irmãos é sem equívoco: “a admiração de Rânia por ambos foi por muito tempo visceral e quase simétrica” (HATOUM, 2000, p.98), e chega

¹⁴ “Quem é seu pai? Samara Délia nunca declarou. A anomalia física seria o resultado de um incesto? Samara Délia tinha dois irmãos malditos, que bem seriam capazes de violentá-la. Mas ambos odiavam a sobrinha e a irmã, que consideravam mulher da vida, e punham todo seu empenho em descobrir o possível sedutor de Samara; por outro lado, eram cínicos, e todo esse ódio poderia não passar de uma farsa. Poder-se-ia também pensar em Hakim, que demonstrava grande carinho pela menina e não se envergonhava de passear com ela” (TOLEDO, 2006, p.75)

a dificultar sua vida íntima já que a moça não se deixar cobiçar por outro pretendente que não os seus próprios irmãos:

[...] aceitava o convite para dançar [...] Nesse momento, Zana apagava as lâmpadas da sala e torcia para que da dança surgisse um namoro ou uma promessa de noivado. Surgia um homem ressentido, que via Rânia interromper bruscamente a dança e atirar-se nos braços do Caçula quando este entrava na sala. O pretendente, boquiaberto com a intimidade entre os irmãos, saía irritado, alguns nem se despediam da aniversariante. Omar os chamava de lesos, pamonhas empertigados, escravos da aparência e ocos de alma. É que nenhum tinha o olhar do caçula : um olhar de volúpia, devorador. Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe : Observa o meu irmão Omar ; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá meu noivo. Ela nunca encontrou essa mistura. Contentou-se em idolatrar os gêmeos. (HATOUM, 2000, p.97-98).

167

Sem sombra de dúvida, a relação incestuosa de Rânia com os irmãos é simultaneamente uma busca das alegrias e dos dias despreocupados da infância assim como uma resignação a vivenciar paixões impossíveis e proibidas. Mas que importa isso para uma personagem cujo desejo de reencontrar a infância perdida nos braços dos irmãos dá sentido à sua vida, fazendo de seus relacionamentos um verdadeiro *leitmotiv*; “Rânia queria os irmãos perto dela, desejava a intimidade de ambos. A intimidade e a compulsão pelo trabalho dariam muito mais sentido à sua vida” (HATOUM, 2000, p.229).

Assim, o incesto aparece também como a impossibilidade de interagir com o outro, deixando a personagem de Rânia fora da esfera da inteligibilidade social, negando-se a todos, exceto aos seus irmãos:

Envelheceria assim, refratária aos homens, revelando depois de cada ano os vestígios de uma beleza que nunca deixou de me impressionar. Ela mimava os gêmeos e se deixava acariciar por

eles, como naquela manhã em que Yaqub a recebeu no colo. As pernas dela, morenas e rijas, roçavam as do irmão; ela acariciava-lhe o rosto com a ponta dos dedos, e Yaqub embevecido, ficava menos sisudo. Como ela se tornava sensual na presença de um irmão ! Com esse ou com o outro, formava um par promissor. (HATOUM, 2000, p.117).

Consciente de se excluir, Rânia cultiva sua reclusão : “só tocou em dois homens: os gêmeos” (HATOUM, 2000, p.94), continuando a idealizar os irmãos, divisando no gesto do Omar, por exemplo, apenas “o fantasma de um noivo sonhado” (HATOUM, 2000, p.93). E o seu desejo evolui conforme os encontros íntimos que tem ora com um, ora com outro:

168

(Omar) começava a acariciar a irmã : um beijo nas mãos, um afaço no pescoço, uma lambida no lóbulo de cada orelha. Enlaçava-a, carregava-a no colo, olhando para ela como um conquistador cheio de desejo. As palavras que adoraria ouvir de um homem ela ouviu de Omar, “o irmão que nunca ficou longe de ti, que nunca te abandonou, mana”, ele sussurrava. Rânia se derretia, sensual e manhosa. (HATOUM, 2000, p.178).

Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub ; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer. (HATOUM, 2000, p.117).

Considerações finais

Tendo em conta os aspectos aqui levantados assim como os numerosos exemplos que rodeiam a questão do incesto na obra de Hatoum, não é de estranhar que esta continue a ser um tema central – ainda que implícito – para o autor. O clima incestuoso, que muitas vezes ultrapassa os atos propriamente ditos, faz com que o incesto seja representado como tema de inspiração trágica à imagem da mitologia grega, estabelecendo-se assim como núcleo

de decadência e violência no seio das famílias das narrativas. Com efeito, para as personagens de Hatoum, a marca deixada pelo incesto conduz à loucura, à solidão, à deriva, à exclusão e até à morte. O desejo do “Mesmo” revela a vontade de preservar a própria dinastia, conduzindo à desintegração familiar porque não haverá herdeiros; o desentendimento entre pais e filhos leva ao parricídio e por conseguinte a desorganização familiar; a busca de um paraíso perdido, por seu lado, revela-se uma quimera, um regresso impossível à infância suscetível de relegar os membros da família a loucura e ao isolamento, gerando assim a decomposição e a dissolução familiar. Neste sentido, as personagens incestuosas envolvidas nesta dinâmica de desintegração familiar têm uma identidade movente e inconstante, devido à inversão de papéis que tais transformações implicam, e a própria organização familiar é abalada. Nas obras de Hatoum, o incesto é tratado como uma espécie de cenário desviante das relações familiares, como a marca de um disfuncionamento relacional que leva à desunião total e definitiva dos seus membros e provoca um efeito de choque na sua identidade, tanto individual quanto coletiva. Em suma, nestas quatro obras, o autor apresenta uma certa visão do ambiente familiar onde a questão da identidade se baseia no choque e na violência, e onde a organização da família é sobretudo uma perspectiva pessimista, caracterizada pelo caos e pelo fracasso.

169

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Paris : Éditions Robert Lafont/Jupiter, 1982.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 6 vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

FREUD, Sigmund. **Totem et tabou**. Paris: Payot & Rivages, 2001.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. Entrevista com Julio Daio Borges. In: **Digestivo Cultural** em 1-05-2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1>

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. 4º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

LACARRIERE, Jacques. **Dictionnaire amoureux de la Mythologie**. Paris: Plon, 2006.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Les structures élémentaires de la parenté**. Berlin/New York: Université Mouton de Gruyter, 2002.

PERRON, Roger ; PERRON-BORELLI, Michèle. **Le complexe d'Œdipe**. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

170

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

TOLEDO, Marleine. **Milton Hatoum: itinerário para um certo Relato**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006

Limites da representação do negro em *Pista de grama* (1958), um filme de Haroldo Costa

Noel dos Santos Carvalho
(Unicamp)

Neste artigo proponho algumas reflexões em torno da realização do filme *Pista de grama*, escrito e dirigido por Haroldo Costa, em 1958, na cidade do Rio de Janeiro. Ele é paradigmático para pensarmos sobre a diversidade e as contradições do cinema produzido por artistas negros. Seu realizador é um intelectual reconhecido entre os intelectuais e ativistas por suas contribuições na pesquisa, construção e preservação da cultura negra e popular. Escreveu livros que documentam e dão visibilidade a essas manifestações, entre outros: *Fala crioulo* (1982), *Política e religiões no carnaval* (2007), *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* (2000), *Salgueiro: academia de samba* (1984) e *Arte e cultura afro-brasileiras* (2013).

Em 1958, com apenas vinte e oito anos, já tinha um extenso currículo nas artes. Foi um dos atores do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundou o Grupo dos Novos e o Teatro Folclórico Brasileiro - depois Brazilianas - com os quais produziu e atuou em espetáculos no Brasil, América Latina e Europa. Em 1956 interpretou o personagem Orfeu na peça *Orfeu da Conceição*, escrita pelo amigo Vinícios de Moraes.

Pista de grama foi a sua primeira e única incursão como roteirista e diretor de cinema. O filme estreou comercialmente em julho de 1958 no Rio de Janeiro e em dezembro do mesmo ano, em

São Paulo, com o título modificado para *Um desconhecido bate à porta*. No que concerne ao atual estágio da pesquisa sobre o cinema negro brasileiro, podemos afirmar com considerável margem de segurança que Haroldo Costa foi o segundo artista negro realizador de longa-metragem. O primeiro foi José Rodrigues Cajado Filho que, entre os anos 1940 e 1950, dirigiu cinco títulos e trabalhou em cerca de setenta como cenógrafo, roteirista, assistente de direção e diretor de arte. (CARVALHO, 2022)

Embora escrito e dirigido por um dos principais artistas do movimento político negro, *Pista de grama* não apresenta qualquer novidade quanto à representação estereotipada do negro - um tema candente entre artistas e ativistas. Ao contrário, nesse aspecto ele é absolutamente convencional. A maioria das personagens foi interpretada por atores brancos e há uma única personagem negra, Marlene, interpretada pela atriz Vera Regina. Ela não tem curva dramática e funciona mais como coro comentando as ações. Forma um par romântico com o personagem branco Serafim (Edson Silva), o seu papel é na realidade um estereótipo comumente associado aos negros: o do serviçal silencioso, obediente e cômico.

Sabemos que cada contexto social vinca os filmes de forma indelével, deixando visíveis as condições, contradições e ambivalências inerentes à sua realização. Não foi diferente com *Pista de grama*, embora sua produção resulte de uma combinação específica, como veremos, deixou marcas que permitem algumas reflexões quanto aos limites da representação racial no cinema. Destarte, nesse artigo: 1) descrevo a trajetória de Haroldo Costa até a realização de *Pista de grama*; 2) exploro parte do “rumor” (SORLIN, 1977; 2015) na imprensa em torno da sua produção e lançamento, 3) finalmente, esboço uma reflexão sobre os limites sociais da representação do negro no cinema brasileiro do período.

A trajetória do artista quando jovem

Haroldo Costa nasceu no dia 13 de maio de 1930, na cidade do Rio de Janeiro, filho do casal formado por Eurídes Costa e Luiz Costa. A mãe morreu quando ele era criança, foi morar então com os avós paternos em Maceió. Lá conviveu com a sua tia Izabel Costa, professora primária, católica devota e apreciadora da cultura popular. Tia Bezinha, como é lembrada, foi substituta materna e mentora intelectual, responsável por sua alfabetização, formação religiosa no catolicismo - ele chegou a ser sacristão de missa - e pelos primeiros contatos com as manifestações culturais populares nordestinas. Sua influência foi lembrada anos depois, em 1982, aos cinquenta e dois anos, quando escreveu na dedicatória do seu primeiro livro, *Fala crioulo*: “À minha tia Bezinha, primeira mestra e primeira amiga.”¹ Anos mais tarde voltou ao assunto:

173

Essa minha aproximação com livros eu devo a minha tia Bezinha que foi antes de mais nada a minha grande amiga. Estava sempre pronta para me fazer um carinho, ajudar em alguma coisa, me livrar de algumas punições... Era uma pessoa muito tolerante e foi quem me levou pelo caminho de observar, respeitar e aplaudir as manifestações populares.... Então eu vi através desse incentivo da minha tia os guerreiros, de Alagoas - o auto folclórico - a Chegança, que é outro auto folclórico, o Quilombo dos Palmares, a Marujada e o Carnaval que tinha sobretudo o Maracatú e os Caboclinhos... Então essa salada de manifestações de interesse de admiração pelas coisas populares foi o que me norteou... Toda a minha vida profissional, nos mais variados segmentos que atuo, têm sempre como referência essa minha primeira admiração pelas manifestações populares.² (COSTA, 2021, s/r).

1 Ver COSTA, Haroldo. *Fala crioulo* - depoimentos. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1982.

2 Depoimentos Cariocas - Haroldo Costa. YouTube, 25 de jan. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SoOwD8ElUWc>. Acesso em: 01 de maio de 2024.

Em 1940, já adolescente, deixou Maceió e retornou ao Rio de Janeiro quando a influência do pai se fez mais presente. Luiz Costa tinha condição social distinta da maioria dos homens negros da sua época, pois era alfabetizado, praticante da religião Kardecista e membro da Frente Negra Brasileira (FNB). Profissionalmente era um factótum, trabalhou como motorista, alfaiate, comerciante e representante comercial de fábricas de calçados do sul do país. Tinha ambições para o filho único, inicialmente desejou que seguisse a carreira de remador, mas um acidente aos dez anos lesou uma das pernas do jovem permanentemente e frustrou uma provável carreira no atletismo. Após a conclusão do curso ginásial na Escola Municipal Deodoro, Luiz insistiu em assegurar ao filho uma educação de qualidade no tradicional colégio Pedro II.

174

O colégio fazia o exame de admissão, Haroldo passou, contudo, ficou na lista de espera. Luiz interveio junto aos amigos e conhecidos influentes para que o filho fosse aceito. Ele se recorda da reunião do pai na casa de Gildásio Amado, então chefe da Diretoria do Ensino Secundário do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e diretor do Colégio Pedro II.

Meu pai se virou. Eu me lembro uma vez nos fomos juntos a casa do Gildásio Amado que era o diretor do colégio. Sei que meu pai foi lá, falou explicou, finalmente eu fui admitido e entrei para o colégio Pedro II. ...ele era perseverante, tanto que ele conseguiu. E para mim foi... nada melhor que estudar no Pedro II especialmente naquela época que você tinha professores que me marcaram para sempre.³ (FAOUR, 2021)

A passagem pelo Pedro II foi importante para a sua carreira, o colégio reunia parte dos jovens oriundos da elite política e intelectual da época e Haroldo se engajou no movimento estudantil. Fez parte

3 Ver: Rodrigo Faour Oficial. YouTube, 22 de set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ckiKM1c05FA>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

do Grêmio Científico, Literário do colégio, em seguida presidiu a Associação Metropolitana dos Estudantes Secundaristas (AMES) e a Comissão Organizadora da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). Militou na União Nacional dos Estudantes (UNE) e na União da Juventude Comunista (UJC), que era um braço do Partido Comunista Brasileiro (PCB). O contexto político era convidativo, as reivindicações por democracia estavam na ordem do dia. O Brasil havia participado da guerra ao lado das forças que derrotaram o nazifascismo, o que era totalmente incongruente com a ditadura do Estado Novo (1937-1945) em que o país vivia desde 1937. Os partidos políticos, artistas, sindicatos de trabalhadores, intelectuais e o movimento estudantil exigiam a saída de Getúlio Vargas do poder, eleições livres e a organização de uma Assembleia Nacional Constituinte.

175

O Teatro Experimental do Negro (TEN) e o grupo Brasilianas

Em 1948, indicado pelo colega e comunista Moisés Veltman, entrou como datilógrafo na Rádio Mayrink Veiga. Na Mayrink fez contato com os artistas do rádio Sadi Cabral, Cyro Monteiro, maestro Zé Pereira entre outros nomes da música. No mesmo ano, incentivado pelo pai, entrou para o Teatro Experimental do Negro (TEN) para auxiliar no curso de alfabetização de adultos oferecido pelos artistas da trupe. Embora já os conhecesse desde a militância na UNE, a participação no grupo foi uma aproximação com a questão negra e com o teatro que não tivera até então. Ele conta como aconteceu:

Uma vez desci para ver os ensaios de *O filho pródigo* e, não sei como, acabei sendo levado a participar na peça como contra-regra. Mas, de uma feita, faltou um ator que ensaiava o papel de um Peregrino. E Brutus Pedreira, que era uma espécie de assistente de direção, me pediu para ler o papel já que não havia ninguém para substituir o ator... Fiz a leitura, sem compromisso, somente para dar a deixa aos outros atores, mas acharam que

eu tinha jeito para a coisa - e para interpretar um personagem tão velho! Comecei a ensaiar e as aulas de alfabetização ficaram esquecidas, porque os horários eram incompatíveis. (COSTA, 1988, p. 141).

Em *O filho pródigo* contracenou com os atores principais do grupo: Aguinaldo Camargo, José Maria Monteiro, Marina Gonçalves, Roney da Silva e Ruth de Souza. O cenário e os figurinos foram concebidos por Santa Rosa, um dos artistas mais criativos da cena teatral. A peça estreou no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro em 5 de dezembro de 1947.

O TEN foi bem mais do que um grupo de atores negros interessados em teatro. Foi, principalmente, uma ação política da intelectualidade negra contra as barreiras sociais impostas pelo preconceito racial. Liderados por Abdias do Nascimento, os artistas propuseram um projeto político/pedagógico cujo objetivo foi transformar a mentalidade do negro no sentido da tomada de consciência da sua história, cultura e condição social (MÜLLER, 1988, p.13-14). Para evitar o conflito direto com os brancos, que viam no protesto negro uma forma de racismo reverso, os ativistas lançaram mão de um sinuoso discurso político/pedagógico que se desviou da ideologia nacionalista e do ideário de democracia racial. Evitavam com isso fragilizar as denúncias de racismo e a famigerada integração que propugnava, ao fim e ao cabo, a assimilação subordinada do negro.

O pedagógico parece, assim, se oferecer como alternativa, pois essa insistência, frequentemente heróica, em expor, ressaltar e positivar os valores negros, junto a negros, teria como resultado progressivo a quebra dos preconceitos, e reconhecimento da cidadania negra e uma igualização sem marcas de subordinação. (MÜLLER, 1988, p. 13).

O TEN recebeu o apoio de uma ampla rede de intelectuais, políticos e jornalistas que amplificaram as suas ações. O sociólogo Guerreiro Ramos se engajou em atividades educacionais e psico-

drama para emancipar a população negra das travas decorrentes do racismo. O escritor Lúcio Cardoso escreveu a peça, *O filho pródigo*, especialmente para o grupo. O fotógrafo José Medeiros registrou as peças e ensaios e o famoso dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill cedeu os direitos autorais de *O imperador Jones*. Outro reputado colaborador foi o encenador e cenógrafo Tomás Santa Rosa que fez a cenografia para as peças. Ele destacou o valor artístico do TEN:

Dirigido por Abdias do Nascimento e Aguinaldo Camargo, o Teatro Experimental do Negro coloca acima de sua característica principal a questão da arte. Isto significa que, uma produção deve possuir valor artístico real; mesmo que o seu tema gire em torno do problema negro, para ser acatada e considerada merecedora de atenção e trabalho. (ROSA, 1966, p. 42).

177

Para Haroldo, a participação na trupe negra foi uma grande escola. Não só quanto ao que aprendeu em relação ao ativismo e a questão racial, mas também do ponto de vista da formação artística e política. Atuou em *Aruanda* (1948) de Joaquim Ribeiro e em *Calígula* (1949) de Albert Camus. Ele recorda essa passagem:

Havia várias pessoas — a intelectualidade da época — envolvidas nesse movimento, que tentavam revelar atores e atrizes negros sobretudo porque o repertório de então restringia muito a participação negra, quase sempre acidental e estigmatizada, quando ocorria — como a aparição de um escravo, carregando uma bandeja, em uma cena de *Senhora*, de José de Alencar (...). Estreamos no Teatro Ginástico. E aí começou de fato minha aproximação maior com o pessoal: Ruth de Souza, Manuel Claudiano Filho — todos os que militavam no teatro da época. Brutus Pedreira, que passei a conhecer mais de perto, era fabuloso, um homem de teatro integral no sentido exato da palavra e dava muito apoio ao Abdias, que dirigiu *O filho pródigo*. Fazia parte do grupo Os comediantes. Santa Rosa, cenógrafo e pintor, era um sujeito absolutamente formidável, um mulato assumido.

Foram dele os cenários de *Vestido de noiva* e de *O filho pródigo*. E tinha Aguinaldo Camargo, que era comissário de polícia e ótimo ator, talvez um dos maiores que já vi em minha vida. (COSTA, 1988, p. 141).

Em 1949, ele rompe com TEN devido a divergências com Abdias do Nascimento em quem identificava certo autoritarismo (COSTA, 1988, p.142). Em seguida, funda com outros artistas o Grupo dos Novos em que fazia parte José Medeiros, Wanderley Batista, Natalino Dionísio e Ahilton Conceição. O novo grupo planeja um espetáculo para contar a história do negro no Brasil intitulado *Rapsódia de ébano*, cujo enredo narra a aventura de um antropólogo francês, Paul Pucaré, que deseja contar a história do Brasil e é ciceroneado por um menino negro, interpretado por Grande Otelo. Em torno desse núcleo básico desenvolvia-se uma série de inserções musicais, um pouco nos moldes do que se fazia no teatro de revista.

Com o sucesso de *Rapsódia de ébano*, o grupo liderado por Haroldo foi convidado para se apresentar em Londres. Antes partiu em turnê pela América do Sul apresentando-se em Montevidéu, Buenos Aires, Lima, Quito, entre outras cidades. Durante as apresentações mudam o nome para Brasilianas. Depois da América Latina, embarcam para a Europa e se apresentam em Barcelona, Madri, Paris, Lisboa e finalmente em Londres. A turnê iniciou em 23 de setembro de 1951 e a última apresentação foi em 21 de setembro de 1955, totalizando quatro anos de apresentações em 25 países.⁴

Em Paris, o Brasilianas ficou três meses em cartaz no Teatro Etoille, tempo suficiente para Haroldo fazer um curso de férias de etnologia musical ministrado pelo antropólogo Roger Bastide e conhecer o então funcionário da embaixada brasileira e o poeta Vinicius de Moraes. O curso ajudaria a aprimorar o texto do espetáculo, já a amizade com Vinicius teria desdobramentos artísticos futuros. O poeta apresentou-lhe o primeiro ato da peça *Orfeu da Conceição*, de

4 A Noite, 25 de outubro de 1955.

sua autoria. A história da peça baseia-se no mito de Orfeu, que com a sua lira tinha o poder de encantar os animais e estabelecer uma perfeita comunhão do homem com a natureza. Adaptada para uma favela carioca, não faltam associações com o carnaval e as escolas de samba. Orfeu se envolve com Eurídice, após a morte da sua amada parte para buscá-la mergulhado num misto de trevas e paixão.

De volta ao Brasil, protagonizou o espetáculo no papel de Orfeu, acompanhado dos atores e atrizes do TEN: Lea Garcia (Mira), Dirce Paiva (Eurídice), Abdias do Nascimento, Ruth de Souza e outros atores como Ademar Pereira da Silva, Luis Gonzaga, Ciro Monteiro, Pérola Negra, Glória Moreira entre outros. As músicas foram compostas por Vinicius de Moraes e Tom Jobim, os cenários foram feitos por Oscar Niemeyer e os cartazes foram de Carlos Scliar, Djanira, Raimundo Nogueira e Luís Ventura. Os figurinos foram de Lila Bôscoli, então esposa de Vinicius, e Dulce Louzada. A fotografia foi de José Medeiros, a coreografia de Lina de Lucas e a direção geral de Léo Jusi. (CABRAL, 2008, p. 91)

179

Orfeu da Conceição estreou em 25 de setembro de 1956 no Teatro Nacional no Rio de Janeiro e teve para o ator um sentido de consagração. Sua participação seria lembrada por décadas.

Paralelo ao teatro, Haroldo era produtor da Rádio Mayrink Veiga e da Rádio do Ministério da Educação e Saúde onde produziu programas como *Nasce um Compositor* e *Estampas Brasileiras*. Produzia também musicais e shows de cantores e dançarinos para apresentação em teatros e boates na noite carioca. Nos anos vindouros seria um dos pioneiros da implantação da televisão no Brasil. Foi diretor artístico na TV-Continental no final dos anos 1950, em seguida foi contratado pela TV Excelsior no início dos anos 1960 e em 1965 fez parte da equipe que inaugurou a TV Globo, empresa em que produziu e dirigiu diversos programas e se destacou como comentarista de desfiles de carnaval. Ele tem noventa e quatro anos e está em atividade.

Pista de grama - produção e recepção da crítica

Um ano após a estreia de *Orfeu da Conceição*, Haroldo foi convidado por Wilson do Nascimento para trabalhar no roteiro de *Pista de grama*. Nascimento era produtor do programa *Jockey Show* na TV-Continental e cronista de turfe do jornal *Ultima Hora* e conseguiu financiamento para a produção junto aos contatos que tinha no mundo do turfe, entre eles o banqueiro e criador de cavalos Abelardo Accetta.

180 Para realizar o projeto abriu a empresa Produções Cinematográficas Cineclan Ltda, com participação de Haroldo, Genil de Vasconcelos, Jaime Faria Rocha e Otávio Amaral. Com exceção de Genil, todos atuavam fora do cinema, portanto, sem qualquer experiência. Haroldo convidou seu colega na Mayrink Veiga, Jaime de Faria Rocha, para dividir a criação do argumento e roteiro. Wilson Nascimento ficou responsável pela produção. A direção de arte foi de Juan Carlos Ferrer e a direção de fotografia ficou a cargo de Sílvio Carneiro. A parte técnica da direção geral ficou sob a responsabilidade de Mário Del Rio, experiente fotógrafo e iluminador mexicano também funcionário da TV-Continental.

A trilha sonora foi composta por Tom Jobim e a música tema, “Eu não existo sem você”, foi escrita por Vinicius de Moraes. No decorrer da história, em um dos melhores momentos da fita, Elizeth Cardoso interpreta a canção de Vinicius e Tom acompanhada por João Gilberto ao violão e Tom ao piano. Sérgio Cabral (2008), na biografia sobre a vida de Jobim, descreve essa passagem:

Em sua correspondência Tom fez referência ao filme *Pista de grama*, dirigido por Haroldo Costa, cuja trilha sonora foi inteiramente elaborada por ele. Haroldo encomendará à dupla uma obra inédita, sendo escolhida *Eu não existo sem você*. A música foi cantada por Elizeth Cardoso durante uma cena que mostrava uma festa realizada num casarão de Jacarepaguá (de propriedade de um dos produtores do filme, Abelardo Accetta,

que mantinha um haras junto à casa). Acompanhando Elizeth nada menos do que João Gilberto ao violão e de Tom ao piano. Choveu muito na hora da filmagem, levando os figurantes que faziam papel de convidados a correrem todos para dentro da casa, o que dificultou muito o trabalho do câmara. Resultado: o filme mostra Elisete cantando, João Gilberto tocando violão, mas não houve ângulo que permitisse à câmara enquadrar também Tom Jobim, razão pela qual os espectadores de *Pista de grama* ficaram com o som do piano, mas sem a imagem do pianista. (CABRAL, 2008, p. 120).

Para a direção dos atores, Haroldo sugeriu o nome de Jorge Ileri que não aceitou a empreitada pois estava comprometido com outra produção. No desenrolar da pré-produção foi obrigado a assumir também a direção. Ele recordou essa passagem em entrevista que fizemos em 2002:

Quando o Wilson propôs a ideia do filme o Jaime e eu fizemos a sinopse e ficamos encarregados de escrever o filme. Para a direção eu sugeri o Jorge Ileri, que era um diretor de cinema que fez aquele filme *Amei um bicheiro*. Eu conhecia o Ileri dos tempos da UNE, ele foi meu contemporâneo. Daí pensei: Poxa o Ileri vai ser o cara ideal! Começando a escrever o filme eu falei com ele, mas não aceitou porque estava envolvido com outros projetos (...). Aí na ausência ou na impossibilidade do Jorge Ileri sobrou pra mim. Eu disse que nunca tinha dirigido um filme, mas os caras insistiram. Eu pensei: Como é que vai ser? Aí o Mário Del Rio, que era um fotógrafo e iluminador experiente, disse que tecnicamente me ajudava. Eu ficaria encarregado da concepção artística, e podia ficar tranquilo quanto à concepção técnica. Bem aí continuamos a escrever o roteiro e a pensar no elenco. ⁵(COSTA, 2002).

Pista de grama foi concebido e planejado no segundo semestre de 1957. No primeiro semestre de 1958 foi finalizado e lançado

⁵ Costa, Haroldo. Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 30 out. 2002.

comercialmente. Embora produzido fora dos esquemas convencionais da produção de cinema da época, em que se buscava a coprodução com os estúdios, os produtores buscaram o apoio do rádio como destacou a nota publicada na *Revista do Rádio*: “Como todo filme nacional, esse também procurou a colaboração de artistas do rádio. O argumento fala das corridas de cavalos. E a grande novidade foi que os produtores do filme resolveram distribuir taças aos seus artistas e convidados especiais! ...”⁶

Atuaram em *Pista de grama*: Paulo Goulart, Yoná Magalhães, Laura Suarez, Angelito Mello, Rodolfo Arena, Sebastião Leporace, Avalone Filho, José Portillo, João Péricles, Miriam Pércia, Vera Regina, Edson Silva, Bruno Netto, Allan Lima, Gladys Frances, José Siqueira, Jayme Faria Rocha, Milton Vivano, Germano Filho, Arídio Antunes, Ermani Rangel, Lídio Costa, João Carlindo, Geraldo Alves, Antonio Marcos Marinho, Celso Guimarães, e Luiz Mergulhão. A história gira em torno do casal formado por Patrícia (Yoná Magalhães) e Luciano (Paulo Goulart). Ela herda um haras do pai e é assediada por vigaristas que tentam ludibriá-la. Luciano, ocultando a identidade de rapaz rico, trabalha para a moça, por quem está apaixonado. No decorrer da história põe os vilões para correr, assegura a vitória do cavalo Fidalgo e restitui o papel masculino na vida da bela órfã, conquistando sua confiança e amor.

A história simples, quase banal, tem o turfe como o grande motivo. A maioria das cenas foram rodadas no haras Fidalgo, em Jacarepaguá, onde a equipe filmou durante quarenta dias. A relação com as corridas de cavalos permitiu uma estratégia de divulgação inovadora, porém arriscada, pois as colunas ligadas ao esporte passaram a divulgar o filme. Matérias sobre *Pista de grama* foram publicadas mais de seis meses antes do seu lançamento. No dia 28 de novembro de 1957 o colunista de turfe do jornal *Última Hora* e

6 *Revista do Rádio*, 23 de agosto de 1958.

produtor, Wilson do Nascimento, publicou em sua coluna intitulada “Na reta final” uma matéria com claro viés promocional:

Coube a *Ultima Hora* noticiar em primeira mão que um grupo de cineastas idealistas pretende realizar um grande filme brasileiro baseado numa história de turfe, certos de que não só realizarão um trabalho limpo e digno, como, também, darão ao povo, em todo o país, uma noção exata do que é o “esporte dos reis” nos seus mais variados aspectos. Claro está que só mesmo depois de pronta a película será possível ao comentarista dizer do acerto ou não de determinadas cenas.⁷

Em 1958, *O Jornal* publicou nota sobre o convite feito à atriz Yoná Magalhães para atuar.⁸ Em 02 de março, o mesmo jornal publicou foto da atriz e do ator Avalon Filho com o texto: “Avalone Filho (Ali Babá) e Yoná Magalhães, que são vistos na foto, estão juntos protagonizando um filme nacional. Trata-se da película que terá o título - *Pista de grama* e cujos trabalhos se acham em pleno desenvolvimento.”⁹ Ainda sobre a atriz, *O Jornal do Rádio* publicou: “Yoná Magalhães, que tomou parte em “Alegria de Viver”, vai voltar ao cinema. Encontra-se participando de *Pista de grama*, um filme dirigido por Haroldo Costa e financiado por pessoas ligadas ao Jôquei Clube.”¹⁰

A estratégia de noticiar os atores para divulgação foi utilizada à exaustão. Em 31 de agosto de 1958, *O Jornal* publicou entrevista com a mesma atriz em que ela reclama da dificuldade pessoal de se ver na tela: “Numa entrevista alegre e bem-humorada, Yoná Magalhães confessa a sua falta de inspiração durante toda filmagem de *Pista de grama*. A estrelinha normalista, em seu segundo filme, sentiu-se nervosa e como se estivesse fazendo um teste para cinema...”¹¹

7 *Ultima Hora*, 28 de novembro de 1957.

8 *O Jornal*, 07 de fevereiro de 1958.

9 *O jornal*, 02 de março de 1958.

10 *Jornal do Rádio*, 17 maio de 1958.

11 *O Jornal*, 31 de agosto de 1958.

O esquema se repetiu em entrevista com a cantora Elizeth Cardoso em que o tema do turfe entrou com força. A chamada da matéria foi: “Elisete Cardoso em negociações para comprar dois bons cavalos”. Elizeth declara na entrevista:

Durante as filmagens de *Pista de grama*, no haras Fidalgo, em Jacarepaguá, assisti cenas tão interessantes e tão humanas que passei a olhar as corridas sob um outro aspecto. O Wilson Nascimento, o Genil Vasconcelos e o Haroldo Costa são culpados disso... A gente se entusiasma pelas corridas, pelos cavalos, pela atuação dos jôqueis e acaba até fazendo uma redução no preço para trabalhar... Mas, falando sério, vocês gostarão muitíssimo da fita e da canção do Tom e Vinicius de Moraes: “Eu não existo sem você” Tudo sem chanchada! ...¹²

184

A estreia aproveitou o calendário das corridas, *Pista de grama* entrou em cartaz em 28 de julho de 1958 durante a semana do Grande Prêmio Brasil.¹³ A manchete do *Ultima Hora* no dia da estreia foi: “*Pista de grama* - mulher e cavalo num coquetel de amor.”

A estratégia dos realizadores era que o filme funcionaria para divulgar o turfe e, conseqüentemente, o contrário também seria verdadeiro. No entanto, as corridas acabaram dividindo o público-alvo e as manchetes não seduziram o público em geral sem relação com a corrida de cavalos. Resultado, *Pista de grama* não se pagou na bilheteria. Em São Paulo, estreou em 17 de dezembro de 1958 com o título de *Um desconhecido bate à porta*. A mudança foi uma tentativa desesperada de desvinculá-lo do mundo do turfe. O crítico Pedro Lima chamou atenção para o amadorismo da produção:

Um outro filme nacional realizado em silêncio, o maior responsável pelo restrito público que foi aos cinemas onde estava sendo exibido. São estes filmes realizados por aventurismo, nunca como meio de criar a nossa indústria cinematográfica. *Pista de grama* (...) não

¹² *Ultima Hora*, 29 de julho de 1958.

¹³ *Ultima Hora*, 28 maio 1958.

é um filme que desaponta completamente. Tem seus defeitos, principalmente a falta de conhecimentos cinematográficos dos seus realizadores, mas desenvolve uma historiazinha de cavalos de corrida mostrando um pouco dos bastidores, através de uma fraquíssima trama amorosa. O diretor Haroldo Costa tentou mostrar cinema, mas ainda está muito cru na sua técnica, aparecendo mais televisão, tanto pelos cortes como pelos planos e continuidade.¹⁴

Quando da exibição em São Paulo, o crítico do *Correio Paulistano*, Walter Rocha, destacou os pontos positivos quanto a história, produção e fotografia. No entanto, chamou atenção para a fragilidade da adaptação cinematográfica, a atuação pouco convincente dos intérpretes, a direção fraca e a inexperiência dos realizadores:

Aqui, sua presença não atraiu muita atenção, embora a fita não seja de todo má. Tem suas qualidades, principalmente quando nos pretende contar honestamente uma história bem inspirada, mas que, infelizmente, não encontrou em Haroldo Costa um diretor à altura da realização. Porque a verdade é que quase nada do que acontece na tela nos convence, seja pela fragilidade da adaptação cinematográfica, seja pela atuação pouco convincente dos intérpretes, ou pela debilidade da direção. O nível da produção, todavia, é apreciável, a fotografia apresentando cenas bonitas e bem enquadradas, pecando apenas quanto à gravação das vozes. A boa intenção é evidente nesta fita, que peca apenas pela improvisação e falta de experiência de seus realizadores. Mas, como apenas boa intenção e honestidade não fazem bom cinema, a fita deixa a desejar como realização cinematográfica.¹⁵

Apesar das críticas pouco favoráveis, *Pista de grama* obteve reconhecimento no VI Festival de Cinema do Distrito Federal onde recebeu duas premiações: melhor argumento para Haroldo Costa e Jaime Faria Rocha e melhor fotografia para Sílvio Carneiro.

14 *O Jornal*, 02 de agosto de 1958

15 *Correio Paulistano*, 21 de dezembro de 1958.

Em artigo de 27 de novembro de 1958, quatro meses após a estreia no Rio, o crítico J. Campos fez um balanço preciso da trajetória de *Pista de grama* e apontou os problemas que prejudicaram sua performance comercial: os percalços na distribuição e exibição, a concorrência desleal do filme estrangeiro e a dificuldade de saldar dívidas quando a produção não se paga na bilheteria. Escreveu:

Exibido num circuito apenas regular e durante apenas uma semana sofrendo na estreia a concorrência de magníficas películas estrangeiras... Ainda assim *Pista de grama* movimentou as bilheterias se bem que a renda ficasse muito aquém do que o produtor esperava.¹⁶

E conclui de forma melancólica:

186

“Vamos ter votos para que “*Pista de grama*” ou “*Um desconhecido bate à porta*”... obtenha ruidoso sucesso de bilheteria de maneira que seus realizadores possam cumprir integralmente todas as suas obrigações. E todos eles merecem isso e a ajuda dos financiadores.”¹⁷

A naturalização da norma

Embora *Pista de grama* tenha tido um percurso não convencional do ponto de vista da produção (amadora), da estratégia de lançamento (ligada ao turfe) e exibição (restrita a poucas salas), o mesmo não ocorreu com a representação racial. Ela está alinhada com a maioria dos filmes da época.

A ausência de personagens negros e o tratamento estereotipado dado à personagem Marlene causam estranheza, pois Haroldo foi o responsável pelas principais funções que definem o sentido final dos filmes. Escreveu o argumento, roteiro, escalou os atores e dirigiu as cenas. Na entrevista que fizemos indaguei-lhe sobre a representação estereotipada da personagem.

¹⁶ *Ultima Hora*, 27 de novembro de 1958.

¹⁷ Idem.

No meu filme a questão racial aparece e aparece mal. Porque dentro da ideologia ou do formato de cinema que se fazia na época, e que era o que eu via, no meu filme a única personagem negra é a empregada. E isso é uma coisa que eu hoje abomino, quer dizer... Foi a Vera que fez a empregada. Uma empregada negra, você vê? Mas era a ideologia da época e era o que eu via na época. É por isso que hoje eu não condeno muita gente... Naquele momento era normal, todos os filmes que eu via, da Atlântida ou fora da Atlântida, a empregada era negra. Então eu botei a negra mais bonita que eu encontrei na época, e que era a Lea Garcia no papel de empregada. Hoje eu me penitencio, faço minha mea-culpa (sic). Não foi legal. Eu podia ter feito de outra maneira, podia ter feito um personagem negro, sei lá...¹⁸

Ele se enganou na citação à Lea Garcia, ela não tinha a lembrança de ter participado do filme, segundo me confirmou. A personagem negra a qual se refere foi mesmo interpretada somente por Vera Regina. Nesse momento, Vera fazia um par cômico com o ator Ary Torres na boate *Night and Day* sob sua direção.

O depoimento torna inevitável indagarmos sobre os limites sociais das representações. Cada campo de atividade sedimenta nas suas práticas um repertório de histórias, experiências e disposições que podem ser estereotipadas, preconceituosas e constranger os agentes a reproduzi-las em parte ou na totalidade. Pierre Bourdieu oferece pistas - e não respostas prontas, penso - para formular a questão quando opera com o conceito de campo artístico como espaço social circunscrito, autônomo, formado por agentes e instituições que: “pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (BOURDIEU, 1989, p. 286).

Sem o objetivo de aprofundar a teoria bourdesiana - o que não cabe no escopo desse trabalho - quero apenas reter dela uma constatação fundamental para a problemática que estou levantando:

18 Costa, Haroldo. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 30 out. 2002.

as escolhas políticas e estéticas dos artistas resultam da história das disputas no campo entre posições concorrentes. São, portanto, respostas provisórias em relação à outras possíveis e que podem ser compreendidas pelo “amador” como consenso, gosto ou norma. (BOURDIEU, 2006)

188 A explicação de Haroldo quanto ao estereotipo de Marlene (“Naquele momento era normal...”) naturaliza uma das posições do campo identificada com o teatro de revista, as chanchadas e o cinema comercial estadunidense - embora *Pista de grama* passe longe dos musicais carnavalescos. Ela é expressão da lateralidade dos produtores em relação às disputas centrais no cinema daquele momento cindido entre nacionalistas de esquerda e os nacionalistas desenvolvimentistas. Os primeiros, ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), defendiam uma estética realista e faziam pressão junto ao Estado para a construção de políticas públicas para o cinema. Já os desenvolvimentistas advogavam um cinema nacionalista voltado para a exploração comercial. Uma terceira vertente, já bastante decadente no final da década de 1950, esteve mais ligada aos exibidores. (RAMOS, 1983; BERNARDET, GALVÃO, 1983) Nada indica a filiação entre os produtores de *Pista de grama* com qualquer uma dessas posições. Como apontou Pedro Lima, *Pista de grama*, resulta de aventura de produtores sem qualquer relação com o meio cinematográfico, o que resultou no seu insucesso.

Quanto ao amadorismo apontado pela crítica, é preciso ponderar que ele era a regra em um contexto em que a indústria cultural e a produção e o consumo de bens simbólicos eram incipientes. (ORTIZ, 1988, p. 45) Nos anos 1950, o país passava por um processo de industrialização e urbanização crescentes, mas em estágio retardatário em relação às economias mais avançadas. Dependia de ações do Estado para superar as dificuldades em infraestrutura, tecnologia e de fornecedores externos. (BRESSER-PEREIRA, 2014, p. 116) O cinema era estruturalmente frágil e o Estado não tinha in-

teresse em priorizar a sua industrialização. As empresas produtoras eram mal administradas, a formação profissional de técnicos e dos quadros executivos praticamente inexistia. Para piorar, o mercado era ocupado pela produção estrangeira que entrava no território brasileiro finalizado, bem-produzido, mais barato e sustentado por robusta campanha publicitária (GOMES, 2016, CARVALHO & RAMOS, 2024).

Nesse quadro de subdesenvolvimento e precariedade, pensar em um campo cinematográfico estruturado, autônomo com debates acalorados em torno da estética cinematográfica parece-nos fora de questão. O debate por certo existia, mas restrito a uma elite e nada indica ele ter se irradiado para outros setores. A constatação aguda de Paulo Emílio é exemplar:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento. (GOMES, 2016, p. 48).

Se pensarmos da perspectiva da questão racial, a fragilidade era muito maior. Nos filmes dos anos 1950 predominaram os estereótipos mais grotescos, especialmente nas chanchadas e nos filmes da Vera Cruz. (STAM, 2008; RODRIGUES, 2000) A reflexão sobre a problemática do negro, já bastante avançada no TEN e na sociologia praticada em São Paulo desde meados dos anos 1940, apenas tangenciava o cinema. O meio cinematográfico era formado majoritariamente por homens brancos, conservadores e preconceituosos em relação a questões de gênero e raça. Um jovem realizador que pretendesse abordar o tema racial no cinema estaria isolado e sem qualquer quadro de referências para dialogar. Pouquíssimos filmes abordaram a história do negro ou exploraram o preconceito racial, entre os quais: *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *A*

dupla do barulho (Carlos Manga, 1953), *Sinha moça* (Tom Payne, 1953), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1954) e *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962).

Para efeito de comparação, na mesma época e em uma área vizinha, o teatro, a diferença é brutal. O teatro conta com um quadro de referências e tradições negras construídas e constitutivas do campo. Embora o TEN tenha sido inaugural no sentido de fundar a modernidade negra no meio teatral, um teatro formado por negros e mulatos libertos não era novidade nem mesmo no Brasil oitocentista. A presença de companhias formadas por negros e mulatos reporta pelo menos à segunda metade do século XVIII. No século XIX, existiam companhias profissionais formadas de negros - escravos ou libertos - que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (MENDES, 1993, p. 48-49). Já no começo do século XX a Companhia Negra de Revistas, a Companhia Mulata Brasileira, atores e comédicos negros como De Chocolat, Benjamim Oliveira, Grande Otelo e Eduardo das Neves faziam sucesso entre o público (GOMES, 2004, p. 287-364; MOURA, 1996, p. 21-24; RODRIGUES, 2001, p. 78).

Enfim, a experiência de *Pista de grama* no tratamento da personagem negra nos ensina que os limites das representações raciais no cinema não decorrem das trajetórias individuais, somente. Eles estão dispostos num eixo histórico, pedagógico e sociológico. Dependem da história acumulada no campo de produção sobre o tratamento da questão racial; do aprendizado das experiências das relações raciais entre negros e brancos e sua socialização entre os praticantes e, finalmente, dependem da formação e estruturação do campo em si, isto é, da presença ou não de negros e das suas instituições representativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção - crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, Zouk, 2006.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *A construção política do Brasil*. Editora 34, 2014.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema negro brasileiro*. Papirus Editorial, Campinas, 2022.
- CARVALHO, Noel dos Santos; RAMOS, Jailson. Ainda, uma situação colonial? *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (São Paulo, online). v. 13, n. 1, pp. 01-26, jan./jun., 2024.
- COSTA, Haroldo. As origens do Brasiliana. In MÜLLER, Ricardo Gaspar (org). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Brasília: MinC/ FUNDACEN, n. 28, p. 141, 1988.
- COSTA, Haroldo. *Fala crioulo - depoimentos*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1982.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas, Unicamp, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Hucitec, 1993.
- MOURA, Roberto. *Grande Otelo*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.
- MÜLLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania o Teatro Experimental do Negro. In — MÜLLER, Ricardo Gaspar (org). *Dionysos: Teatro Experimental do Negro*. Brasília: MinC/ FUNDACEN, n. 28, p. 141, 1988.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ROSA, Santa. O teatro Experimental do Negro. In *Teatro Experimental do Negro - Testemunhos*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1966.
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira* - cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

SORLIN, Pierre. *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris, Klincksieck, 2015.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*. São Paulo, Edusp, 2008.

O efeito caleidoscópico em *inquietação*, de Manoel de Oliveira

Patrícia da Silva Cardoso
(UFPR)

I

Não é segredo que o percurso cinematográfico de Manoel de Oliveira descreveu-se marcado por uma grande intimidade com o universo literário. Mais de 20 de seus filmes construíram-se a partir de textos literários dos mais variados gêneros: contos, romances, poemas, peças teatrais – esta última uma modalidade bastante visitada pelo realizador, em função de seu profundo interesse pela interlocução entre teatro e cinema.

A reforçar tal intimidade, a condição de argumentista desses filmes envolveu-o diretamente no processo de transposição do texto para a tela, instalando o cineasta numa posição que se pode chamar ambivalente, de realizador-escritor, interferindo nos textos originais a ponto de recriá-los como obras suas, novos originais, por assim dizer, de modo a superar a tradicional problemática envolvendo a ideia de adaptação, frequentemente definida a partir do igualmente problemático parâmetro da fidelidade. O texto ficcional é apropriado por Oliveira, cuja intervenção desloca alguns dos sentidos para os quais se orientava a obra, num exercício peculiar de sobreposição de imaginários, pois o que se tinha no discurso textual não é ocultado ou suprimido no processo de apropriação. Ou seja, seu interesse pelo texto não se restringe a um dado instrumental – no nível do tema,

que o filme procurará repetir, seguindo mais ou menos a ordem da ação e dos personagens –, mas à relação que com ele estabelecerá. De maneira que para o público é de imenso proveito acompanhar o diálogo que se estabelece entre ambos. Não se trata, portanto, de adaptar, mas de interferir cirurgicamente, levando o texto fonte a assumir na tela um rosto em que o próprio (a obra literária) e o outro (a obra cinematográfica) convivem e se redimensionam.

Em função desse procedimento pode-se dizer que, na qualidade de realizador-escritor, Manoel de Oliveira esteja em sintonia com o que diz Bernardo Soares:

Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é completo como tudo. (PESSOA, 1999, p. 63)

O trecho, extraído do *Livro do desassossego*, acrescenta um elemento nesta descrição, ao atribuir à imaginação a tarefa de lidar com o real desrealizando-o, retirando dele sua carga de materialidade, de objetividade inequívoca. De acordo com Soares, a imaginação é um componente essencial como marca da identidade individual e como instrumento para agirmos no e interagirmos com o mundo que nos é exterior, palpável apenas na aparência. Daí sua afirmação sobre sermos todos nós o romancista: relacionar-se com a realidade é uma operação para a qual a imaginação é imprescindível, pois o real é inabarcável – o que fica indicado na imagem da história, que seria o registro da experiência humana no real, como “panorama *desbotado*”, “consenso confuso de testemunhos distraídos”. Evidencia-se desse modo a precariedade dos discursos sobre o real que não levem em conta centralmente a necessidade de substituir-se a recolha dos

fatos pela atividade de interpretação (para a qual a imaginação é determinante). Desse modo, ver é já imaginar, é narrar, atribuir um sentido para o que se tem diante dos olhos e não fala por si.

Manoel de Oliveira põe em prática, levando-a muito longe, essa perspectiva defendida por Soares. Sua abordagem do texto literário aprofunda a percepção do “semi-heterônimo” pessoano acerca da prevalência da faculdade da imaginação sobre a da observação, ao transferir para o trabalho com o campo literário aquela atitude narrativa que no excerto de Bernardo Soares diz respeito ao trato com o mundo real. Com isso cria uma espécie de indistinção de naturezas entre o literário – tradicionalmente visto como resultante do exercício do imaginário – e o real – tradicionalmente visto como refratário à imaginação, sob pena de desrealizar-se. Ou, ainda mais complexa, cria uma troca de naturezas, pois ao interferir como interfere no texto literário, Manoel de Oliveira imprime-lhe uma carga de objetividade não encontrada no plano da própria realidade. Digo isso considerando que o texto, como fonte para o filme, como peça original, tem uma conformação específica, uma identidade. Dessa identidade vem sua materialidade. Alterar o original é sublinhar sua materialidade, que, no entanto, existe exclusivamente enquanto discurso. O filme, por sua vez, também funciona como discurso, ao reconfigurar os parâmetros em que se assentava o texto, colocará o realizador a serviço daquele *ver* referido por Soares, com todas as implicações narrativas contidas nessa ação, sem a qual a identidade de quem olha corre o risco de perder-se.

Assim se constitui o caleidoscópio que aparece no título deste artigo. Seu movimento é análogo ao até aqui descrito: o real está sempre pronto a deixar de sê-lo, o mesmo acontecendo com o imaginário, graças à constituição e transfiguração de um número específico de elementos. As formas resultantes da manipulação do caleidoscópio equivalem às narrativas de que fala Bernardo Soares, indissociáveis do ver. As imagens por elas tornadas reais durarão o

período em que o aparelho permanecer imóvel. Uma vez que a razão de ser do caleidoscópio – como a do tempo – é mover-se, o destino da narrativa é transfigurar-se em outra narrativa.

Não poderia, portanto, ser diferente a atitude de Manoel de Oliveira em relação à matéria literária. Como realizador-escritor ele encarna à perfeição o romancista de Soares, vendo e narrando intensamente e indistintamente – texto ou realidade – o que está à sua volta. Tudo isso para dar conta de representar a sempre fugidia, nunca apaziguada, relação entre o sujeito e os mundos – interiores e exteriores – que o habitam e ele habita, num jogo ininterrupto entre realidades e imagens, cuja única constante parece ser a provisoriidade. O exercício da visão, definido nesses termos, torna-se tarefa árdua, exigindo empenho tanto por parte de quem narra quanto de quem acompanha a narrativa – este último candidato a tornar-se, também ele, um narrador.

196

II

Descrito o procedimento e sua justificativa, cabe agora falar brevemente sobre *Inquietude*, o filme em que mais agudamente se pode observar a estratégia adotada pelo realizador-autor. O primeiro aspecto a considerar-se é o título, cuja afinidade com o desassossego do livro de Bernardo Soares ajuda a orientar a percepção de qual seja o motivo para o estado de espírito nele encarnado. Em ambas as obras trata-se de lançar-se a um mapeamento ignorando-se ostensivamente o princípio de delimitação do objeto a ser mapeado. Imortalidade, o embate entre o próprio e os outros, vida íntima em oposição à vida social, tradição x permanência são alguns dos temas contemplados pelo filme e pelo livro sem que haja uma orientação clara para o leitor/espectador de qual seja o objetivo da sua convocação. Significativamente, o texto de Soares e o filme de Oliveira borram os limites com que se deparam. O primeiro, porque sua materialidade enquanto livro, em termos convencionais, constitui-se

como hipótese, cada edição correspondendo à “narrativa” que dele faz o “romancista” da vez. O segundo, por reunir numa unidade o que na origem eram três unidades discursivas distintas: a peça *Os imortais*, de Prista Monteiro, e os contos *Suze*, de António Patrício, e *A mãe de um rio*, de Agustina Bessa-Luís.

O contraste entre unidade e diversidade é, portanto, o primeiro aspecto a provocar inquietação. As três obras sobre as quais o filme se constrói nada parecem ter em comum, a começar por suas características textuais. *Os imortais* orienta-se por uma estética afim do teatro do absurdo, *Suze* tem as marcas da estética simbolista, enquanto *A mãe de um rio* pode ser caracterizado como um mito (uma fábula, no dizer do coadjuvante de *Inquietude*), com direito a iniciar-se pela fórmula “Antigamente”, característica da abertura das histórias abrigadas nessa modalidade. Textualmente falando, por tais marcas, aqui brevemente referidas, dir-se-ia que cada uma das três obras sobre as quais se constrói a *Inquietude* de Manoel de Oliveira está presa a essa ou aquela corrente literária, sendo por isso difícil imaginar-se um contexto em que convivessem harmonicamente. A essa dificuldade soma-se a dos temas, também pouco próximos entre si.

Sem dar as costas à inquietação nesse campo, muito pelo contrário, ao enfeixar essas três histórias tão distintas Oliveira institui uma organicidade, uma relação de causalidade entre elas – é a sua maneira de seguir a trilha descrita por Bernardo Soares, assumir o papel de “romancista” e transformar-se em “narrador” das narrativas alheias. *Os imortais* transfigura-se como a peça de teatro que o protagonista de *Suze* assiste, acompanhado de seu amigo, o coadjuvante. *A mãe de um rio* será a fábula que este contará àquele na tentativa de apaziguá-lo diante do desaparecimento da amante. Sob essa ótica tudo funciona perfeitamente; a continuidade de uma “realidade” na outra está garantida.

No entanto, já na primeira parte do filme, correspondente a

Os imortais, insere-se uma perturbação que compromete a organicidade do conjunto, para que se mantenha intacta a impressão de realidade. O piquenique reunindo o Papá, o Filho e Marta, interesse amoroso de ambos – acréscimo da narrativa cinematográfica em relação à literária –, dá-se ao ar livre, num espaço fora das quatro paredes do teatro em que supostamente está sendo encenada a peça. A provocar o mesmo efeito, apenas menos ostensivo, o ângulo em que se filma a sala de jantar da família que testemunha a queda dos protagonistas pela janela é tal que não corresponde ao modo como o mesmo espaço se apresenta no final do espetáculo, quando se revela seu caráter de peça dentro do filme. Sem maior alarde, tais expedientes tensionam as fronteiras entre o real e o ficcional, investindo no efeito caleidoscópico.

198

Sem ter sido avisado de antemão, quando desce o pano, o espectador surpreende-se ao descobrir que se tratava de uma peça de teatro dentro da narrativa cinematográfica, mas segue adiante, acompanhando os novos personagens que se lhe apresentam, mergulhando no que então crê ser a “verdadeira realidade” do filme. Aqueles dois elementos desconformes com a mecânica da representação teatral ficam para trás, para inquietá-lo sub-repticiamente acerca do estatuto daquilo que vê – projetado na tela ou na vida. As duas breves fugas à convenção realista de representação são dois modos de apresentar-se a inabarcabilidade do real, para cuja manipulação, sem nos darmos conta, também utilizamos convenções.

A primeira e a última obra convergem para a história de *Suze*, que assim figura como o ponto de realidade escorado por duas ficções, jocosa uma, dramática a outra. Dois modos de iluminar-se a situação do protagonista, aos poucos mergulhados na angústia provocada por sua ligação com uma prostituta, a Suze do título. O primeiro diálogo entre ele e o amigo coadjuvante aponta para o peso que o elemento feminino tem em *Inquietude*:

Coadjuvante: acabamos de ver que a morte dá imortalidade.

Protagonista: é verdade. E digo-te: se a morte nos dá a eternidade, as mulheres dão-nos a vida. (OLIVEIRA, 2007, 0:33:25)

O protagonista, nessa altura ainda leve, sem as marcas da melancolia que o caracterizarão no final do filme, faz sua afirmação com os olhos postos em duas mulheres – Suze e Gabi –, naquele ponto da narrativa desconhecidas tanto de si quanto do espectador. Na economia do filme, ao espectador será dada a oportunidade de testar a verdade contida em tal afirmação. Se olhar para trás, para o que viu na peça, terá elementos para concordar com o protagonista. Marta, objeto do interesse do Papá e do Filho, é uma promessa de superação da obsessão do Papá pela morte, para a qual ele quer arrastar o Filho. Reforça-o a inclusão da cena ao ar livre – única no episódio em que se constitui *Os imortais* – do piquenique, em que a mulher é o elemento novo, a trazer consigo a possibilidade de mudança em direção à vida. Ali, tudo está envolto em leveza, em descompromisso, em alegria: a situação, o ambiente, a própria Marta, que só tem elogios para a dupla. Tudo isso contrasta com o cenário fechado da casa onde se dá o embate entre Papá e Filho.

Avançando no episódio *Suze*, em que se encontra o protagonista, o espectador não terá a mesma segurança para concordar com ele. Sua ligação com Suze afasta-o da vida, por ele condoer-se de ver as humilhações a que se submetia uma mulher ao mesmo tempo “nobre e cocotte”. Note-se, entretanto, que a angústia do protagonista brota parcialmente de si próprio, em função de seu testemunho da situação da amante – consciente de sua condição de prostituta e ao mesmo tempo fora da convenção estabelecida para a profissão. Este é outro passo em que o “romancista” Oliveira interfere no texto original, obtendo um resultado bastante produtivo. No conto de António Patrício conhecemos a história de Suze apenas pelo narrador protagonista, que registra, atormentado, suas

impressões sobre a amante desaparecida – a qual, desde a abertura da narrativa, ele suspeita estar morta: “Não posso dormir. Como há mais de oito dias não recebi carta de Suze, e a minha absurda vaidade se recusa a crer que ela me esqueça, ponho-me a pensar com uma perversidade triste, que tenho escrito loucuras a um cadáver” (PATRÍCIO, 2000, p. 56).

No filme Suze corporifica-se, e é diretamente dela que ouvimos a seguinte confissão, praticamente equivalente à que lemos no conto:

– Tu sabes: não gosto de falar na minha vida. Nunca me queixei. Se agora te falo, é porque é pr’a dizer bem... Neste horror, tenho tido dias de uma volúpia imensa. Não sei como te diga. Começo por me sentir doente, exasperada, sem poder mais... Eles vêm e eu penso que vou morrer de nojo. Vem um, vêm muitos... vêm todos... Então, não sei porquê, sinto um bem-estar, um gozo doido; acho prazer a que me humilhem; parece-me que nasci para isto, *sofro este gozo como se não houvesse destino melhor*, e gozo... gozo... (OLIVEIRA, 2007, 0:46:34) (itálico meu)

No tocante a esta sequência, há uma divergência em relação ao que se registra no conto a qual merece destaque. Trata-se da inclusão do trecho “sofro este gozo como se não houvesse destino melhor”, em substituição a “que não há destino melhor” indicativo da opção adotada por Manoel de Oliveira de por assim dizer emancipar a Suze do conto e, dando-lhe a palavra diretamente, marcar o contraste entre a sua perspectiva e a do narrador protagonista. A inclusão em sua fala do trecho em itálico acima citado confere complexidade à psicologia da personagem, pois há uma diferença, em termos da percepção da experiência, entre o “parece-me que não há destino melhor” e o “como se não houvesse destino melhor”. No segundo caso, a consciência quanto ao caráter problemático da sua condição de prostituída mantém-se, mesmo nos momentos de fruição da sua sexualidade. Além dos diálogos, através da *mise-en-scène*, o cineasta parte da atribuição das falas para aprofundar as questões

fundamentais insinuadas no conto, mantendo concomitantemente a sutileza da abordagem de António Patrício.

No filme, Suze é interrompida pelo protagonista que, levantando-se de sua cadeira, aproxima-se dela e acrescenta, com um ar malicioso: “– Com a volúpia dum cristão às feras” (OLIVEIRA, 2007, 0:48:14). Sem se mover, de pé, olhar distante, como estava antes, ela responde: “– Sim, com a volúpia dum sacrifício” (OLIVEIRA, 2007, 0:48:24). A transferência da fala ao protagonista e a atribuição daquela expressão, sugestiva de que ele esteja a divertir-se com as palavras da amante, sem levá-las a sério, contribui para criar uma indefinição em torno da legitimidade da confissão de Suze, sugerindo que se pode tratar meramente de uma encenação, de um monólogo no qual o protagonista colabora com aquela fala dramática. No conto, é Suze quem diz a primeira frase – a segunda é um acréscimo do filme – e, “num riso seco”, conclui sua confissão por uma frase que é seu bordão: “– Que importa isto? É um *detalhe*...” (PATRÍCIO, 2000, p. 63)

201

O mesmo ocorre no filme, mas ao invés do riso seco, marcado, a explicitar uma ironia, o que temos é um leve movimento de ombros e o tom indescritível com que Suze o diz, que ao mesmo tempo prolonga a indefinição quanto a ser tudo aquilo uma encenação da prostituta ou um desabafo verdadeiro. Seja como for, a atitude do protagonista altera-se, não sendo possível afirmar que se trate de um efeito do que vê e ouve da amante. Ao espectador caberá remoer a ambiguidade, ausente do conto, em função de nele ter-se apenas a perspectiva do narrador protagonista, como acima mencionado.

Quando a câmera volta a focalizá-lo, novamente sentado, o protagonista do filme tem já uma expressão séria, com a qual dirá as mesmas palavras que lemos no conto. Nesse ponto, nova diferença se apresenta: no conto, depois da confissão ouvida à amante, o narrador registra seu mergulho na angústia sobre a condição da prostituta, chamando-a insistentemente de “pobre Suze”, sem registrar uma

eventual resposta da mulher, que possa indicar seu assentimento ou sua discordância em relação à imagem delineada pelo amante. No filme, Suze reage à sua qualificação como pobre, de um modo que dá novo fôlego à ambiguidade pouco antes instalada na cena:

– Não digas “pobre Suze”. Eu tenho amantes ricos, automóveis, vestidos das melhores modistas. E joias. Tudo quanto desejei.

– E homens. Muitos, a adulem-te como a uma deusa.

– Sim, muitos.

– A adulem-te!

– Ciúmes?! A adulem-me, sim. Que mais poderia eu ter gozado? Tive tudo.

– Tudo, menos a felicidade.

– Felicidade? Não, não a tive. [diz isso objetivamente, sem qualquer emoção]. Por vezes, certas noites de inverno, sozinha, entregue a mim mesma, junto ao fogão da sala, ouvia o crepitar da lenha confidenciar confortos a minha alma perdida. O calor do fogo, a afagar o meu corpo friorento, e o bailar das chamas, azuis e vermelhas, enfeitiçarem os meus olhos perdidos. Felicidade... *c'est un detaille*. (OLIVEIRA, 2007, 0:50:35)

A opção de Oliveira aprofunda a questão central do conto que é a da distância entre vida social e íntima, entre o papel que se desempenha socialmente e o que se passa subjetivamente com cada indivíduo. A resposta da prostituta retira-a da condição de vítima das circunstâncias, de objeto nas mãos de clientes abjetos, afastando-a da imagem estereotipada construída pelo narrador protagonista de António Patrício, em cujo tratamento da amante como “pobre Suze” embute-se a culpa – uma vez que, também ele, sem a coragem para enfrentar as regras da sociedade, a desprezara. No filme, a transferência da fala para Suze coloca-a na posição de reivindicar para

si a condição de sujeito da sua própria trajetória quando afirma ter tido tudo o que quis. Do modo como Manoel de Oliveira a apresenta, sua situação é fruto de escolhas. E escolher um caminho implica em desistir de outros.

Colocada em perspectiva, desdramatiza-se assim, em parte, a leitura que o narrador do conto faz de sua amante. Lembrando as palavras de Bernardo Soares, trata-se de um exemplo de narrativa sobre o mundo. As diferenças na expressão e atitude de Suze na segunda parte desta cena – de uma altivez que menospreza a compaixão do amante quando lhe diz que não a chame pobre, a um olhar ensimesmado quando fala de sua felicidade – oferecem ao espectador uma imagem multifacetada da personagem, que o leitor do conto não tem, uma vez que só a conhece como a “pobre Suze” do narrador. O importante é que o acesso a mais detalhes não implica num maior conhecimento dessa mulher, pelo contrário. No conto, o narrador protagonista persegue uma imagem do que seria a verdadeira Suze, segundo ele, desgraçada por ter uma alma elevada e uma profissão rebaixada – de acordo com o estereótipo da prostituta santa. Seu enfoque obsessivo pode levar o leitor a aceitar tal imagem como resultante do efetivo desvelamento de quem seria a mulher cujo desaparecimento tanto o exaspera. No filme, diferentemente, a identidade subjetiva de Suze permanece indevassável, ainda que o espectador tenha a personagem diante de si. Se existe, é como tensão de várias forças em ação na sua psique, às quais nem a própria Suze tem acesso.

No conto, o narrador está muito atento para o problema das máscaras sociais, mas não se dá conta de que elas estejam em ação até mesmo em sua relação com Suze. Aliás, o motivo para sua angústia, como mencionei acima, é justamente a certeza de ter acedido ao íntimo da prostituta, a cuja elevação moral ele não teria correspondido. Quando vemos o filme, essa certeza – da qual no conto não há motivos consistentes para duvidar-se – turva-se.

A opção de Oliveira inscreve também o conto no contexto contra o qual seu narrador se insurge. De fato, como ele diz, apontando para os outros, não é possível conhecer-se o íntimo de cada um, nem mesmo privando de sua intimidade. Nada garante que a atitude confessional, mesmo num ambiente privado, corresponda a uma verdadeira confissão. As relações humanas estão de tal maneira determinadas pelos papéis sociais, ou pelas imagens que se quer passar socialmente, que se torna impossível, mesmo à revelia dos indivíduos, livrar-se da encenação, ou da impostura, chegando a situação a um limite dramático.

204

Quando atentamos para essa estratégia, observamos adensar-se o conteúdo do filme relativamente ao problema da explicabilidade do mundo e da função das narrativas no estabelecimento de esforços para abarcar o inabarcável. No ponto alto da sua crise, o protagonista escreve, narra o que viveu com Suze, no intuito de dar sentido a sua experiência e apaziguar-se, num monólogo que se quer diálogo com a desaparecida. Quando o coadjuvante o visita, vendo sua inquietude, propõe contar-lhe uma história, dando início ao seguinte diálogo:

– Nunca ouviste falar da fábula “A mãe de um rio”?

– Não. Que tem isso a ver com a morte de Suze?

– Tem e não tem. A vida é um mistério. Lá no fundo tudo se liga. Por exemplo: não é verdade que escreves? Que estás a escrever a uma morta? Nesse escrever, uma força misteriosa guia a tua mão. É desse enigma que nos fala “A mãe de um rio” (...). (OLIVEIRA, 2007, 1:10:16)

Mais uma vez, trata-se de narrar. Mas em relação ao que se tinha na peça de teatro do início do filme, facilmente reduzida à sátira sobre um certo comportamento comum na contemporaneidade, a história que o coadjuvante contará ao protagonista pertence a um gênero, a fábula, cuja natureza é esquivada aos sentidos unívocos.

No terceiro episódio que compõe o filme de Manoel de Oliveira, novamente uma figura feminina ocupará o centro da narrativa. Novamente será a inquietude o problema a ser abordado. Fisalina, a protagonista, anseia por fugir de sua aldeia e vai ao encontro de uma mulher, a mãe de um rio do título, criatura ancestral, que há mil anos vive numa cabana nos limites da aldeia, em busca de auxílio para escapar do espaço e da vida que ela considera serem uma prisão. As motivações para tanto são obscuras. Fisalina, ainda mais do que Suze, é uma criatura enigmática por estar envolta em um mundo enigmático, antigo, governado por outras leis, pensam talvez leitor e espectador, pois neste caso não há maiores diferenças entre conto e filme – provavelmente porque a carga de inquietação do primeiro seja suficiente, não necessitando o acréscimo de doses.

205

Sobre a inquieta rapariga diz o narrador, em off: “A sua imaginação apoquentava-a” (OLIVEIRA, 2007, 1:15:24). Essa é uma condição que ela partilha com os protagonistas das narrativas antecedentes, todos governados por uma imaginação frenética – a respeito da imortalidade que garanta a celebridade, como o Papá da peça, ou da condição de uma amante, como o protagonista do conto. Depois do diagnóstico, o narrador lança a pergunta: “Por que era assim Fisalina?” (OLIVEIRA, 2007, 1:15:34). O que se segue não contempla uma resposta para tal pergunta, somente o encadeamento de ações que levam ao desfecho, em que não apenas a jovem não sai da aldeia, como toma o lugar da mãe de um rio: “Fisalina, incauta e predestinada, está agora nessa deserta serra da Nave.” (OLIVEIRA, 2007, 1:44:33)

Terrível desfecho, considerando-se que, ao ansiar por escapar do que considera um isolamento insuportável, ela acaba num isolamento ainda maior, pois perde inclusivamente a sua humanidade – ao menos é o que indicam os dedos de sua mão direita, tornados de ouro. Soma-se à angústia provocada por tal situação no leitor/espectador, a caracterização da personagem. “Incauta e predesti-

nada”, diz-nos o narrador. Quer isto dizer que a sua ânsia de fuga era o indício de sua predestinação? Que por mais que fugisse não escaparia? Poderia ser, no entanto, que o que parece desgraça nesse desfecho seja de fato salvação, encontro com a felicidade? Conto e filme não oferecem respostas para isso. Apenas narram. Quando muito, fazem perguntas, outras perguntas, como esta: “que perdeu ela, ao deixar os labirintos de sua aldeia?” (BESSA-LUÍS, 2014, p. 43) Mais uma vez, nada de respostas. Como no caso de Suze, – também ela incauta e predestinada? – quando se escolhe um caminho, deixam-se outros para trás. A história da mãe de um rio faz-nos perguntar se escolhemos deveras...

206

“Pobre, pobre, Fisalina”, diz o narrador do conto (BESSA-LUÍS, 2014, p. 44). “Pobre Fisalina”, repete o coadjuvante do filme, ao acabar sua história (OLIVEIRA, 2007, 1:45:22). “Pobre Suze”, emenda o protagonista, quase concomitantemente (OLIVEIRA, 2007, 1:45:24). Pensando no que acima ficou dito a partir da reação de Suze às mesmas palavras, cabe perguntar: o que sabemos nós de Suze e de Fisa, dos outros e de nós mesmos que nos autorize esse compadecimento, como se fôssemos livres de embates? Por ser tão difícil chegarmos a respostas apaziguadoras para estas e outras perguntas, seguimos narrando, pois há sempre o detalhe que escapa e que talvez seja o essencial para o acesso à verdade. Como fizeram Manoel de Oliveira e Bernardo Soares, é preciso voltar ao narrado, refazê-lo, inventar novas maneiras de o narrar, criar novas narrativas. Sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSA-LUÍS, Agustina. *A mãe de um rio*. Lisboa: Guimarães, 2014.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Inquietude*. Lisboa: Lusomundo, 2007, 1:48:00.
- PATRÍCIO, António. *Serão Inquieto & Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Edição de Richard Zenith.
- PRISTA MONTEIRO, Hélder. *Os imortais*. Lisboa: Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.

O acervo africano da universidade de Rennes 2: passado e presente

Pauline Champagnat

(Université Rennes 2)

208

O presente artigo visa divulgar a pesquisa efetuada no Acervo Africano da Biblioteca Central da Université Rennes 2 entre setembro e outubro de 2023¹. Este Acervo foi formado, em grande parte pelas doações ou encomendas efetuadas por Jean-Michel Massa. Assim, pretendo sublinhar o seu caráter único e inédito, além de destacar a sua riqueza.

Na Biblioteca de Rennes 2, o Acervo Africano é denominado “Fonds Africain” ou “Fonds Bernardino Chiche” (Bernardino Chiche foi um estudante da Universidade Rennes 2 que estava junto com Samora Machel, antigo presidente do Moçambique, durante a queda de avião que provocou a morte de ambos). A palavra *Fonds* em francês é amplamente utilizada nas bibliotecas francesas para caracterizar um acervo. Na passagem do francês para o português, passei a chamá-lo de *Fundo africano*. O meu erro inicial de tradução, talvez seja bastante revelador, em primeiro lugar em relação à situação geográfica do acervo, que fica realmente abaixo da biblioteca e não é acessível sem a presença de um funcionário. Os motivos podem ser variados: por um lado, há muitos documentos históricos que se

¹ Devido à curta duração do meu contrato de pesquisa, foi possível repertoriar somente 1400 obras, num Acervo estimado em 3000 obras. Podemos afirmar então que as obras estudadas no presente artigo representam apenas uma amostra de toda a complexidade do Acervo Africano de Rennes 2.

encontram num estado frágil. Por outro lado, a questão do lugar é estratégica: por causa do número bastante reduzido de alunos em português, o espaço reservado à seção lusófona também é reduzido.

Por essa razão, ao começar a pesquisa, a imagem do conceito das *memórias subterrâneas* de Michael Pollak (1997) me veio rapidamente em mente. O pesquisador usou inicialmente o termo para descrever a experiência dos sobreviventes do Holocausto, para os quais houve uma falha na transmissão das memórias, assim como uma dificuldade na libertação da palavra. O termo, no entanto, tem sido usado nos últimos anos pelos pesquisadores em literatura afro-brasileira para qualificar as memórias das pessoas escravizadas, na medida em que as suas culturas, religiões e línguas só podiam ser transmitidas em segredo, de um modo que as tornassem também “subterrâneas”.

209

Além disso, poderíamos acrescentar a nossa reflexão dizendo que, a palavra “Africano” para descrever o Acervo é bastante vaga e não dá realmente conta das obras pelas quais é composto. Os próprios funcionários da biblioteca me confessaram que, para eles, o Acervo permanece um mistério, devido, em parte, ao desconhecimento deles da língua portuguesa. O Acervo é composto, sem sua maioria, por obras de autores da África lusófona. No entanto, há também obras de autores africanos de países de língua francesa ou inglesa, de autores afro-brasileiros, ou documentos emitidos pelo Governo português durante o período colonial.

O ensino do português na França sofre atualmente de uma grande decadência, com dificuldades imensas para manter departamentos, graduações e mestrados abertos. Não vou me alongar no assunto, pois não é o objeto da presente pesquisa². No entanto,

2 Para mais informações sobre o ensino do português na França, ver o artigo de Luciane Boganika: BOGANIKA, L. .; OLIVEIRA, K. B. de . O ensino do português no sistema universitário francês. Revista Letras Raras, Campina Grande, v. 9, n. 4, p. Port. 106–120 / Fran. 101, 2023.

podemos perceber que o enfraquecimento do ensino do português na França acabou por prejudicar também a pesquisa sobre literaturas africanas de língua portuguesa. Por esses motivos, os departamentos de português são por vezes obrigados a reduzir as aulas relacionadas às culturas e às literaturas dos países africanos de língua portuguesa, e a concentrar os seus esforços nas aulas de língua, nas quais o número de alunos é maior.

210 Nesse contexto, o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa ocuparia, de fato, o que Inocência Mata descreveu como sendo “a periferia das periferias”, ao falar sobre as literaturas dos países da África lusófona. Para ela, já que as literaturas africanas de expressão portuguesa apareceram inicialmente como uma ferramenta subsidiária ao discurso nacionalista, não é surpreendente que, muitas vezes, tenham surgido como “contra-literaturas”, construídas a partir da veiculação de imagens inéditas do homem africano: a terra, o homem, a história e a cultura. Na tentativa de reescrita do mundo africano. (MATA, 1995, p.30) De fato, essas “contra-literaturas” surgiram para contradizer os estereótipos herdados da época colonial e amplamente veiculados pela literatura colonial ou pela literatura de viagem.

No contexto do ensino e da divulgação das literaturas dos países africanos de língua portuguesa, a primeira periferia seria situação frágil do ensino do português na França, e a outra periferia seria o espaço concedido ao ensino das culturas e literaturas africanas nos departamentos de português em Universidades francesas, que é bastante reduzido.

O Acervo Africano foi formado, em grande parte pelas doações ou encomendas efetuadas por Jean-Michel Massa, eminente professor das literaturas africanas de expressão portuguesa, que atuou no Departamento de português da Universidade Rennes 2,

entre 1960 e 1997. Depois da aposentadoria, o professor emérito continuou a pesquisa, junto com a sua esposa Françoise Massa, até os últimos meses de vida, em 2012. Pode-se perceber, pela riqueza do Acervo e sobretudo pela quantidade de monografias e teses escritas sobre autores ou assuntos relacionados à África lusófona durante esse período, a importância que era então concedida às literaturas africanas em português. O contexto atual é bem diferente. A última tese relacionada a um autor africano de língua portuguesa realizada em Rennes 2 foi a minha, defendida em 2019³. Antes dela, a última tese tinha sido defendida mais de uma década antes, em 2007⁴.

O objetivo principal deste artigo é de tentar repertoriar as principais categorias de livros que existem no Acervo, destacando a importância que poderia representar para um historiador, ou um pesquisador em literaturas africanas, ou em linguística. Como o Acervo é de difícil acesso, pretendo destacar as categorias de obras mais frequentes, assim como os documentos históricos e livros raros. Por isso, começo a minha reflexão com a evocação dos documentos históricos do Governo português sobre os territórios africanos que eram colônias quando foram escritos.

211

Os documentos históricos do governo português sobre as colônias em África

Os documentos oriundos do governo português do Acervo são geralmente antigos, raros e estão num estado bastante frágil. Apesar de terem sido emitidos pelo Governo, provêm de órgãos

3 CHAMPAGNAT, Pauline. *Littérature et identités minorisées dans les œuvres de Conceição Evaristo (Brésil) et Paulina Chiziane (Mozambique)*. 2019, 403 páginas. Tese de doutorado. Universidade Rennes 2/Universidade de Coimbra. Data da defesa: 29/11/2019.

4 DOS SANTOS, Bárbara. *Voix auctoriale et réécriture de l'histoire : les guerres d'indépendance (1961-1974) dans les littératures angolaise, mozambicaine et portugaise*. 2007, 433 páginas. Tese de doutorado. Universidade Rennes 2 /Universidade de Coimbra. Ano da defesa: 2007.

variados: o Ministério do Ultramar, o Ministério das colônias, e o Ministério das colônias-Junta das Investigações coloniais. Podemos perceber que os títulos remetem a uma visão prática e utilitária das colônias. A necessidade de conhecimento desses territórios é diretamente ligada a uma vontade clara de explorá-los.

Além disso, alguns títulos emitidos pela Agência Geral do Ultramar, tais como: *A nação escolheu o caminho* (DA SILVA CUNHA J.M., 1964), ou *Progrès du Cap-Vert*, publicado pelo mesmo autor em 1969, demonstram uma vontade de justificar a ação colonial portuguesa na África. A publicação de um desses dois livros em francês poderia também ser reveladora de um desejo de fazer conhecer e justificar os supostos “benfazejos” do colonialismo pelo mundo afora, sempre com a ideia de “progresso”. É o caso da obra de Manuel Rafael Amaro da Costa, chamada *Humanisme économique en terres d’outre-mer* (1962). A cômica associação dos termos “Humanismo” e “Econômico”, num contexto colonial, é representativa do olhar irônico do pesquisador contemporâneo ao se deparar com tais obras na nossa época.

No entanto, tais obras são reveladoras de uma determinada época e de uma certa ideologia, que é preciso estudar para entender o mundo no qual evoluímos hoje, assim como os resquícios de colonialismo português atualmente na África lusófona. No Acervo, são no total 38 obras vindas da Agência Geral do Ultramar. Laranjeira (1997/1998) citou a criação da Agência-Geral do Ultramar como um projeto político do Governo português, para tentar justificar e sobretudo legitimar a ação colonizadora na África:

A intervenção do Estado no fomento da literatura colonial obedeceu a um projecto político de incentivar a Portugalização da produção cultural relativa às colónias. O primeiro passo foi o diploma legislativo de 29-7-1924, que pôs fim às agências de Angola e de Moçambique em Lisboa e possibilitou a criação de uma genérica Agência-Geral do Ultramar. Em 1926, após o golpe

do Estado Novo, o ministro das colónias João Belo fez aprovar as Bases Orgânicas da Administração Ultramarina, que consignaram uma nova forma de conceber a colonização, por exemplo, retirando a liberdade de imprensa, o espaço a missão protestante e incentivando a produção de uma literatura colonial para um público ávido de estranho, de aventura, do diferente. (LARANJEIRA, 1997/1998, p.4)

No Acervo, há quatro obras emitidas pela Agência Geral das Colônias no Acervo. Uma delas, *Plantas úteis da África portuguesa*, escrita pelo Conde de Ficalho em 1947, mostra a vontade de explorar os recursos botânicos das terras colonizadas na África. Existe também uma antologia chamada *Poesias de Cabo Verde*, publicada em 1944. A antologia é composta apenas por autores portugueses, o que levanta a espinhosa questão da ligação entre autoria e identidade cultural nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Nesse caso, diferentemente de outros autores brancos e africanos consagrados como Mía Couto ou Pepetela, os autores dessa antologia se identificaram como portugueses. Esse ponto merece ser sublinhado, pois durante a minha pesquisa, encontrei outros autores que, apesar de terem nascido em Portugal, fizeram questão de se identificar como autores africanos.

Além disso, há duas obras do francês Charles Estermann sobre a etnografia em Angola. A primeira, *Ethnographie du Sud-Ouest de l'Angola*, foi publicada em 1977 pela *Académie des Sciences d'Outre-mer*, na França. A versão portuguesa, *Etnografia de Angola: Sul-doeste e centro. Volumes 1 e 2*, foi publicada em 1983 pelo Instituto de Investigação Científica Tropical. Havia também seis outras obras emitidas pelo Instituto de Investigação Científica Tropical.

Dois documentos raros foram encontrados durante a minha pesquisa. O primeiro, publicado pelo Governo português faz a ligação entre a criação da “Comissão de Cartographia”, e a sua progressiva transformação no Instituto de investigação Científica

Tropical⁵. Novamente, notamos a urgente necessidade de “cartografar”, “delimitar” as terras conquistadas na África por parte do governo português, o que se traduz numa forma de tentar manter o controle nos territórios colonizados.

O segundo é um livro de António De Spínola, *Por uma Guiné melhor*, publicado em 1970 pela Agência geral do Ultramar. É o resultado da sua experiência enquanto Governador e Comandante das Forças Armadas na Guiné-Bissau. O livro é de difícil acesso. Nos poucos lugares nos quais pode ser encontrado, o preço é bastante elevado, sendo, porém, uma testemunha rara da política colonial portuguesa.

214

A evocação do folheto *Colonie de Mozambique: l'industrie*, publicado em 1931 pela Comissão encarregada da representação da então colônia, no âmbito da Exposição colonial Internacional de Paris, parece-me bastante adequada para concluir sobre o assunto dos documentos históricos emitidos pelo Governo português sobre a África durante o período colonial. De fato, essa publicação cristaliza todos os aspectos da colonização: o desejo de posse, a objetificação dos nativos e a necessidade de exibir toda riqueza colonial no meio de outras potências colonizadoras. Isso me permite estabelecer uma transição com a denominada “Literatura colonial”, que constituiu também um poderoso vetor de ideias e representações sobre a relação entre Portugal e suas colônias africanas.

Literatura colonial

No Acervo, encontrei algumas obras da chamada “literatura colonial” (61), e outros documentos da propaganda colonial (12). Pires Laranjeira identificou as origens da literatura colonial na literatura de viagem (LARANJEIRA, 1997/1998, p.4). É possível

5 GOVERNO PORTUGUÊS, Da comissão de Cartographia (1883) ao Instituto de Investigação Científica Tropical (1983) 100 anos de História (1983), Instituto de investigação Científica tropical-Portugal

notar a existência de um elo com a literatura: “das Descobertas e da Expansão, com a literatura de guerra e com outros tipos de textos sobre a delimitação e exploração territorial, de toda a espécie de relatos dos europeus, como crônicas, relatórios, missivas, reportagens.” (LARANJEIRA, 1997/1998, p.4). Podemos acrescentar que, a visível obsessão em definir fronteiras para os territórios colonizados vai muito além da preocupação colonial e expansionista portuguesa. Existe uma vontade clara de delimitar os papéis sociais a partir de ideias racistas. De fato, na literatura colonial, os negros permanecem nos lugares da pobreza, do atraso e da servidão, enquanto os brancos são tidos como “corajosos”, “heroicos”, e desempenham uma pretendida função “civilizadora”. Isso pode ser explicado pela perspectiva adotada pelos narradores, produzida por: “portugueses sertanejos, militares, exploradores, comerciantes, funcionários, jornalistas, advogados e outros coloniais” (LARANJEIRA, 1997/1998, p.2).

215

A literatura colonial, e especificamente aquela que foi produzida sobre os países africanos de língua portuguesa, é marcada por algumas características recorrentes. A primeira delas seria o protagonista masculino e branco, corajoso e forte, enfrentando um meio perigoso e hostil na África. Laranjeira confirma essa ideia e chega até a considerar o espaço físico como uma personagem integrante da narrativa (LARANJEIRA, 1997/1998, p.3)

As representações maniqueístas dos homens ainda parecem ser baseadas em teorias do racismo científico, pois apresentam os “indígenas” como um povo atrasado, baixo, sujo, violento e infantil. Esses personagens estão representadas em oposição aos personagens brancos. Assim, na literatura colonial, a delimitação dos papéis sociais é bastante rígida, já que é exclusivamente efetuada por colonos:

Os protagonistas – sejam personagens ou predicatados – não podem ser senão brancos, raramente mestiços. Quando negros, apenas o são porque objectos de menosprezo, de posse, com diminuição do seu estatuto de seres humanos. As personagens

secundárias e os figurantes, podendo ser negros, mulatos e outros mestiços, são-no precisamente na condição de estereótipos sociais, caracterizados como primitivos, selvagens, incultos, pagãos, mão-de-obra barata ou grátis, além de servis, estúpidos, indolentes, incapazes, animalescos e com maus instintos. Há exceções, de pretos bons, obedientes, trabalhadores, respeitadores da ordem colonial e submissos à cultura da Europa “desenvolvida” e aos valores cristãos e católicos, atributos estes que a visão de mundo colonial considera inerentes aos bons seguidores do espírito civilizacional. (LARANJEIRA, 1997/1998, p.3)

Essa suposta inferioridade dos indígenas, descrita pelos autores-colonos, além de servir de justificativa para a colonização, constituiu um meio de exercer um poder sobre o grupo colonizado.

216

Ressaltamos aqui algumas obras desse gênero presentes no Acervo: ARCHER Maria, *Viagem à roda da África: romance de aventuras infantis*, 1937; DE NORONHA Eduardo, *José do telhado em África*, 1935; DA FONSECA Quirino, *Um drama no Sertão: tentativa de travessia de África em 1798*, 1936. Os títulos são representativos de um pensamento colonial baseado numa visão imperial e racista, fundamentada na ideia da necessária “ação civilizadora” de Portugal.

Uma pesquisa verdadeiramente crítica sobre a literatura colonial ainda não foi realmente desenvolvida. Essa reticência pode ser explicada pela ampla difusão de teorias racistas nessas obras, que seguem a ideologia de uma suposta hierarquia das raças. Essa hierarquia, feita exclusivamente por homens brancos, colocou-os no topo dessa duvidosa “pirâmide biológica”. Por isso, concordamos com a ideia de Pires Laranjeira, que explica que, para estudar esse gênero literário atualmente, seria indispensável efetuar algumas contextualizações para o leitor contemporâneo (LARANJEIRA, 1997/1998, p.7). Ressaltamos a necessidade de estudar a literatura colonial, apesar de ser menos desenvolvida na área das Letras Africanas para derrubar alguns estigmas que perduram até hoje com relação aos escritores africanos.

Obras sobre a África lusófona em línguas estrangeiras

Roland Barthes atribuiu à língua a capacidade de “forçar em dizer”, chegando até considerá-la como “fascista” no sentido em que o fascismo não seria o ato de impedir de dizer, mas o de esforçar-se em dizer. Além disso, Barthes apontou pelo fato de a língua penetrar nas esferas mais íntimas do sujeito, e de sempre trabalhar a serviço de um poder. (BARTHES, 1978, p. 14)

Bourdieu (2001) se referiu ao paradoxo da comunicação, na medida em que constitui um meio em comum, mas que só consegue funcionar a partir de experiências singulares, que seriam socialmente marcadas (BOURDIEU, 2001, p.62). Além disso, Bourdieu mencionou que os sinais não são somente destinados a serem decifrados; eles também podem ser lidos como “sinais de autoridade” (BOURDIEU, 2001, p.99), o que, simbolicamente, pesa de maneira significativa quando pensamos na questão da linguagem num contexto colonial. De fato, a imposição da língua dos colonos sobre os colonizados pode ser vista como uma das numerosas ferramentas de destruição da cultura alheia empreendida pela máquina colonial.

Apesar do Acervo ser composto, em sua maior parte, por obras em português, podemos destacar a presença de outras línguas, com destaque para o francês (161 obras). Além do francês, outras línguas europeias estão representadas, como o inglês (41 obras), o italiano (8 obras), o alemão (4 obras), o espanhol (2 obras) e o polonês (1 obra). São, muitas vezes, livros de etnologia que visam apresentar as culturas dos países africanos de língua portuguesa.

Três livros estão escritos exclusivamente em crioulo de Cabo Verde. Repertoriei igualmente livros escritos numa língua europeia, junto com uma ou várias línguas africanas. É o caso de algumas obras escritas em português e crioulo de Cabo Verde (8 obras), ou português/crioulo de Guiné-Bissau (4 obras), português/crioulo de

São Tomé e Príncipe (3 obras). Destacam-se ainda outras combinações como: inglês/iorubá (1), português/iorubá (2), português/crioulo de São Tomé e Príncipe (3), português/crioulo de Guiné-Bissau (4), francês/crioulo da Guiné-Bissau (2), francês/mossi (1), francês/akan (1), francês/árabe (1), português/kikongo/qimbundo/cokwe/umbundo/mbunda/kwanyama (1), português/quimbundo (8), português/umbundo (1), português/suaíli (1), inglês/krio Serra Leoa (1), inglês/crioulo da Guiné-Bissau (1), português/xi-ronga (1), francês/diversas línguas bantas (1), francês/kikongo (1).

A escolha da nova língua nacional constituiu um grande desafio para todos os países da África lusófona após a suas independências. A língua portuguesa representava a herança colonial, no entanto, devido à grande diversidade das línguas nacionais (por exemplo, em Moçambique, há mais de 80 línguas nacionais), o português acabou sendo uma estratégia de compreensão e de união entre todos os países africanos de língua portuguesa, já que era a única língua em comum. Trata-se também de uma questão ligada ao público-alvo, pois, até hoje, a maioria dos leitores encontram-se em Portugal e no Brasil.

Livros emblemáticos ou raros

Tentar resumir quais são os livros mais emblemáticos e mais raros do Acervo é uma tarefa árdua, e, por isso, procurei realizar uma seleção a partir de alguns critérios: a dificuldade de acesso à obra, as obras de referência para várias gerações, os discursos políticos proferidos por presidentes africanos em épocas de movimentos independentistas. Ainda assim, essa seção correrá o risco de omitir algumas obras que, no entanto, têm uma importância fundamental.

Podemos começar por citar o livro de Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*, (1977), conhecido por gerações de pesquisadores em literaturas dos países africanos de língua portuguesa. Há ainda alguns livros que tratam da cultura ou

da literatura afro-brasileira, é o caso do emblemático: *As religiões africanas do Brasil* (1985), de Roger Bastide. Essa obra, de grande referência para os estudiosos das religiões afro-brasileiras está disponível, porém caríssima, o que acaba restringindo o seu acesso para um público maior.

Uma grande parte das obras destacadas nesta seção são os discursos políticos. Entre eles, encontramos discursos de partidos que atuaram para a libertação dos seus respectivos países, como o PAIGC (Guiné-Bissau e Cabo Verde) e o MPLA (Angola). Duas transcrições de discursos do PAIGC chamaram a minha atenção: o primeiro, “Sobre a situação em Cabo Verde”, foi um relatório apresentado ao Comitê da Descolonização das Nações Unidas, no dia 29 de março de 1974. A data é crucial para entender a importância do documento: a Guiné-Bissau, com o apoio do partido PAIGC já tinha proclamado a sua independência no dia 24 de setembro de 1973, embora tenha sido reconhecida apenas um ano depois por Portugal, em 10 de setembro de 1974. A data comemorada pelos guineenses e a sua diáspora continua a ser o dia 24 de setembro, conforme à declaração de independência de 1973. Naquela altura, Cabo Verde, que também dependia do partido PAIGC, ainda não era um país independente (a independência só aconteceu um ano depois, em 1975). Existe também uma coletânea rara de discursos proferidos pelo líder do partido, Amílcar Cabral⁶.

É importante destacar uma obra fundamental de Amílcar Cabral, *L'arme de la théorie*, na sua versão francesa, publicada pelo editor François Maspero em 1975. A obra é quase impossível de encontrar em lojas, seja nas versões francesas, inglesas ou a versão original em português. Depois do seu trágico assassinato em 1973, o irmão caçula, Luís Cabral, continuou com a liderança do partido até o golpe de estado dado por Nino Vieira em 1980. A obra, *Crónica da*

6 “Alguns princípios do partido”, Portugal: Seara Nova, 1974.

libertação, editada em 1984 pelas Edições portuguesas “O jornal” constitui um livro importante para qualquer estudioso da história dos PALOPs. O livro, escrito em primeira pessoa por Luís Cabral durante o exílio forçado depois do golpe de 1980, conta a história da formação do partido, com informações preciosas sobre o seu fundamento teórico e os seus numerosos apoios, dentro e fora do país. A obra foi reeditada este ano, na ocasião do centenário do nascimento de Amílcar Cabral, o que facilitou o seu acesso em comparação aos outros livros citados nessa seção. No entanto, as anotações presentes no livro (provavelmente feitas por Jean-Michel Massa), conferem uma dimensão especial à obra.

220

No que diz respeito ao MPLA, encontrei o folheto que transcreve a Primeira Conferência Nacional do MPLA, realizada em 1962. Outro documento que despertou o meu interesse foi a obra: *Histórico sobre a criação dos alfabetos em línguas nacionais*, publicada em 1980. Trata-se de uma reflexão sobre o uso do português em Angola, em detrimento de outras línguas nacionais. A obra está escrita em português, mas também em kikongo, qimbundo, cokwe, umbundo, mbunda e kwanyama. O aspecto linguístico é muito relevante nesse caso e constitui, cinco anos depois da independência de Angola, um verdadeiro posicionamento político ligado às políticas culturais pós-coloniais.

No Acervo, há alguns discursos de antigos presidentes, como o de Samora Machel, “A nossa força está na UNIDADE” (1982), INLD Moçambique, que foi uma intervenção feita no âmbito de assembleias realizadas em Pemba, Montepuez e Mueda em julho de 1983, para apresentar o novo dirigente à Província de Cabo Delgado. O discurso “Mensagem ao povo de Moçambique”, publicado em 1974, pela editora portuguesa Afrontamento, foi proferido pelo Presidente na ocasião da tomada de posse do governo de transição, no dia 20 de setembro de 1974, data na qual Moçambique ainda não era um país independente.

O discurso do primeiro presidente angolano, Agostinho Neto, intitulado: “Ainda o meu sonho...(discursos sobre a cultura nacional)”, publicado em 1980, foi feito no âmbito da sessão solene da proclamação da União dos Escritores Angolanos em Luanda, no dia 10 de dezembro de 1975. Assim, a ligação entre construção da identidade nacional e literatura parece ainda mais óbvia, já que Agostinho Neto é um dos autores canônicos da literatura angolana.

Agostinho Neto, além de ser o primeiro presidente da Angola independente, passou pela Casa dos Estudantes do Império em Lisboa. A intenção inicial do governo português, ao criar essa República para estudantes do então “além-mar”, era despertar neles um sentimento de pertencimento à nação portuguesa. No entanto, o efeito foi inverso, pois os estudantes, oriundos de todas as colônias africanas de Portugal perceberam a sua condição de colonizados⁷, de oprimidos, ao mesmo tempo que tomaram consciência da riqueza e da diversidade cultural dos cinco países africanos de língua portuguesa.

É importante ressaltar a relação estreita entre o Partido Comunista português e os estudantes da Casa dos Estudantes do Império⁸. Os dois tinham um inimigo em comum, que era a ditadura salazarista. A CEI (Casa dos Estudantes do Império) foi um verdadeiro berço das independências na África lusófona, pois vários antigos estudantes, ao regressar ao seu país depois de concluir os estudos, iniciaram ou reforçaram movimentos independentistas, entre eles: Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mário de Andrade, Marcelino dos Santos. A obra « A guerra do povo na Guiné-Bissau », escrita por Mário de Andrade em 1975, é uma transcrição do discurso

7 A publicação da obra do martinicano Frantz Fanon *Peles negras, máscaras brancas* em 1952 representou uma contribuição muito significativa para essa conscientização.

8 Essa relação é retratada na obra: *Geração da utopia*, do autor angolano Pepetela, que também passou pela Casa dos Estudantes do Império.

proferido no âmbito do vigésimo quarto *Congresso Internacional de Sociologia* que ocorreu na Argélia, em março de 1974, em nome da Delegação da República de Guiné-Bissau, com o seguinte título: « Aspetos da sociologia de guerra do povo da Guiné-Bissau: alguns conceitos da estratégia revolucionária de Amílcar Cabral ». Esse título lembra a estreita ligação entre líderes políticos de movimentos independentistas que se conheceram ainda estudantes em Lisboa. Isso demonstra uma verdadeira preocupação por parte de Mário de Andrade em discutir um assunto que não era ligado apenas ao seu país, Angola, mas sim a um outro país africano de língua portuguesa.

222 Outra obra de considerável importância encontrada no Acervo foi a do angolano António Cardoso, “21 poemas da cadeia”, publicada em 1979. Trata-se de uma coletânea de poemas escritos entre 1970 e 1973, enquanto o autor estava preso na Penitenciária de Tarrafal em Cabo Verde. Existe uma obra publicada em 1964 pela Casa dos Estudantes do Império, chamada “Canções populares de Nova Lisboa”. O título “Nova Lisboa” poderia ser evocador de uma renovação da sociedade lisboeta, ou da mudança da perspectiva dos estudantes sobre a cidade? A “Nova Lisboa” evocada poderia ser aquela que conta agora com a presença dos estudantes ultramarinos.

Vale lembrar que, ao perceber as atividades de cunho independentista que eram desenvolvidas na famosa República, o governo português passou a vigiá-la, com a ajuda da PIDE. A República foi destruída em 1965, restando apenas uma placa comemorativa na rua onde se localizava. O contato com todos esses documentos, em muitas ocasiões, me deu a impressão de estar com um precioso “pedaço da História” entre as mãos. Daí a necessidade de divulgar todas as riquezas do Acervo, que poderiam interessar a outros pesquisadores de áreas variadas.

Apesar da riqueza das obras raras ou emblemáticas, devemos apontar a quase ausência das autoras femininas. Duas obras da autora cabo-verdiana Orlanda Amarílis são fundamentais para a

literatura cabo-verdiana e de acesso bastante restrito: tratam-se de *Ilhéu dos pássaros*, (1982) e *Cais-do-Sodré té Salamansa*, (1974). O porquê da ausência das autoras da África lusófona foi uma questão recorrente para mim ao longo da pesquisa. Por isso, tratarei do assunto na seção seguinte, inteiramente dedicada ao tema.

Literaturas de autoria feminina

Quais seriam então os motivos dessa ausência quase completa dentro do Acervo Africano da Biblioteca de Rennes 2? A pesquisadora brasileira em literaturas africanas, Laura Cavalcante Padilha lembrou da histórica exclusão das autoras femininas em geral:

A escrita literária feminina, vale lembrar, fosse africana ou não, historicamente imergiu em uma zona de profunda exclusão, habitando o sombreamento das fimbrias. (PADILHA, 2007, p.472)

223

No entanto, no caso da mulher africana, colonizada em sua própria terra na época colonial, a exclusão é dupla e reside na ambivalência entre gênero e etnia. Duplamente silenciadas, as autoras dos países africanos de língua portuguesa, durante as lutas independentistas em seus respectivos países, se concentraram na produção de textos em favor de uma pretendida “homogeneidade” e do objetivo em comum da independência:

Se nesse tempo de *endurance* anticolonial era preciso calar o contencioso que advinha da falta de equidade no exercício da partilha do poder simbólico entre os colonizados (daí a ideia da dupla colonização da mulher) e fazer a apologia de homogeneidade (confundida com unidade) de aspirações, preocupações e projectos, hoje, porém, as diferenças começam a ser enunciadas nos títulos. (MATA, 2007 p.424)

Por esse motivo, os temas escolhidos durante os movimentos de libertação dos seus países eram sempre bastante previsíveis e oscilavam entre a negritude e a urgência da descolonização. Isso combinava com os assuntos abordados por seus colegas masculinos,

os quais questionavam a ordem social desigual herdada do colonialismo. No entanto, com relação às desigualdades entre homem e mulher, o silêncio foi ensurdecedor. Por isso, podemos dizer que o limite dessa noção de homogeneidade e da luta comum com os autores masculinos era de um certo apagamento de verdadeiras questões de exclusão ligadas à condição da mulher negra na África.

Um fato curioso que percebi ao longo da minha pesquisa foi a presença maior de escritoras portuguesas ou de outros países europeus, americanas ou ainda da União Soviética escrevendo sobre a África lusófona (37), enquanto existem menos obras escritas por autoras da África lusófona (22). Isso significa que, no Acervo, encontramos mais obras de autoras ocidentais escrevendo sobre a África do que as próprias escritoras africanas falando das suas realidades, a partir de uma perspectiva singular. A maioria das obras de autoras femininas do Acervo são anteriores aos anos 2000. Depois dos anos 2000, houve um crescimento significativo da publicação de autoras africanas. A obtenção do prêmio Camões por Paulina Chiziane em 2021 é um exemplo desse crescimento. Ainda assim, o acesso à educação, e por extensão à leitura e à escrita ainda é bastante restrito. Por esses motivos, Mata (2007) lembrou o quanto as mulheres escritoras constituem um grupo privilegiado:

Na verdade, no contexto de suas sociedades, marcadas por desigualdades institucionalizadas por disposições legais, tradicionais e de mentalidade, as mulheres escritoras constituem um grupo privilegiado, tanto em termos de classe e socioculturais quanto por causa do domínio da escrita, que ainda é um poder em África. (MATA, 2007, p.421)

Além disso, há quinze obras de autoras brasileiras, o que reflete a contínua relação entre Brasil e África. Podemos emitir a hipótese segundo a qual esse diálogo nasce da vontade, por parte das autoras brasileiras, de se identificar e se reconhecer enquanto afrodescendente. Dentro dessa relação Brasil/África, destaco duas

pesquisadoras de grande importância para a área dos estudos culturais sobre a África lusófona: A primeira, Yêda Pessoa de Castro, que dedicou grande parte da carreira ao estudo da herança linguística africana no português brasileiro. No Acervo, há dois livros da sua autoria: *Uma forma teatral popular brasileira em África*, publicado pelo Ministério da Educação e da Cultura (data desconhecida), e *Os falares africanos na interação social do Brasil-Colônia*, publicado pela Universidade Federal da Bahia (1980).

A segunda é a pesquisadora brasileira especializada em literatura afro-brasileira e literatura guineense, Moema Parente Augel. Ela publicou as obras de teoria literária *Ora di Kanta tchiga* (1997) e *A nova literatura da Guiné-Bissau* (1998), ambas pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa da Guiné-Bissau, o que sublinha ainda mais a relação privilegiada da pesquisadora com o país. Vale ressaltar que as duas línguas usadas nessas obras são o português e o crioulo da Guiné-Bissau.

225

Outros pontos de partida para desenvolver uma investigação

Diante da impossibilidade de concluir essa pesquisa devido a limitações de tempo, tomo o partido de evocar possíveis novos pontos de partida para desenvolver uma investigação futura, seja por mim, seja por outros pesquisadores.

O livro *Nzaji*, do autor angolano Arlindo Barbeitos, levou-me a refletir sobre os métodos usados pelos autores africanos para adaptar a sua estratégia linguística para um público europeu. A obra tem uma tradução da palavra *Nzaji* (sonho) para a Edição portuguesa realizada pela Livraria Sá da Costa, enquanto a edição da União dos escritores angolanos não tem. É também interessante notar o apoio da editora portuguesa Livraria Sá da Costa para a edição do livro pela União dos escritores angolanos.

Outra perspectiva que me parece interessante para estudar o Acervo é a da censura. O autor angolano Jacinto Antonio, na sua

obra *Poemas* (1982), tem um prefácio de Costa Andrade, no qual descreve a imensa dificuldade em publicar o livro e a repressão sofrida pela PIDE. Acontece um fato similar com a publicação da peça de teatro “A revolta da casa dos ídolos” (1980) do escritor angolano Pepetela. Uma edição provém da União dos escritores angolanos e foi apoiada pelas Edições 70, em Lisboa. A outra edição é exclusivamente das Edições 70.

No meio da classificação do Fundo africano, surgiram frequentemente questões espinhosas: A obra do homem europeu, quando descreve os costumes e ritos de um país africano é geralmente classificada na categoria “Antropologia”. De fato, não podemos esquecer a origem etnocentrista da criação dessa disciplina. No entanto, como classificar quando o próprio africano escreve sobre si mesmo e sobre sua gente? Podemos citar o caso de João Lopes Filho, autor cabo-verdiano, que escreveu sobre os cabo-verdianos. O título do livro *Vozes da cultura cabo-verdiana: Cabo Verde visto por cabo-verdianos*, demonstra uma vontade, por parte do autor, de falar em primeira pessoa, e deixar ecoar outras vozes cabo-verdianas, tornando-se sujeito da sua história, e não mais um objeto exótico preso dentro das lentes etnocentristas de um pesquisador europeu.

Outro caso que ocorreu com o cabo-verdiano Fausto Duarte, que eu já tinha começado a classificar, naturalmente, na categoria “literatura colonial”. Apesar do autor ter nascido em Cabo Verde, a minha certeza era que ele era descendente de colonos, pela data de nascimento dele (1902), e sobretudo pelos títulos dos seus romances: *O negro sem alma* (1935), *Rumo ao degredo* (data não encontrada), *Foram estes os vencidos* (1945). Depois de realizar uma pesquisa um pouco mais aprofundada, percebi que o autor era, de fato, cabo-verdiano, criado dentro de uma família assimilada. Ele chegou a ser funcionário do governo português na então colônia da Guiné-Bissau, o que parece ter inspirado a sua obra romanesca.

A sensação de ainda não ter desvendado todos os segredos do Acervo Africano de Rennes 2 ficou, o que me trouxe um sentimento de “pesquisa inacabada”. Pelo curtíssimo tempo concedido para realizar a pesquisa (apenas um mês), não foi possível repertoriar todas as obras, e muito menos estudá-las de uma maneira mais profunda. É uma pesquisa inacabada, que algum dia terá de ser retomada por mim ou por outro pesquisador em Literaturas Africanas, em Linguística ou em História. Por isso, finalizo a minha reflexão fazendo um convite para todos os pesquisadores, de todas as áreas e de todas as nacionalidades, para que venham descobrir e estudar as riquezas do Acervo Africano de Rennes 2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

227

AMARÍLIS Orlanda. *Ilhéu dos pássaros*. Editora Plátano: Santa Marta de Corroios 1982.

_____. *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Coimbra: Centelha editora, 1974.

BARTHES, Roland. *A aula*. Tradução : Leyla Perrone-Moises. São Paulo, Editora Cultrix, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Coleção : Palavra Africana. Lisboa : Veja, 1994, pp. 292-301.

LARANJEIRA Pires. A literatura colonial portuguesa. *África: revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 20-21: 71-77, 1997/1998.

MATA, Inocência. “Mulheres de África no espaço da escrita: a inscrição da mulher na sua diferença”. In: MATA, Inocência; CAVALCANTE PADILHA, Laura. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

_____. A periferia da periferia – o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa e a dupla perifericidade das literaturas são-tomense e guineense. *Revista Discursos*, 1995, p.27-36.

PADILHA CAVALCANTE, Laura. Bordejando a margem (escrita feminina, cânone africano e encenação das diferenças. In: MATA, Inocência; CAVALCANTE PADILHA, Laura. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

POLLAK, Michael. *Une identité blessée*. Paris : Éditions Métailié, 1993.

Entre memória e escrita, brasil e portugal: algumas leituras

Viviane Vasconcelos
(UERJ)

Pensar as relações entre as literaturas brasileira e portuguesa pode ser, muitas vezes, um caminho de difícil enfrentamento, haja vista a complicada tarefa de tentar desenvolver uma perspectiva razoável de comparação, seja por meio da aproximação ou de distanciamento entre elas. Muitos pesquisadores se comprometem com esta leitura, que não é o objetivo desta análise, na medida em que a proposta a ser elaborada neste artigo pretende realizar um exercício breve de reflexão acerca de olhares de algumas obras portuguesas para o Rio de Janeiro nas últimas décadas. Justifica-se o exercício por meio de razões que parecem revelar uma tentativa de descrição e de compreensão da cidade de uma outra forma. Depois de um longo período em que o Brasil esteve, em alguma medida, distante do diálogo com o outro lado do oceano atlântico, a produção recente contempla o espaço da cidade como uma metonímia do país, lugar no qual se busca resquícios de imagens da história.

Antes, vale destacar o que Eduardo Lourenço, em diversos ensaios de *A nau de Ícaro* (2001), vai perceber em relação às delicadas conversas entre os dois países, discursos que são interrompidos, segundo Lourenço, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Comenta o crítico, em *Cultura e lusofonia ou os três anéis*:

E, por incompreensível que seja, apenas meio século bastou para

nos tornar pouco familiares os tempos, míticos para a minha geração, de Jorge Amado, Graciliano, Êrico Veríssimo ou Manuel Bandeira. A nossa relação com eles e o Brasil, que através deles nos era tão presente e se infiltrava no nosso imaginário, tornou-se memória. (LOURENÇO, 2001, p.168)

A elaboração de um pensamento entre a imaginação e a memória, de acordo com Lourenço, parece indicar que houve até a primeira metade do século XX um diálogo entre escritores e poetas que não se limitava somente a uma admiração, mas a uma troca frequente que influenciava, mutuamente, a estética de escritores portugueses e brasileiros.

230 Com a imaginação sobre o outro país, escritores e poetas puderam fabular as impressões que tinham sobre a travessia do Atlântico. No imaginário, estavam referências de leituras, modos de ver o mundo, maneiras de perceber o encontro que se estabelecia por meio da língua em comum. Interessante notar, como exemplo, em um livro como *Geografia*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em 1967, a parte dedicada ao país: *Brasil ou do outro lado do mar*. Nela, encontramos os poemas *Descobrimento*, *Manuel Bandeira*, *Brasília* e *Poema de Helena Lanari*. Em particular, além da análise recorrente da influência do Bandeira, assim como a de Cecília Meireles e de Murilo Mendes, desperta a nossa atenção o poema dedicado à Helena Lanari:

Poema de Helena Lanari

Gosto de ouvir o português do Brasil
Onde as palavras recuperam sua substância total
Concretas como frutos nítidas como pássaros
Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
Sem perder sequer um quinto de vogal
Quando Helena Lanari dizia o «coqueiro»
O coqueiro ficava muito mais vegetal (ANDRESEN, 2018, p.571)

Em *Sophia e o fio das sílabas* (2005), Rosa Maria Martelo defende que a reflexão metapoética que a obra da poeta desenvolve acontece não por meio de uma perseguição das ideias ou dos conceitos, mas de uma perspectiva das sílabas. Em outras palavras, é o fio das sílabas que a poesia projeta no mundo, fazendo com que a poeta se lance no exercício de uma religação, que seria uma vontade de reencontro primordial, do que é inseparável no tempo e em nós. É importante notar que o poema em homenagem à Helena Lanari mencione a materialidade da sílaba poética na qual a palavra vai ao encontro da totalidade, com sua concretude, nitidez e forma, dando a ver a substância das coisas. Nesse sentido, como também acontece com outros poemas do livro, a exemplo dos versos para Manuel Bandeira, o Brasil se torna um espaço de imaginação, mas também de memória, como percebemos a seguir, na esfera do contato com a língua portuguesa. Retomo, como ilustração, o poema para Bandeira:

231

Manuel Bandeira

Este poeta está
Do outro lado do mar
Mas reconheço a sua voz há muitos anos
E digo ao silêncio os seus versos devagar

Relembrando
O antigo jovem tempo tempo quando
Pelos sombrios corredores da casa antiga
Nas solenes penumbras do silêncio
Eu recitava
«As três mulheres do sabonete Araxá»
E minha avó se espantava

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó
Quando em manhãs intactas e perdidas
No quarto já então pleno de futura

Saudade

Eu lia

A canção do «Trem de ferro»

E o «Poema do beco»

Tempo antigo lembrança demorada

Quando deixei uma tesoura esquecida nos ramos da cerejeira

Quando

Me sentava nos bancos pintados de fresco

E no Junho inquieto e transparente

As três mulheres do sabonete Araxá

Me acompanhavam

Tão visíveis

Que um eléctrico amarelo as decepava

232

Estes poemas caminharam comigo e com a brisa

Nos passeados campos da minha juventude

Estes poemas poisaram a sua mão sobre o meu ombro

E foram parte do tempo respirado (ANDRESEN, 2018, p.568-56)

A audição retorna com o verbo “recitar” associada, mais uma vez, ao espanto, característica relevante para a poesia de Sophia, presente nas “Artes poéticas” e em grande parte da investigação sobre a linguagem na sua obra. Com Bandeira, há uma revisitação do tempo originário, de fabulação e de memória, permitindo a experiência de uma paisagem sobre as cidades imaginadas e a vivência entre o ser e o ver, relação também indispensável na poética de Sophia, o que nos lembra das últimas linhas da quinta parte, *Da arte e do trabalho: em que as práticas da arte constituem e não constituem uma exceção às outras práticas*, do livro *A Partilha do Sensível*, de Jacques Rancière (2009). Na reflexão sobre o trabalho da poesia está o irrefutável movimento do signo poético, assim como da ideia de uma atividade constante em que as imagens das leituras atravessam e permanecem em um tempo partilhado, de plurissignificação. Pa-

rece ser necessário destacar a ideia de que os poemas de Bandeira, nessa experiência compartilhada de fazer poético, pousam as mãos no ombro, como um gesto de afeto e amizade, seguindo em direção a um passado que permanece enquanto matéria do tempo inacabado.

Ainda pensando nessas formas de entendimento das relações literárias entre os dois países por meio da memória e da escrita, analisamos agora *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís, publicado em 1991, após uma série de viagens a diferentes lugares do país. É relevante observar que não se tratava, naquela altura, um espaço desconhecido da escritora, já que algumas pessoas da família tinham morado no Brasil, como seu pai.

São diversas as cidades em que a escritora tentará descrever. Por essa razão, deteremos nossa análise em alguns aspectos relacionados ao Rio de Janeiro. Embora Sophia, nos poemas analisados, não tenha tido como proposta a descrição da cidade, parece ser importante insistir na identificação de uma construção do olhar a partir de referências de variadas leituras. No caso do livro de Agustina, uma das cidades mais complexas de representação parece ser o Rio de Janeiro, ainda que recorra a muitos elementos retirados da escrita literária, como é a convocação, por exemplo, de Machado de Assis. Logo no início, ao citar Stefan Zweig, Agustina afirma que no Rio “tudo é oferecido numa dimensão vastíssima, como se uma Vénus feita de ar, de mar e de terra, nos desse as boas-vindas” (BESSA-LUÍS, 2016, p.15). Não ficam de fora dessa tentativa complicada de retrato da cidade os aspectos mais contraditórios, característica identitária frequentemente mencionada pela escritora. Na composição, estão o carnaval, o jogo, o estado de permanente vigilância do carioca, a violência, mas uma certa valorização, segundo a escritora, de uma alegria do ócio, apresentada quando descreve uma das visitas que fez ao Rio, na ocasião em que Tancredo Neves havia acabado de morrer:

Uma vez cheguei ao Rio, no dia da morte do presidente Tancredo.
Fez-se um feriado em que o luto era decente gosto de estar deso-

cupado, sem grandes vozes, sem corridas. Tudo calmo, uma tarde na Tijuca, uma cerveja na cervejaria, um jantar no rodízio, e as crianças saciadas a correr em volta das mesas. O carioca, em cujo sotaque se descobre a pronúncia do português nortenho, estava a respeitar o seu feriado sem deixar perder a ocasião de o valorizar com o prazer que o ócio pode dar. (BESSA-LUÍS, 2016, p.20).

O Rio de Janeiro surge, aos poucos, não só como um lugar contraditório e de difícil entendimento, como também espaço em que “nos esperam novos percursos nesse pensamento com sono de criança que o Brasil inteiro nos oferece” (BESSA-LUÍS, 2016, p.21). Como é possível perceber, o Rio vai se configurando como uma metonímia do país, cidade que aponta novos caminhos de uma criação contínua, povoada por mistérios que retornam no livro. Mas, a certa altura da narrativa, chama atenção a presença de Machado de Assis. Antes, indica o percurso de sua viagem pelo Brasil:

A imaginação tem que criar a sua própria técnica; mas quando existe uma técnica perfeita, quando esta foi atingida graças ao devotamento total de trabalho e de depuração, ela mesmo actua no sentido de despertar uma imaginação que se lhe ajuste completamente. É o caso da escrita, de que sei alguma coisa. A técnica não pode insistir sobre os seus acontecimentos; nem a imaginação revelar os seus passos no subconsciente, senão com o perigo de a qualificar como ciência. (BESSA-LUÍS, 2016, p.164)

Não é estranho pensar que, páginas depois, em busca de um exercício de investigação sobre a cultura por meio de uma ideia de viagem que não acaba, de um contato que não se esgota, a escritora afirme que “Machado de Assis é um dos meus amigos melhores na literatura. Conjuga uma sensibilidade ácida, de Sterne, com não sei que alvorada do coração que parece sempre em vias de despedida. É um autor profundamente cravado na realidade do Brasil (...)” (BESSA-LUÍS, 2016, p.168). Não é estranho localizar, em um texto de 1998, anexado à edição brasileira do livro, “Portugal-Brasil: a

memória pede meia sombra”, que a escritora volte a falar de Machado e perceba que:

O Brasil ensina-nos essa via suburbana que é a alma. É feita de coisas completamente reais, que nos acontecem todos os dias e que existem dentro e fora do código penal; dentro e fora do catecismo e da regra política. Sem o conhecimento dessa experiência livre e complexa dos nossos encontros com os outros, vizinhos e estranhos. (BESSA-LUÍS, 2016, p.235).

Arriscamos dizer que, na esfera de uma leitura crítica do Brasil, Agustina tenha recorrido a uma leitura machadiana que não se restringe a uma reverência literária, mas reforça uma compreensão de que a construção inacabada de uma cultura se realiza com a observação dos pormenores da complexidade das relações humanas, tema caro na obra agustiniana e que está presente na literatura de Machado, percebido como aquele que notou a experiência do contato com a diversidade da cidade como uma maneira de investigar a identidade de um povo.

Nesse sentido, retornamos à afirmação de Eduardo Lourenço, pois notamos que Agustina Bessa-Luís nunca deixou de repensar as ligações com o Brasil, associação que é expressa no discurso de entrega do Prêmio Camões, em 2004, quando diz ter sido “criada na memória do Brasil” (BESSA-LUÍS, 2016, p.265), memória esta que não se separa da imaginação na escrita agustiniana sobre o Brasil. Isto nos leva a pensar que, de alguma forma, em alguns escritores portugueses da geração de Agustina, como a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, o Brasil esteve presente, ainda que o diálogo não tenha se refletido, necessariamente, em um discurso linear. Outra hipótese é pensar que esta presença aconteça não só por meio das aproximações literárias, mas através da tentativa de um olhar para a cidade, como ocorre com o Rio de Janeiro. Esta experiência será retomada nos últimos anos por alguns escritores e poetas, o que nos conduz a esse entendimento de que a leitura do Brasil permanece em

aberto, indicando um movimento não de imposição, mas formado por olhares em construção.

Um desses exemplos é *Deusdará: Sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé* (2019), de Alexandra Lucas Coelho. As sete personagens que atravessam o livro e a cidade representam diferentes visões e vivência na cidade e de lugares de origem. A exceção de Tristão e Inês, que são portugueses, as demais personagens são brasileiras e indicam as complexidades culturais e identitárias que compõem a cidade nas ruínas diárias da colonização que se espalham por toda a paisagem e determinam os destinos de determinadas áreas.

236

Um dos aspectos que mais chama atenção no livro, além dos elementos visuais, referências musicais, notícias de jornais e a contextualização política do momento em que a obra é escrita, com os impactos da Copa do Mundo e das Olimpíadas trazendo novas mazelas sociais e econômicas, é a tentativa de explorar o jogo entre o visível e o invisível da cidade de uma forma mais crítica. Quando a obra cita o Complexo da Maré, por meio de uma associação com Lucas, “impulso de negro, olho de índio, o sangue branco ele esquece” (COELHO, 2019, p.19), fala da outra história da Maré. Lucas apresenta o lugar a Inês, que faz uma série de perguntas. Em uma das respostas, Lucas analisa que o conjunto de favelas começou a existir na construção da Avenida Brasil, na década de 40 do século XX, espaço inicialmente habitado por trabalhadores que construíram uma via que se tornou uma alegoria complexa da cidade. No lugar, havia as águas da Baía de Guanabara, os manguezais. Daí, o nome de maré. Além disso, Lucas comenta que o lugar é grandioso, do tamanho de Ipanema, bairro da elite da cidade, mas possui uma população três vezes maior. Toda relação de invisibilidade da periferia vai se desenvolvendo por meio de uma escavação dos sentidos esquecidos pela violência urbana diária. Tal articulação

entre imagem viva e invisível e convocação de uma restituição do olhar se relaciona com o que Didi-Huberman vai analisar no último texto do livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens, A imagem-aura: do agora, do outrora e da modernidade*. No momento em que retoma uma reflexão fundamental sobre a imagem na obra benjaminiana, afirma Georges Didi-Huberman:

Em realidade, o próprio declínio - o que cai - é parte integrante da “origem” assim entendida: a origem enquanto tal não é o passado acabado, ainda que fundador, mas, ao contrário, o ritmo ofegante, frágil, o duplo regime dinâmico de uma historicidade que, incessantemente, até nosso próprio presente, “pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro, como alguma coisa que, por isso mesmo, está inacabada, sempre aberta”. A “beleza surgida dos tempos imemoriais” - da qual Benjamin fala a propósito de Proust e da memória involuntária - nunca está morta ou liquidada. O real nunca cessa de “queimar a imagem”. A rememoração continua sempre a se mostrar como “reliquia secularizada”. E se o silêncio aparece como uma qualidade fundamentalmente aurática - como Benjamin escreveu a respeito de Baudelaire -, podemos dizer que o homem moderno, até mesmo o pós-moderno, o da “reproduzibilidade técnica”, vê-se obrigado, em meio ao labirinto barulhento das mediações, das informações, das reproduções, a ficar, às vezes, em silêncio e a sofrer a inquietante estranheza do que lhe é devolvido como aura, como aparição da alteridade. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.269)

237

A narrativa de Alexandra Lucas Coelho convoca o leitor a um olhar em movimento, contínuo e incessante, que apresenta a cidade como espaço inacabado de memória. Despertados de muitas formas, os fragmentos do espaço urbano se transformam em composições dispersas de ideias, interpretações e referências. Os elementos ficcionais do texto também vão se transformando em ensaios sobre a colonização, a invisibilidade de personagens históricas e a perma-

nência da exploração da violência como estratégia de dominação do Rio de Janeiro. De algum modo, por meios labirínticos que tensionam os temas e a estética da obra, o livro retoma alguns caminhos apontados por Agustina Bessa-Luís que são desenvolvidos por meio de uma percepção barroca de escrita, perspectiva notada por Dalva Calvão, em *Por entre “serpentinhas de prosa”: dicções barrocas em Camilo Broca, de Mário Cláudio*, (2008) para a literatura de alguns escritores portugueses a partir da segunda metade do século XX.

238

Para Sarduy (1989), o barroco não se limita ao século XVII e deveria ser lido somente como uma alteração do Renascimento. Fundamenta-se o Barroco pela ruptura com uma cosmovisão anterior, proporcionada pelas descobertas que formariam uma nova consciência, resultado do surgimento de uma nova episteme responsável por uma forma particular do pensamento. Severo Sarduy formula a hipótese de que a passagem do círculo à elipse foi essencial para que se pudesse pensar o tempo barroco. Apresentado como um desvio em comparação à estabilidade circular, a elipse indica a incerteza cosmológica. A percepção de um tempo barroco, refletida nas manifestações artísticas da época e em todo o imaginário do período, só foi possível pela constatação de um movimento elíptico dos planetas, conforme observação de Kepler, e impulsionada pela descoberta de Copérnico. É a nova configuração do instável trazido pela imagem da elipse:

A elipse, nas suas duplas acepções, surge desenhada em torno de dois centros: um visível (o significante marcado | o sol), diurno, que resplandece na frase barroca; o outro obturado (o significante escondido | o centro virtual da elipse dos planetas), elidido, excluído, sombra. Carência, defeito: a noção está presente na etimologia da palavra elipse: anuncia preconceitos a que se submeterá: (elipse em grego), que significa falta, aplica-se à elipse retórica, em que algo foi suprimido, bem como à elipse geométrica, em que algo falta para se ter um círculo perfeito. (SARDUY, 1989, p.68).

Ainda, de acordo com Sarduy, a harmonia ocasionada pela hegemonia de um modelo cosmológico anterior fica abalado assim que a Terra se revela um lugar do acaso. No século XX, segundo Sarduy, é possível perceber a “recaída” de uma cosmovisão barroca quando identificamos o conceito de “retombée” em obras descentradas, assim como um estado ausente de linearidade e lógica. A prática do barroco no discurso literário e nas demais linguagens artísticas pressupõe a instabilidade, não como desorganização, mas como um modo específico de conferir à obra um sentido: o da “premeditada teatralização” (SARDUY, 1989, p.9).

É possível ainda trazer, brevemente, a formulação de Gilles Deleuze, pois contribui para ratificar a formação da ideia do barroco (2009), já que a imagem que representa uma cosmologia, seja na elipse, na curva, ou na “dobra”, que o mundo se projeta sob a forma, se desdobra e se inverte para compor o imaginário barroco. Uma análise, a partir da imagem barroca por excelência, expressa a partir de conceitos deleuzianos, seria organizada por uma lógica em que o universo é traduzido não por um modelo circular, mas por princípios da lógica rizomática em que estão inseridos a heterogeneidade, a multiplicidade e a ruptura com o significante. Um barroco dentro de outros barrocos existentes parece ser o caminho interpretativo diante de uma infinidade de perspectivas. De acordo com Gilles Deleuze, há uma arbitrariedade na argumentação daqueles que localizam temporalmente o barroco ou que, diante de várias determinações para o tema, duvidam de que ele um dia sequer tenha existido.

Há muitas formas de pensar na imagem da inversão no livro de Alexandra Lucas Coelho, no que está na esfera da crítica, elipticamente localizado, como é o caso da presença onisciente de Nicolau Coelho, o “narrador transatlântico” (COELHO, 2019, p.18), navegador português que participou de diversas viagens, sendo citado na Carta de Pero Vaz de Caminha. A inserção de mais uma voz, além das que já são anunciadas ainda no título, permite a desconstrução

das ideias sistemáticas introduzidas na cultura brasileira sobre a colonização, assim como contribui para o desenvolvimento de um tempo de destruição de certos paradigmas em relação ao passado, apontando para uma elaboração de um tempo que, com sorte, virá.

A menção à canção de Chico Buarque, “Partido Alto”, gravada em 1972, não só surge como uma referência expressa no título da obra, mas parece dar o tom do livro, repleto de muitos outros diálogos musicais que merecem uma análise que não cabe neste artigo. Mas, é interessante notar que a música do compositor brasileiro atravessa toda obra por muitos caminhos, a começar pela ironia presente em muitos momentos do livro, como também pela associação imediata da condição de ter nascido no Rio de Janeiro, cidade que representa a situação decadente do povo naquela altura, com uma má fortuna.

Como podemos observar, são diversas as análises permitidas pela leitura da obra de Alexandra Lucas Coelho que, ao estabelecer uma proposta de desmitificação de muitos dogmas acerca das relações entre Portugal e Brasil, parece explorar uma perspectiva já anunciada pela narrativa de Agustina Bessa-Luís. Diante da complexidade dos dois livros, gostaríamos de voltar um pouco mais a atenção ao fato de que o pensamento sobre o Brasil, em ambas narrativas, não vai mais utilizar somente a intertextualidade com a literatura ou a música, mas vai se construir como um arquivo em aberto, sem a autoridade que lhe confere o estatuto de comando ou de origem, como nos ensina Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001).

Assim, se retornamos para o que aponta Eduardo Lourenço, na citação que ocorre no início deste artigo, talvez esse percurso de aproximação e distanciamento entre os dois países, ou de relações entre imaginário e memória, se manifeste como um caminho de questionamento sobre a ideia do que seria um duplo movimento do olhar, ainda povoado por outras transmissões, críticas necessárias,

formas em diálogo de uma história que não acabou e parece estar distante de ser compreendida. Para este momento em que percebemos um movimento de retorno à exploração, na literatura, de uma reflexão sobre a cidade que teve o maior porto de recebimento de pessoas escravizadas do mundo, talvez seja fundamental pensar neste movimento, em aberto, realizado por Ailton Krenak (2019), no celebrado *Ideias para adiar o fim do mundo*, composto por três capítulos resultantes de palestras e de uma entrevista adaptada. Depois de sucessivas respostas reativas para viajar a Portugal, Krenak decide aceitar o convite, o que lhe causa, ainda assim, estranheza. O livro se propõe a muitas indagações sobre o futuro e o fim da humanidade, mas uma dessas interrogações, formulada como uma possibilidade, indica uma urgência da alteridade como visão que deveria nos constituir e nos guiar:

241

O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, 2019, p.33).

O apocalipse que é anunciado em *Deus-dará* acaba não sendo uma ideia de fim, mas uma abertura também indicada, ao mesmo tempo, pela canção de Chico Buarque, uma forma de provocação. O fim, para alguns povos, assim como destaca Ailton Krenak, começou há séculos. Hoje, estamos, segundo o filósofo, “todos jogados nesse abismo” (KRENAK, 2019, p.72). As diferenças propostas nas narrativas e nos poemas analisados, sobretudo as desenvolvidas no livro de Alexandra Lucas Coelho, pois indicam uma continuidade de um diálogo em construção, formulado por múltiplos olhares, permitem novas formas de atração, de aproximação pelas heterogeneidades, como aponta Krenak. Nesse sentido, as literaturas portuguesa e bra-

sileira continuam resistindo ao tempo, redefinindo seus percursos, apontando outras saídas e sugestões para as ideias de imaginação e de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.

BUARQUE, Chico. In: *Caetano & Chico – juntos e ao vivo*, novembro de 1972.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

242

CALVÃO, Dalva. Por entre “serpentinhas de prosa”: dicções barrocas em Camilo Broca, de Mário Cláudio. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

COELHO, Alexandra Lucas. *Deus-dará, Sete dias na vida de São Sebastião do Rio de Janeiro, ou o Apocalipse segundo Lucas, Judite, Zaca, Tristão, Inês, Gabriel & Noé*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. Cultura e lusofonia ou os três anéis. In: *A nau de Ícaro*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001, p.162-174.

MARTELO, Rosa Maria. *Sophia e o fio de sílabas*.

Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1160.pdf>. Acesso em 20 jun 2024.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos Lisboa: Vega, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. Da arte e do trabalho: em quê as práticas da arte constituem e não constituem uma exceção às outras práticas In: *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 20

Sobre os organizadores

Ana Karla Canarinos

Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio na Sorbonne Université. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2. Desenvolve pesquisa na área de crítica literária brasileira e coordena o projeto «Regionalismo e ensino de literatura brasileira».

244

E-mail : anakarla.canarinos@gmail.com

Luciane Boganika

Professora associada (Maîtresse de Conférences) na Universidade Rennes 2 e pesquisadora na *Équipe de Recherche Interlangue : Mémoires, Identités, Territoires* (ERIMIT) da mesma instituição. Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Paraná e em Ciências da Linguagem pela Université Grenoble Alpes (UGA), realizou sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade Rennes 2 e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi bolsista Jovem Talento com Experiência no Exterior do programa CAPES/PrInt no projeto “Ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras sob perspectiva intercultural” da Pós-Graduação em Letras da UERJ. Seus interesses de pesquisa abrangem políticas linguísticas, com ênfase no espaço ocupado pelo português no sistema educacional francês, além de estudos sobre leitura e didática das línguas. Para mais informações, consulte: <http://lattes.cnpq.br/3862100083403415>

Nabil Araújo

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE-FAPERJ) e do Prociência (UERJ). Líder do grupo de pesquisa interinstitucional Retorno à Poética (CNPq). Editor Associado de Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (PPGL-UERJ). Coordenador da área de Estudos da Literatura do PPGL-UERJ. Membro do conselho editorial da EDUERJ. Coordenador da Coleção Universos da Crítica (EDUERJ). É autor de ‘Além do paradigma (Sobre o legado de Thomas Kuhn)’ (EDUERJ, 2022), ‘Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos’ (EDUERJ, 2020) e ‘O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica’ (EDUEL, 2019).

Sobre os autores

Ana Beatriz Ribeiro Barbosa é bacharel em Turismo, pela Faculdade Lusófona em 2016, e graduada em Letras Português- Espanhol em 2024, pela Universidade Federal Fluminense. Foi bolsista IC, pela Faperj no projeto “Por uma história da disciplinarização da Linguística nas Universidades do Rio de Janeiro. Constituição dos saberes linguísticos...”, coordenado pela professora Bethania Mariani. Fez estágios em escolas Estaduais do Rio de Janeiro e foi residente pedagógica de Espanhol no município de Niterói.

Email anabrb@id.uff.br

Ana Karla Canarinos é doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio na Sorbonne Université. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2. Desenvolve pesquisa na área de crítica literária brasileira e coordena o projeto “Regionalismo e ensino de literatura brasileira”.

Bethania Mariani é professora Titular do Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, orientando pesquisas em trabalhos em Análise do Discurso Materialista e História das Ideias Linguísticas. Desde 2018 é editora-chefe da revista Gragoatá. Seu livro mais recente, publicado em 2021 pela editora Pontes, intitula-se Testemunhos de resistência e de revolta. É pesquisadora 1B do CNPq e Cientista do Nosso Estado, pela FAPERJ.

Email bmariani@id.uff.br

Daniel Rodrigues é professor Adjunto na Université Clermont Auvergne, responsável pelas cadeiras de literatura e civilização portuguesa, tradução e de língua portuguesa. É membro permanente do CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique). Sua pesquisa focaliza-se sobre a literatura portuguesa contemporânea, em particular sobre a obra do poeta Herberto Helder, sobre as poéticas do “eu” e das relações entre texto e imagem. Dirigiu entre 2016 e 2020, com Assia Mohssine, o eixo “Genres littéraire et gender” do CELIS. É, atualmente, um dos responsáveis científicos do projeto MAAC e membro do projeto Intersexualidades (Univ Porto/Instituto de Literaturas Comparadas Margarida Losa) e responsável científico da Cátedra Sá de Miranda (CELIS/ Camões I.P.). É atualmente Diretor do Departamento de Estudos portugueses e brasileiros, do SCLV (Service Commun des Langues Vivantes) e Vice-Diretor da UFR Langues, Cultures et Communication.

247

Guilherme Meneses é estudante da Universidade Federal Fluminense (UFF), está em seu nono período e atua como bolsista no Laboratório de Estudos da Tradução da UFF (LABESTRAD), traduzindo diferentes textos e realizando pesquisas na área. Foi bolsista FAPERJ em sua iniciação científica, voltada para a Análise do Discurso e História das Ideias Linguísticas, orientado por Bethania Mariani, no projeto “Por uma história da disciplinarização da Linguística nas Universidades do Rio de Janeiro. Constituição dos saberes linguísticos...”. Atualmente, também é professor de língua francesa no Programa de Universalização em Línguas Estrangeiras (PULE).

Email gmeneses@id.uff.br

João Carlos Vitorino Pereira é professor de Estudos Lusófonos na Université Lumière-Lyon 2. Na Sorbonne Nouvelle, defendeu a sua tese de Doutorado e depois a sua Tese de Habilitação, publicadas respectivamente com os títulos *La violence dans l'œuvre Romanesque* de Camilo Castelo Branco e *Fiction et idéologie dans l'œuvre* de Manuel Tiago (Álvaro Cunhal) - *La lutte mise en récit et l'idéal de la transparence*. Quatro obras coletivas foram publicadas sob a sua direção pelas Éditions des Archives Contemporaines : *L'Afrique lusophone post-coloniale : changements et perspectives* (2012), *Le déplacement réel ou imaginaire dans le monde lusophone - Migrations, exils et terres d'utopie* (2013), *Camilo Castelo Branco et Machado de Assis - D'une rive à l'autre* (2014) e *Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone - De l'acceptation à la contestation* (2020).

Julia Borges S. Arruda é estudante de graduação em Letras/Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF) e, sob orientação de Bethania Mariani, é bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ em Análise de Discurso e História das Ideias Linguísticas, no projeto “Por uma história da disciplinarização da Linguística nas Universidades do Rio de Janeiro. Constituição dos saberes linguísticos...”. Atualmente é estagiária na área de Propriedade Intelectual (PI) na empresa Montaury Pimenta, Machado & Vieira de Mello. Email juliabsas@id.uff.com.br.

Karina Maques é professora adjunta (“*maître de conférences*”) no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Poitiers, na França, e corresponsável pelo Acervo Raymond Cantel. Doutora em literatura brasileira e portuguesa comparada pela Universidade Sorbonne Nouvelle (2014) e pós-doutora em literatura brasileira pela Universidade Rennes 2 (2018), seus principais interesses de pesquisa estão centrados na área de

literatura de exílio (questões imagológicas; as figuras do (i)migrante e do refugiado; gêneros autobiográficos, testemunhal e epistolar; limites ficção/não-ficção). Artigo publicado sobre o Acervo Raymond Cantel: “Do folheto épico à história em quadrinhos: deambulações pelo acervo Raymond Cantel”. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 77-99. ISSN 2527-080-X.

E-mail: karina.marques@univ-poitiers.fr

Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque é professora Titular do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal, João Pessoa – Paraíba, Brasil. Recebeu o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade edição 2012, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em nível estadual, na categoria Pesquisa e Inventário de Acervos com sua tese e recomendado ao prêmio em nível nacional. Recebeu o Prêmio na Etapa Regional da 35 Edição do Prêmio Rodrigo de Melo de Andrade, 2022, promovido pelo IPHAN com a ação: Preservação da Literatura de Cordel como forma de salvaguardar o patrimônio cultural imaterial. Membro efetivo da Academia de Cordel do Vale do Paraíba, como pesquisadora da Literatura de Cordel.

E-mail: ebaltar2007@gmail.com

Mireille Garcia é professora Associada de Literatura Brasileira no Departamento de Português da Université Rennes 2, na França, e autora do livro *Milton Hatoum, Identités, Territoires et Mémoires*, publicado em 2017 nas edições Presses Universitaires de Rennes (Prêmio de Tese 2015 do Institut des Amériques). Ela é membro do grupo de pesquisa ERIMIT (**É**quipe de Recherche Interlangues: Mémoires, Identités, Territoires) da Université Rennes 2 – eixo REEHL (Recherches sur les Espaces Hispanophones et Lusophones) –, do grupo de pesquisa «Literatura e Dissonâncias»

da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora associada do CAPES-PRINT-UFF «História, circulação e análise de discursos literários, linguísticos, artísticos e sociais», da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mais informações em: <https://lattes.cnpq.br/7344060355149373>

Noel dos Santos Carvalho é graduado em Ciências Sociais (USP), Mestre em Multimeios (UNICAMP) e Doutor em Sociologia (USP). Pós-doutorado em Artes (UNICAMP). Especialista em Gestão Estratégica da Inovação Tecnológica (UNICAMP). Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (UNICAMP). Concentra pesquisas no campo da sociologia do cinema com foco nas conexões entre cinema, política e cultura brasileira; cinema e identidade negra; produção, inovação e mercado cinematográfico. Organizou o livro *Cinema Negro Brasileiro* (Papirus Editorial, 2022).

Patrícia da Silva Cardoso é doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp (2002). Desde 1997 atua como professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Foi presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), no biênio 2016-2017. Coordena a Cátedra Camões José Saramago UFPR e o Mestrado Bilateral entre a UFPR e a Université Lyon 2–Lumière. Seus principais interesses são as questões relativas ao conceito de representação e seus possíveis vínculos com o imaginário construído pelo discurso ficcional, no âmbito da produção literária e cinematográfica. A identidade do sujeito e a identidade cultural destacam-se, ainda, como temas/problemas com que se ocupa em sua reflexão crítica e em seu trabalho de orientação nos níveis de mestrado e doutorado. Tem vários trabalhos publicados no Brasil e no exterior, entre os quais destaca alguns de temática oliveiriana: Amor de Perdição – discurso romanesco e

cinematográfico. (Revista **Dedalus**, 2015); A subjetividade posta à prova – Ema, entre Agustina e Oliveira. (em **Linguagem, identidade e subjetividade**: Vertigem das ciências humanas, 2018); A gente e o tempo no cinema de Manoel de Oliveira. (em **Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira**: Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade, 2017) e A estrutura do invisível: palavra e imagem em Manoel de Oliveira (em **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de Literatura e Cinema, 2010).

E-mail: cardoso.psilva@gmail.com

Pauline Champagnat é doutora em literatura pela Universidade Rennes 2, com a tese: “Literatura e identidades minorizadas nas obras de Conceição Evaristo (Brasil) e Paulina Chiziane (Moçambique)”. Pós-doutora pela Universidade Federal Fluminense. de pesquisa: literaturas africanas de expressão portuguesa, literatura afro-brasileira, literaturas caribenhas

251

Viviane Vasconcelos é professora Associada de Literatura Portuguesa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É procientista (UERJ) e Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE/Faperj). Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo), em Filosofia, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e em Letras – Português/Italiano, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui Doutorado em Literatura Comparada (UFF). Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Federal da Paraíba (2023). É a atual editora-chefe da Revista Matraga. Integra o Polo de Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura.

Sthefany da Silva Emidio é estudante no bacharelado em Língua e Linguística Francesa na Universidade Federal Fluminense (UFF) e está em seu quinto período de graduação. Foi

bolsista de iniciação científica (IC) na FAPERJ (processo Faperj: E-26/203.553/2023) na área de História das Ideias Linguísticas e Análise do Discurso de out/2023 até out/2024, no projeto “Por uma história da disciplinarização da Linguística nas Universidades do Rio de Janeiro. Constituição dos saberes linguísticos...”. Tem experiência em transcrição e revisão de textos acadêmicos. Email emidiosthefany@id.uff.br

