

“
FATOR
INDISPENSÁVEL
DE HUMANIZAÇÃO



LITERATURA E DIREITOS HUMANOS

Alexandre Kuciak
Bruna da Silva Nunes
Christini Roman de Lima
Daniele Gualtieri Rodrigues
Denise de Quintana Estácio
Elen Karla Sousa da Silva
Gibran Ayub
Marina Bonatto Malka
Monica Chagas da Costa
Rodrigo César Dias

ORGANIZADORA
REGINA ZILBERMAN



“Fator indispensável de humanização”

Literatura e Direitos Humanos

Alexandre Kuciak
Bruna da Silva Nunes
Christini Roman de Lima
Daniele Gualtieri Rodrigues
Denise de Quintana Estácio
Elen Karla Sousa da Silva
Gibran Ayub
Marina Bonatto Malka
Monica Chagas da Costa
Rodrigo César Dias

Regina Zilberman
Organizadora

“Fator indispensável de humanização”
Literatura e Direitos Humanos

E-book



São Leopoldo
2024

© Dos autores – 2024

Editoração: Oikos

Capa: Denise de Quintana Estácio

Revisão: André Dick

Diagramação e arte-final: Jair de O. Carlos

Conselho Editorial (Editora Oikos):

Avelino da Rosa Oliveira (UFPEL)

Daniilo Streck (Universidade de Caxias do Sul)

Elcio Cecchetti (UNOCHAPECÓ e GPEAD/FURB)

Eunice S. Nodari (UFSC)

Haroldo Reimer (UEG)

Ivoni R. Reimer (PUC Goiás)

João Biehl (Princeton University)

Luiz Inácio Gaiger (Bolsista de Produtividade CNPq)

Marluza M. Harres (Unisinos)

Martin N. Dreher (IHSL)

Oneide Bobsin (Faculdades EST)

Raúl Fornet-Betancourt (Aachen/Alemanha)

Rosileny A. dos Santos Schwantes (Centro Universitário São Camilo)

Vitor Izecksohn (UFRJ)

Editora Oikos Ltda.

Rua Paraná, 240 – B. Scharlau

93120-020 São Leopoldo/RS

Tel.: (51) 3568.2848

contato@oikoseditora.com.br

www.oikoseditora.com.br

F254 “Fator indispensável de humanização”: Literatura e Direitos Humanos
[E-book]. / Organizadora: Regina Zilberman. – São Leopoldo: Oikos, 2024.

219 p.; il. color.; 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-5974-178-6

1. Literatura. 2. Literatura – Direitos humanos. I. Zilberman, Regina.

CDU 82

Catálogo na Publicação: Bibliotecária Eliete Mari Doncato Brasil – CRB 10/1184

Sumário

A literatura diante dos direitos humanos.....	7
<i>Regina Zilberman</i>	

Literatura e Abolicionismo

A emergência do abolicionismo nas paródias de Francisco Correia Vasques.....	11
<i>Rodrigo César Dias</i>	

“Moça do teu século”: historicidade e escravismo em “O Almada”, de Machado de Assis	36
<i>Denise de Quintana Estácio</i>	

Aluísio Azevedo e a não caricatura do negro.....	60
<i>Alexandre Kuciak</i>	

Narradoras da História

“Leiamos as <i>Histórias sem data</i> ”: mulheres leitoras de Machado de Assis	77
<i>Bruna da Silva Nunes</i>	

“O escuro ainda acalenta seu segredo”: relações entre gravidez e literatura	96
<i>Monica Chagas da Costa</i>	

Resistências

<i>E se a periferia fosse o centro?</i> : o direito à palavra na perspectiva de estudantes periféricos.....	122
<i>Daniele Gualtieri Rodrigues</i>	

Lisa Fittko e a rota de fuga da Europa durante a Segunda Guerra Mundial.....	138
<i>Christini Roman de Lima</i>	

As vozes da poética de Jarid Arraes e Ryane Leão.....	155
<i>Elen Karla Sousa da Silva</i>	

Cultura e Intertextualidade

Entre cabras e espinafre: intertextualidade e interseccionalidade em <i>Homens elegantes</i> , de Samir Machado de Machado.....	180
<i>Gibran Ayub</i>	
<i>Orfeu da Conceição</i> e a Bossa Nova	195
<i>Marina Bonatto Malka</i>	
Os autores e as autoras.....	217

A literatura diante dos direitos humanos

Regina Zilberman

Em 1988, Antonio Candido publicou a conferência “O direito à literatura” (CANDIDO, 2011), na sequência de outro estudo seu, “Literatura e formação do homem”, de 1972 (CANDIDO, 2002). Em sua exposição, procura refletir sobre o papel que a literatura desempenha na vida do ser humano, indagando se ela pode ser equiparada a um bem tão necessário quanto a saúde, a educação ou a liberdade.

É por considerá-la um “fator indispensável de humanização” que Antonio Candido equipara a literatura àqueles bens, uma vez que lhe cabe confirmar “o homem na sua humanidade” (CANDIDO, 2011, p. 177). O argumento pode parecer tautológico; contudo, em sociedades em que predomina o supremacismo étnico, a tirania, o preconceito de gênero e raça, parece imprescindível encontrar um canal em que esses temas são trazidos à tona e debatidos.

É o que reivindica o crítico, após destacar que a literatura goza de outra particularidade: ela lida com a fabulação, nascida da fantasia e convertida em narrativa coerente e dotada de significado, facultando ao sujeito que a produz e ao indivíduo que a acolhe a possibilidade de entender o mundo ali representado, constituído esse a partir de estímulos emanados do contexto que um e outro vivenciam às vezes até de modo desarticulado ou desprovido de sentido.

Porque constrói eventos imaginários, mas que guardam pontes com o universo experimentado, no passado e no presente, por outros seres humanos, a literatura oferece possibilidades de compreensão que extravazam o imediato e o efêmero. Ela é igualmente dotada de outros atributos: está habilitada a traduzir o próximo e o distante, o realista e o maravilhoso, o concreto e o impalpável, o objetivo e o íntimo, conforme uma liberdade de fronteiras que somente a arte proporciona.

Graças às suas prerrogativas, à literatura disponibilizam-se oportunidades infinitas. De certo modo, ela pode tudo – o que inclui expressar valores de todo tipo, alguns eticamente bons, outros, pelo contrário, menos

recomendáveis se se almeja habitar em uma sociedade movida por princípios de justiça.

Da sua parte, as sociedades se modificam, e com as transformações vêm as alterações na tábua dos valores, que igualmente não são imutáveis. As alterações afetam os juízos sobre o que se considera bom ou mau do ponto de vista ético, obrigando-nos a compreender obras do passado e do presente desde o paradigmas do tempo de sua criação, adequando-os aos de seu público. O que permanece é a capacidade de fabular que a literatura contém, cujo objeto se transfigura ao longo da história, compelindo-nos a ajustar as lentes para identificar de modo equânime o patrimônio artístico e cultural herdado e as novas propostas da atualidade.

O direito à literatura a que se refere Antonio Candido não é, pois, um postulado, infenso a demonstrações que assegurem sua validade; mas é reconhecidamente garantia de que a literatura não é adorno ou mero acessório. É nessa condição que se percebe responsável por expor, por meio de mecanismos próprios – tais como as personagens que desempenham ações no decorrer dos eventos relatados, o narrador que faz a mediação entre as figuras fictícias e o leitor, os versos e estrofes que dão vazão à voz lírica de um poema –, temas e questões que interessam à sociedade onde ela circula.

Exibir e debater temas, personagens, modos de narração, visões de mundo, que fazem fronteira com questões relacionadas aos direitos humanos, é uma das possibilidades de a literatura alargar sua relação com o que Antonio Candido considera o “direito à literatura”. Esse decorre de competências próprias ao fazer literário; aquele – a pauta dos direitos humanos – advém da tematização, em criações com a palavra, dos tópicos propagados pelas sucessivas declarações emanadas de projetos revolucionários (como o dos franceses de 1789) ou instituições (como a Organização das Nações Unidas, ONU, em 1948).

Dentre as direitos pleiteados pelas declarações, desde o século XVIII até o XX, os mais abrangentes dizem respeito à afirmação da liberdade e à igualdade entre seres humanos e povos. As duas reivindicações são inseparáveis, pois, sem liberdade, não se consolida a igualdade, exigência essa que depende umbilicalmente daquela. Garantidas simultaneamente, podem-se discriminar os sujeitos que delas se beneficiam, pertençam à etnia, gênero, faixa etária, geografia que for. Por sua vez, a falta de uma dessas categorias afeta necessariamente a outra: onde há racismo, há também machismo, xenofobia, homofobia, em ondas sucessivas que se fortalecem mutuamente.

Os ensaios que se seguem buscam identificar como obras literárias, materializadas em distintos gêneros de discurso, evidenciam sua interação com as pautas expressas nas manifestações em nome dos direitos humanos. Dramaturgos e atores, poetas e ficcionistas, estudantes e músicos podem ser os protagonistas dos ensaios, mas, em todos esses, são reconhecíveis as questões que, de modo direto ou indireto, sugerem caminhos que levam a demandas por liberdade – individual e coletiva – e igualdade – de gênero, etnia, espaço – na sociedade, hoje e no passado.

Os autores e as autoras vinculam-se ao grupo de pesquisa originário do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFRGS, que, em 2020, criou o canal *Letras na Rede*: @Letrasnarede. Nascido de um empenho em tornar a literatura um veículo de conhecimento e de fácil acesso por meio de plataformas digitais (YouTube, Facebook, Instagram e Twitter, agora X), *Letras na Rede* congrega atualmente estudantes de graduação, pós-graduação, mestres e doutores atuantes em escolas e instituições de ensino superior, renovando-se permanentemente. O amadurecimento do grupo, em seu quarto ano de atuação, permitiu que, em um movimento de pausa reflexiva, se debruçasse sobre a própria história e conferisse atenção ao que cada um/a almejava tornar acessível ao público acadêmico.

Dessa aspiração originam-se os estudos que, nomeados, no seu conjunto, “*Fator indispensável de humanização*” – *literatura e direitos humanos*, filiam as pesquisas em andamento à tese inspiradora de Antonio Candido. Esta publicação tornou-se possível graças ao duradouro apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ao PPGL/UFRGS vão, pois, nossa gratidão e a expectativa de ter correspondido à confiança depositada no grupo *Letras na Rede*.

Referências

- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In*: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 77-92.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

Literatura e
Abolicionismo

A emergência do abolicionismo nas paródias de Francisco Correia Vasques

Rodrigo César Dias

Ao longo dos anos 1860, o público das casas de espetáculo do Rio de Janeiro começa a testemunhar a circulação mais intensa da opereta, gênero do teatro musicado que já havia tomado de assalto Paris e diversas cidades europeias desde meados dos anos 1850. Isso se dá principalmente por meio da montagem de obras compostas pelo maestro judeu alemão e parisiense Jacques Offenbach no Alcazar Lírico, café-concerto situado à Rua da Vala (posteriormente Uruguaiana), nas imediações da Rua do Ouvidor. Assim, em 1865, os fluminenses puderam assistir à estreia brasileira do *Orphée aux enfers*, *opéra-bouffon*, com música de Offenbach e libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, que parodiava o mito de Orfeu, a literatura clássica greco-romana e a tradição operística, carnavalizando um patrimônio cultural altamente valorizado pelas elites intelectuais dos dois lados do Atlântico. A recepção da opereta no Brasil seguiria um padrão semelhante ao das recepções francesa e portuguesa: grande sucesso de público e polarização da crítica entre alas mais abertas ao gênero e alas mais hostis. Entretanto, havia um consenso, sobretudo entre os letrados, de que, inofensiva ou nefanda à arte, a opereta não era uma forma digna de análise estética.

No caso brasileiro, todavia, houve um significativo ponto de ruptura em relação à encenação de obras do gênero em outros países. Enquanto em Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra e Áustria – para ficar em alguns exemplos – essas obras ganharam traduções mais ou menos livres, que mantinham o cenário e o rol de personagens do texto traduzido, no Brasil houve um processo de adaptação bastante particular, que conjugou a manutenção da música e das linhas principais do enredo dessas peças com sua reambientação para o contexto nacional. O *Orphée aux enfers*, por exemplo, foi apropriado parodicamente pelo ator e dramaturgo Francisco Correia Vasques como o *Orfeu na roça*, substituindo cenário e personagens mitológicos por uma galeria de tipos nacionais – Orfeu vira o barbeiro

Zeferino Rabeca, Júpiter vira o juiz de paz Mamede, e por aí vai –, radicados em uma freguesia próxima ao Rio de Janeiro. Tínhamos, portanto, paródias de paródias, procedimento que viria a ser replicado por uma série de adaptações congêneres que estrearam entre os anos 1860 e 1870. Dentre as diversas implicações da adoção de tal dispositivo composicional, destaca-se a representação da escravidão de pessoas negras,¹ fenômeno que será objeto desta leitura a partir da investigação acerca de três paródias escritas por Vasques: *Orfeu na roça* e sua sequência-variação, *Orfeu na cidade*, e *Faustino*, paródia a *Fausto*, drama fantástico de assunto religioso escrito por Guilherme Augusto Gutierrez da Silva, que não deixa de dialogar com outras versões do repertório fáustico – incluindo o *Fausto* de Goethe e o *Le petit Faust*, de Hervé, compositor reputado como o “criador” da opereta.

Conjugando um exame acerca da representação da escravidão com uma leitura sobre a incorporação de formas artísticas negro-brasileiras – como o cateretê, o lundu e a modinha –, este trabalho propõe uma reflexão não só a respeito da originalidade dos termos dessa apropriação paródica, mas também acerca de como a progressiva tomada de posição de Vasques na luta abolicionista é formalizada em sua obra. Defendo a hipótese de que seja possível traçar um movimento de emergência do viés abolicionista na dramaturgia do autor, um homem negro que foi considerado um dos artistas mais populares do final do século XIX em uma sociedade escravocrata. Para tanto, serão mobilizadas a leitura dos libretos de *Orfeu na roça* e *Orfeu na cidade*, articulada com um levantamento de sua recepção na imprensa por meio da pesquisa em fontes primárias. No caso de *Faustino*, texto que, como muitos outros do autor e do gênero, não possui exemplar disponível para consulta, resta-nos exclusivamente a especulação a partir do rastro que a obra deixou pelas páginas dos jornais.

Francisco Correia Vasques

O ator, empresário e comediógrafo Francisco Correia Vasques (1839-1892) foi um dos artistas mais populares do Oitocentos brasileiro; apesar de sua importância para o nosso teatro, contudo o volume de estudos sobre

¹Embora algumas operetas de Offenbach apresentem personagens negras, como a protagonista de *La Créole* e os pajens que acompanham a Grã-duquesa e o Brasileiro – em *A Grã-duquesa de Gérolstein* e em *La vie parisienne*, respectivamente –, a instituição da escravidão não é encenada de modo sistemático em sua obra.

sua obra ainda é exíguo. O primeiro esforço representativo para resgatar a trajetória de Vasques foi empreendido em 1938 por Procópio Ferreira, ator, diretor e dramaturgo proeminente ao longo do século XX, com a publicação da biografia *O ator Vasques*, volume que contempla, ainda, a reprodução de algumas das principais obras do autor. Ao longo das últimas décadas, foram publicadas pesquisas relevantes sobre a produção do autor, tendo por particularidade o fato de estarem vinculadas à área da História.²

A partir dessa concisa fortuna crítica, podemos começar a delinear a figura de Vasques, nascido de uma união considerada ilegítima entre a viúva Bernardina Correia Vasques e Francisco Pinheiro de Campos. A esse estigma se somavam a infância modesta, a pouca escolaridade, a rejeição por parte de alguns dos irmãos, filhos do primeiro casamento de Bernardina, e sua condição de “mestiço” em uma sociedade escravocrata. Diante dessa categoria étnico-racial, inadequada no debate contemporâneo quando utilizada sem o devido distanciamento crítico, mas relevante ao se considerar o contexto do personagem histórico que caracteriza, é fundamental pensá-la para além de sua reprodução. No caso de Vasques, encontramos esparsas referências à sua condição étnico-racial; a partir de depoimentos coletados oralmente, Procópio Ferreira (1979, p. 73) caracteriza-o como “um tipo de caboclo” com “pele amorenada de mestiço”, retrato que apresenta um jogo ambíguo em que sua ascendência é sugerida indiretamente, chegando à conflituosa descrição de seu “nariz afilado de largas narinas” (FERREIRA, 1979, p. 73). É possível que o ator fosse percebido ou identificado por seus contemporâneos como uma pessoa com ascendência negra, mas que não fosse necessariamente percebido – ou mesmo se percebesse – como uma pessoa negra. Tal processo de “branqueamento” seria condicionado menos por traços fenotípicos, portanto, e mais por conta do prestígio que Vasques conquistara, dado o sistema racista de hierarquização social em funcionamento no Brasil.

Autor de mais de cinquenta peças teatrais, compreendendo cenas cômicas, comédias e operetas, em 1868 Vasques já havia transitado por diversos espaços e estéticas. Frequentou a famosa Barraca do Telles, teatro popular que operava durante a Festa do Divino, no Campo de Santana, palco de diversas apresentações artísticas, incluindo leilões, teatro de bo-

²Destacam-se os trabalhos de Silvia Souza (2000, 2006, 2012), Antonio Herculano Lopes (2006, 2007), Andrea Marzano (2008), Raquel Silva (2016) e Henrique Bresciani (2017).

necos, comédias, número dançados – lundus, fados, jongos. No final dos anos 1850, segundo a breve biografia escrita por Arthur Azevedo, atuou na companhia de João Caetano, no Teatro São Pedro de Alcântara,³ substituindo Martinho, seu irmão, passando posteriormente para o Ginásio Dramático, onde substituiu o ator Martins (Arthur Azevedo, “O Vasques: ao correr da pena”, *Revista dos Theatros*, jul. 1879). Após uma temporada em Pernambuco, Vasques retorna para o Rio de Janeiro, atuando no Teatro de S. Januário, onde trava contato com Furtado Coelho, com quem viria a trabalhar, em seguida, no Ginásio Dramático, ao longo dos anos 1860. Nesse período, Vasques se consolida como um autor profícuo de cenas cômicas, além de principal cômico da companhia, até o rompimento tumultuado em 1867, que contou com troca de farpas com Furtado Coelho em polêmica veiculada nas publicações a pedido do *Jornal do Commercio*.⁴

Com esse desligamento, Vasques começa a atuar em um pequeno teatro situado à rua da Ajuda, denominado à época como Teatro Francês ou como Teatro Eldorado, dividindo o espaço com companhias francesas até fundar a própria companhia, a Associação Dramática Nacional. A casa de espetáculos passaria a se chamar Teatro Fênix Dramática, sendo ocupado por companhia homônima, sob a direção de Vasques. Ao longo de 1868, a Fênix seguiria concorrendo com o Ginásio e com o Alcazar, ganhando as graças não só do público como também da imprensa, que frequentemente elogiava a inteligência de sua direção e acenava positivamente para a encenação de dramas de autores brasileiros, como *Os anjos do fogo* e *A república dos pobres*, ambos de Joaquim Garcia Pires de Almeida. O grande divisor de águas da companhia e marco incontornável no teatro brasileiro, porém, seria o *Orfeu na roça*, levado aos palcos pela primeira vez em 31 de outubro de 1868.

³Martinho Correia Vasques, um dos maiores atores-cantores do século XIX no Brasil, também um homem negro. Atuou junto à companhia de João Caetano, interpretando papéis de grande destaque – o maior deles foi o de Carlos, protagonista d’*O noviço*, de Martins Pena, no qual se “especializou”, segundo Costa-Lima Neto (2014).

⁴Essa polêmica, transcrita na biografia de Vasques (FERREIRA, 1979), é analisada detidamente por Marzano (2008, p. 91-138).

No inferno, na roça, na cidade: **o Orfeu parisiense e os Orfeus brasileiros**

No folhetim publicado na série “A Esmo”, no *Correio Mercantil*, Visconde de A. discorre sobre a estrutura de *Orfeu na roça*, definindo-a como uma “paródia da paródia”:

É o *Orfeu* naturalizado brasileiro, afora a música que é vício pátrio do novo cidadão, espécie de sotaque, que às vezes não se naturaliza.

Desta feita o Vasques lavrou um tento.

O enredo da ópera constitui o enredo da paródia. Sem que esta seja uma tradução, tem não obstante em si todo o aticismo daquela.

[...] o empresário da Fênix soube vertê-la para os usos e costumes da nossa população do interior, conservando-lhe todo o *chiste* e evitando a queda.

Esta não é minha opinião, pois que nada entendo dessas coisas; mas é a opinião de quantos fluem ao Eldorado desde a primeira noite que ali se representa o Orfeu, e que o tem aplaudido com entusiasmo (Visconde de A., “A Esmo”, *Correio Mercantil*, 5 nov. 1868, p. 1).

Apesar dos elogios, o folhetinista não deixa de acrescentar que “não teve por certo o Vasques a intenção de apresentar um trabalho de cunho literário; parodiou a ópera para fazer rir, e consegue-o” (Visconde de A., “A Esmo”, *Correio Mercantil*, 5 nov. 1868, p. 1), ângulo de leitura que se cristalizaria em torno da peça. Silvia Souza (2006) ressalta, nesse sentido, que “na primeira edição de *Orfeu na roça*, Vasques fez questão de incorporar uma advertência na qual mencionava a rejeição da crítica oficial à sua dramaturgia”, transcrita a seguir:

Fiz imprimir o *Orfeu na roça* para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem.

A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta, e a música forçou-me ainda a maiores defeitos.

Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial (VASQUES, 1873, p. 4).

Para comentar as paródias de Vasques, faz-se necessário, contudo, uma revista do texto parodiado, a *opéra-bouffon* em dois atos e quatro quadros *Orphée aux enfers*. Escrita por Hector Crémieux e Ludovic Halévy, e composta por Offenbach, estreou em Paris em 21 de outubro de 1858, no Théâtre des Bouffes-Parisiens, então dirigido pelo próprio maestro. O primeiro quadro da peça, intitulado “A morte de Eurídice”, é ambientado em um cenário pastoril, nos arredores da cidade de Tebas, e é aberto pela intervenção da Opinião Pública, que se apresenta como uma personagem

simbólica, um *raisonneur*, um aperfeiçoamento do coro do teatro antigo: em vez de somente explicar a ação, tomará parte dela. Há, portanto, uma demonstração dupla de irreverência, tanto diante do teatro e da cultura antiga como diante do teatro realista, representado a partir do *raisonneur*, categoria de personagem que desempenhava a função de porta-voz dos dramaturgos alinhados a essa estética. Após essa advertência e provocação ao público, a Opinião Pública sai brevemente de cena, dando espaço para a chegada do casal de protagonistas que, diferentemente das narrativas clássicas e dos enredos operísticos anteriores, encontra-se em uma relação enfasiada: Eurídice está enamorada pelo apicultor Aristeu, em verdade Plutão disfarçado, enquanto Orfeu está apaixonado pela ninfa Maquila. Apesar do desinteresse mútuo, o músico não aceita a separação, temendo que sua posição fosse prejudicada pelo escândalo, e prepara uma armadilha para Aristeu, a qual acaba por matar Eurídice, carregada para o mundo inferior por Plutão. Quando descobre que a esposa está morta, Orfeu reage com muita alegria, interrompida, no entanto, pelo retorno da Opinião Pública, que o pressiona a reclamar Eurídice a Júpiter.

O segundo quadro do primeiro ato, “O Olimpo”, apresenta o local como uma paragem tediosa em que os deuses passam parte do tempo dormindo e parte do tempo reclamando da ambrosia que os enfarava. Assim como Orfeu, que se diz um “escravo” da Opinião Pública, Júpiter também demonstra sua preocupação, tentando preservar as aparências diante dos humanos, como no caso em que teria se livrado de Acteon, caçador que flagrara Diana se banhando em um lago. A hipocrisia do deus, entretanto, é desmascarada por seus pares, que cantam os seus escândalos em um rondó. Essa dinâmica é interrompida pela chegada de Orfeu, conduzido pela Opinião Pública para solicitar, contra sua vontade, o resgate de sua esposa, por quem Júpiter já começava a se interessar. Para garantir o retorno de Eurídice, Júpiter e os demais deuses descem aos infernos.

O primeiro quadro do segundo ato, intitulado “Um rei da Beócia”, é ambientado no *boudoir* de Plutão, onde Eurídice é mantida cativa sob a vigilância de John Styx, outrora rei da Beócia, que afogava as mágoas com as águas do Lete, o rio do esquecimento. Júpiter esquadrinha o recinto na companhia de Plutão e passa discretamente um bilhete pela fechadura da porta em que Eurídice estava sendo mantida. Na sequência, o deus emprega um procedimento “clássico”, metamorfoseando-se em uma mosca dourada para encontrar sua pretendente, a amante, em uma das cenas mais famosas

da peça, um dueto em que ele a seduz com zumbidos. Quando Eurídice arrebanha Júpiter, ele revela sua identidade, avisando que deveria voltar para a festa dada por Plutão, a fim de que não se levantassem suspeitas; pede a ela, ainda, que se fantasiasse para que pudessem fugir juntos.

No último quadro, intitulado “Os infernos”, encontramos os deuses do Olimpo e do submundo em torno de uma mesa, bebendo e cantando em homenagem a Plutão e a Baco, ainda ausente. Os infernos são retratados como um lugar de festa e prazer; Júpiter, Vênus, Plutão e Eurídice, esta disfarçada de bacante, dançam um minueto, enquanto os outros deuses dançam um “galope infernal” – número que viria a ser associado ao canção como o seu exemplo mais famoso.⁵ Os festejos são interrompidos, contudo, pela chegada de Orfeu, acompanhado pela Opinião Pública, em busca de sua esposa. Júpiter ordena que ela seja liberada e que retorne com o marido, desde que ele não olhe para trás sob hipótese alguma; como Orfeu seguia sem tornar o olhar, o deus o atinge com uma descarga elétrica, fazendo com que o músico transgrida a condição imposta. Assim, Orfeu retorna sem sua esposa, aliviado, e Eurídice parte com Baco, assumindo a identidade de bacante com que se disfarçara. No que Plutão reclama que tal desfecho não constava na mitologia, Júpiter como que decreta: “on la refera, la mythologie!” [“refaremos a mitologia!”] (CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1860, p. 107, tradução minha).

Em 1868 – dez anos após a estreia do *Orphée* em Paris e três anos após sua montagem em francês no Alcazar Lírico –, é levada ao palco da Fênix Dramática a “grande novidade cômica” intitulada *Orfeu na roça*. No anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, a peça é identificada como “grande paródia em 4 atos da ópera *Orphée aux enfers*, música de Offenbach [...] escrita e posta em cena pelo artista Vasques” (*Jornal do Commercio*, 31 out. 1868, p. 4). A música e a poesia foram acomodadas e ensaiadas por T. Henrique Canongia, mestre de canto da companhia e editor de partituras, contando com uma adição importante na partitura, o cateretê final – ocasionalmente tratado como fado ou fadinho –, escrito por Manuel Joaquim Maria, que substituiria o famoso canção do *Orphée*. Na sequência, temos o modelo de tabela que viria a ser reproduzido nas paródias posteriores, em que é explicitada a correspondência entre personagens do texto parodiado

⁵ Apesar de o galope e o canção serem originalmente duas danças distintas, elas apresentam certa convergência a partir da encenação de *Orphée aux enfers*.

e personagens da paródia, bem como a sinalização dos intérpretes de cada papel, o que se dá de modo análogo com a denominação dos atos, cuja ação é situada “na roça, na província do Rio de Janeiro; época 18...” (*Jornal do Commercio*, 31 out. 1868, p. 4). Por fim, são dispostas as informações usuais sobre a bilheteria, acrescidas do aviso de que o libreto se achava impresso, podendo ser adquirido no escritório da Fênix.

A peça adapta a morte de Eurídice como o rapto de D. Brígida, aproveitando a ambientação pastoril do próprio *Orphée aux enfers*, deslocada dos arredores de Tebas para as cercanias do Rio de Janeiro. Aristeu/Plutão é substituído pelo escrivão Manoel João, inicialmente disfarçado como Tadeu, um apicultor, que hipnotiza a esposa de Zeferino Rabeca para raptá-la, levando-a para sua casa. Júpiter, por sua vez, é reconfigurado como o concupiscente juiz de paz Mamede de Sousa. No limiar da ação, temos a intervenção do Pedestre, personagem que toma para si o lugar da Opinião Pública e a dupla atribuição de avaliar se a paródia merecia ser estimada e de zelar pela preservação da moral no entrecho.

Diferentemente do *Orphée*, em que a Opinião Pública é um personagem alegórico, na paródia ela ganha contornos particulares, sendo identificada, no decorrer da peça, ao personagem Chico da Venda, que desempenhava a função de pedestre na freguesia, representando uma das pontas do aparelho repressor do Estado, visto que uma das principais atribuições de seu posto era o exercício da violência contra escravizados em fuga e contra a população marginalizada de modo geral – o que é sinalizado nas falas do personagem.⁶ Antônio Herculano Lopes afirma que o discurso do pedestre, alinhado à defesa da ordem escravocrata e da família patriarcal, é “uma rara menção direta a negros (ou mestiços) na peça”; segundo o pesquisador, porém, “se as referências diretas quase não aparecem, o universo da cultura popular, impregnado de sua mestiçagem luso-africana, é bem mais presente” (LOPES, 2006, p. 291).

Até certo ponto, a perspectiva de leitura apresentada sumariamente por Lopes dá conta desse aspecto da obra, visto que a representação de pessoas negras é relegada para as margens do texto e da cena, ora desem-

⁶ As pessoas que desempenhavam a função de pedestre eram oriundas das camadas mais pobres da população. Para termos um parâmetro de comparação, em 1858, os pedestres passaram a receber 1\$100 por dia, vencimento que poderia ser menor do que a jornada de escravizados artifices, conforme aponta Holloway (1997, p. 160).

penhada por meio de comentários de personagens das classes remediadas ou proprietárias, ora por meio da figuração de “moleques” e “negrinhas” da fazenda (VASQUES, 1873, p. 24). Essas menções, assim como os comentários sobre a condição dos escravizados, não abrem margem para que possamos considerar uma tomada de posição mais explícita em relação à escravidão na peça. Apesar disso, o ritmo que rouba a cena não é o minueto ou o canção, mas o fadinho, um ritmo rural desenvolvido pela população negra que se configura como uma expressão da resistência à violência escravagista, assim como se dá com uma série de outras manifestações culturais e artísticas negro-brasileiras, a despeito da perseguição sistemática empreendida pelo Estado.

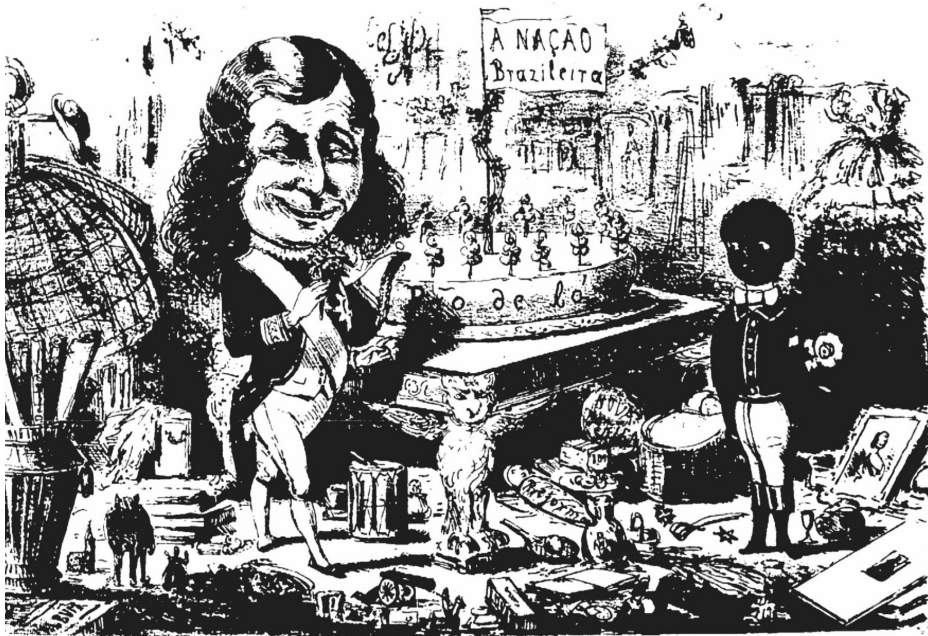
Na esteira do sucesso de *Orfeu na roça*, são encenadas outras paródias a operetas de Offenbach e seus colaboradores, como *Barba de milho* e *Traça-Moças*, paródias à opereta *Barbe-Bleue*, e a *Baronesa de Caiapó*, paródia à *Grande-Duchesse de Gérolstein*. Em 1870, Vasques leva aos palcos uma nova paródia ao *Orphée*, o *Orfeu na cidade*, que, apesar de recuperar e reproduzir cena a cena a partitura e a estrutura do texto parodiado, estabelece uma continuidade em relação ao *Orfeu na roça*, não só por meio do retorno do casal Zeferino e Brígida, como também pelo preenchimento de lacunas que separam ambas as peças. Assim, Zeferino Rabeca se mudara para a Corte, obtendo uma dupla ascensão na hierarquia social, passando de barbeiro a cirurgião dentista e de rabequista a pianista. D. Brígida é resgatada do Convento da Ajuda, onde fora internada após os acontecimentos da primeira paródia, retornando para um casamento que não se tornou mais interessante com o tempo ou com a mudança de ares.

Os demais personagens da roça são substituídos por tipos sociais urbanos – Um Capoeira, Um Empregado do Correio – e por personificações de periódicos – Juno ganha a feição d’*A Vida Fluminense*, enquanto Júpiter e Plutão são traduzidos, respectivamente, como Dr. Semana e Moleque, personagens emblemáticos da *Semana Illustrada*, que faziam as vezes de porta-vozes para o periódico.⁷ Representados inicialmente apenas em ilustrações, como um homem branco com a cabeça desproporcionalmente grande e um menino negro escravizado, os personagens viriam a se tornar

⁷Fundada em 1860 pelo gravador alemão Henrique Fleiuss, a *Semana* foi uma das revistas mais bem-sucedidas do período; diferentemente de outras folhas ilustradas e humorísticas, porém ela se furtava de atacar D. Pedro II e a política imperial de maneira mais incisiva, dado que, segundo Resende (2015), o editor e o monarca seriam amigos pessoais.

também assinaturas com feição de pseudônimo, sob as quais diversos jornalistas iriam publicar suas colaborações – incluindo Machado de Assis, um dos escritores que vestiu o manto de Dr. Semana.

Figura 1: Doutor Semana e Moleque



Fonte: *Semana Illustrada*, 1860, ed. 3, p. 1.

Comparada ao *Orfeu na roça*, *Orfeu na cidade* apresenta, de modo geral, uma abordagem semelhante – e mesmo mais restrita – quanto à representação da escravidão e de pessoas escravizadas, que não ganham destaque no enredo. Há, porém, uma cena que destoia profundamente do conjunto, merecendo ser analisada de maneira mais detida em cotejo com suas contrapartes.

John Styx, Feitor João e Pai João: quedas e melancolias

Segundo a musicóloga Heather Hadlock (2014), a participação de John Styx no *Orphée aux enfers* apresenta um teor contraditório, algo enigmático: embora seja um papel cômico, que explora não só trocadilhos, mas também a gestualidade do ébrio, sua passagem cantada é profundamente

melancólica – no texto e na partitura. Delegado por Plutão para vigiar Eurídice, Styx enamora-se pela prisioneira, cortejando-a de modo tímido, quase infantil, o que provoca uma reação hostil por parte da cativa que, entediada pela ausência do amante e incomodada pelo sujeito que ela tomava por louco, chega a conjeturar se o retorno ao marido insofrito não seria mais vantajoso do que a situação em que se encontrava. Como Styx considera que a razão do desprezo com que é tratado pela cativa estaria radicada em sua posição de serviçal, ele canta sua glória de outrora, de quando era o filho de um grande príncipe da Beócia:

Quand j'étais roi de Béotie,
J'avais des sujets, des soldats,
Mais, un jour, en perdant la vie,
J'ai perdu tous ces biens, hélas!
Et, pourtant, point ne les envie,
Ce que je regrette en ce jour,
C'est de ne t'avoir pas choisie
Pour te donner tout mon amour
Quand j'étais roi de Béotie!
Si j'étais roi de Béotie,
Tu serais reine sur ma foi!
Je ne puis plus qu'en effigie
T'offrir ma puissance de roi:
La plus belle ombre ma chérie!
Ne peut donner que ce qu'elle a.
Accepte donc, je t'em supplie,
Sous l'enveloppe que voilà,
Le coeur d'un roi de Béotie!

(CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1860, p. 75)⁸

Repelida pelo pretendente, Eurídice pede que ele se afaste, pois sentia o cheiro de vinho no hálito do “beócio”; em resposta, ele afirma que estava, sim, embriagado, mas de água – a água do esquecimento. Recorrendo a esse sucedâneo do álcool, Styx conseguia se esquecer de sua queda na hierarquia social, artifício que também utilizava para convenientemente se esquecer das ordens recebidas de Plutão, afagando seu orgulho ferido.

⁸ Segundo tradução de Lourenço Maximiano Pecegueiro (CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1865, p. 42): “Quando em Beócia rei me vi, / Tive o poder que a um rei se dá; / Morto, porém, tudo perdi / Desse esplendor tão grande, ah!... / Mas do viver que então vivi / Não sinto, não, tamanha dor, / Como me ver agora aqui / Sem ter-te dado o meu amor, / Amor de um rei como me vi! // Se inda hoje rei me visse ali, / Rainha, sim, tu foras já! / Não posso mais que em sombra a ti / Dar o poder que tive lá: / Por mais gentil a sombra aqui, / Meu caro bem, não mais te dá; / Aceita, pois, o quanto em si / A sombra tem como aqui está, ; Amor de um rei como vivi!”.

No terceiro ato de *Orfeu na roça*, John Styx é reconfigurado no feitor João, um homem oriundo das classes proprietárias que, em suas palavras, “já teve escravos, fazendas e [...] já teve todas as comodidades da vida!” (VASQUES, 1873, p. 53):

Quando eu era pequenino,
Que jogava o meu pião,
Imperador do Divino
Eu o fui por muita vez!
A festa durava um mês,
Era grande a tal função,
Eu era lindo menino,
Me chamavam – nhô Janjão,
Quando eu era pequenino!
Como um rei, tinha um estado,
Quando estava no Império.
O meu servo era um soldado,
Com sua tocha na mão!
Depois de um grande leilão,
Vinha o grande Desidério
Atacar o fogo armado,
Para minha consolação,
Quando eu era pequenino!
(VASQUES, 1873, p. 52-53).

Remontando a uma tradição ibérica radicada no século XIV e abraçadora durante o período colonial, a Festa do Divino era a festa religiosa mais importante do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, cuja popularidade se justificaria, segundo Martha Abreu (2008), não só pela promessa de renascimento espiritual, mas também pela possibilidade de que pessoas de todas as classes sociais – incluindo mulheres e pessoas escravizadas – participassem do evento. Sediada no Campo de Santana, no centro da Corte, a festa também possuía sua face “profana”, contando com a música de barbeiros, leilões, espetáculos teatrais e musicais – da valsa ao lundu –, mobilizando “uma enorme economia de energias e de produção” (ABREU, 2008, p. 322). A pesquisadora elenca algumas referências sobre o que consistia o papel de Imperador do Divino na festa; conforme um reverendo inglês em visita à cidade no final dos anos 1820, “o jovem imperador era filho de algum comerciante, o que facilitava as despesas com a festa. Gozava de uma autoridade papal e o próprio clero obedecia às suas ordens” (WALSH *apud* ABREU, 2008, p. 331). Segundo o compromisso da irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santana, de 1856,

determinava-se a eleição anual do imperador a partir de uma lista indicada pelos irmãos ‘definidores’, membros de uma espécie de conselho-mor da irmandade. Deveria ocupar o cargo um menino menor de 12 anos, sendo que seu pai ou tutor contribuiria com a joia que desejasse (ABREU, 2008, p. 331).

Desse modo, podemos compreender um quadro mais completo da perda lamentada por João, cujas posses lhe proporcionavam não só o império sobre pessoas escravizadas, mas também sobre os participantes de um dos eventos mais importantes do ano. A água do Lete é trocada por uma bebida bem brasileira, a aguardente, cuja ligação com a história da exploração latifundiária e escravagista é bastante evidente. Dado esse conjunto de indícios, é oportuno observar, por fim, que a cena, protagonizada por um personagem que foi proprietário de escravizados, é constituída de maneira ambígua, conjugando melancolia e caricatura, o que pode sugerir certo impasse diante da escravidão, que não é atacada frontalmente.

A mesma cena do *Orphée* é apropriada de maneira bastante distinta no *Orfeu na cidade*, reelaborando John Styx como Pai João, personagem tipo recorrente no teatro, na canção e em outras manifestações culturais brasileiras no século XIX e mesmo no século XX. Figura aproximada ao Uncle Tom/Pai Tomás, do romance de Harriet Beecher Stowe, o Pai João consistia no estereótipo do “preto velho” que fora escravizado e demonstrava um misto de resignação, ingenuidade, revolta e melancolia diante de sua condição, sendo representado a partir de uma fala caracterizada como “desviante” em relação à variedade reconhecida como norma culta, ora com fins derrisórios, ora subordinada à fetichização sentimental (cf. ABREU, 2017; ALKMIN; LÓPEZ, 2009).

Nos anúncios de *Orfeu na cidade*, João é caracterizado como “velho preto mina, idiota e com a mania de ser pai do moleque da *Semana*” (*Jornal do Commercio*, 20 dez. 1870, p. 4). Para tratar de sua entrada em cena, porém, faz-se necessária uma recomposição do gabinete do Moleque, cenário singular onde Brígida era mantida cativa:

Rico gabinete particular do *Moleque*. Quadros pelas paredes representando diversas gaiatadas dos moleques. No centro uma grande cabeça, representando um negro velho, que serve de porta para os personagens que entram e saem à proporção que ela abre a boca; por cima desta cabeça há um retrato do *Moleque*; cara branca e máscara preta na mão. Ao canto da cena uma rede de apanhar pássaros (VASQUES, 1870, p. 40).

Pelo que já é indicado na denominação da peça – paródia fantástica – e pelo que se pode imaginar a partir da rubrica transcrita, o cenário não

prima pelo realismo, apresentando, em proporções descomunais, no palco, a cabeça de um velho homem negro. Devido à escassez de registros sobre a paródia na imprensa, é difícil mensurar como se deu a recepção dessa imagem, algo onírica, cuja boca servia de passagem para os personagens, incluindo o próprio Pai João.

Assim como se dá com Styx, o personagem é tratado de maneira hostil por Brígida; diferentemente do que se dá nos casos anteriores, contudo, em vez de cortejar a cativa, o João de *Orfeu na cidade* apenas tenta aplacar seu tédio e sua irritação, de maneira servil, como podemos observar na seguinte fala: “*Eh, êh! Sinhá mêmo tá zangaro. Sua perêto véio não qué vê sinhá com sobroio de pestana carregáro. Sinhá qué que sua perêto canta? sua perêto tá cantando. Sinhá qué que sua perêto dança? Sua perêto tá dançando. Sinhá qué que sua perêto vare casa, sua perêto tá varendo. Sinhá qué que...*” (VASQUES, 1870, p. 41, grifos do autor).

Brígida se refere a ele como um “idiota”, que estaria “fedendo muito a cachaça” (VASQUES, 1870, p. 40-41), complementando o estereótipo do Pai João pelo estereótipo do escravizado alcoolista, imagem largamente difundida desde o período colonial. O personagem acreditava, ainda, que o Moleque da *Semana Illustrada* era seu filho, o que é desmentido por sua interlocutora nos seguintes termos, desvelando o personagem-pseudônimo: “O moleque da semana só é preto nos desenhos do *Jornal*; fora disso é um moço branco. (*mostrando o retrato*). Olha para o retrato, observa como é claro? Já vê, que não pode ser teu filho! Tu és negro como um tição” (VASQUES, 1870, p. 42). Após essa revelação, Pai João canta a seguinte modinha, substituindo as memórias da Festa do Divino entoadas pelo feitor de *Orfeu na roça*:

Quando eu vim da *mia tera*
Mi chamava capitão...
 Mas hoje em *tera di branco*
 Puxa enxada, pai João...
 Eu era *sinhô doutô*,
Home di grande sabença,
 Hoje pai João só *sérvi*
 Pra vendê corepondença!...
 A princesa *di* Benguela,
 Qu'inda é parenta minha...
 Sinhá moça *sta* chamando,
 Oh! diabo *di ningrinha!*
Sinhô príncipe *rê* Congo,
Co sua nome tamanho,

Veio *pra tera di branco*
Se *chamá negro din ganho!*
(VASQUES, 1870, p. 42, grifos do autor).

No que tange à partitura e sua execução, não há indicação no libreto de *Orfeu na roça* de que haja adaptação da melodia das coplas de Styx para as do feitor João. No caso de *Orfeu na cidade*, contudo, o próprio Pai João afirma que irá cantar uma modinha, que, lembremos, é considerada, segundo Tinhorão (1991), o primeiro gênero de canção popular brasileira, difundido em Portugal no século XVIII por meio das performances do poeta e músico negro Domingos Caldas Barbosa, autor da *Viola de Lereno*. Embora a modinha viesse a ser apropriada por compositores eruditos e poetas românticos, ela seguiria circulando entre as camadas populares com muita vitalidade ao longo do século XIX, constituindo uma das matrizes do choro.

A incorporação da modinha, possivelmente variação de lundus que circulavam à época,⁹ implica a valorização de formas artísticas negro-brasileiras, de modo consoante à apropriação do cateretê na primeira paródia, que se repete no número final de *Orfeu na cidade*. Essa canção de exílio desempenha de maneira exemplar a função contraditória do número em questão, justapondo em um mesmo cantar a caricatura do personagem estereotipado e a melancolia da sua narrativa. Embora a paródia não desenvolva necessariamente uma crítica aberta à escravidão, a ambiguidade desse papel não deixa de representar um índice de resistência a essa instituição, denunciando sua violência.

O cotejo entre o papel de John Styx no *Orphée aux enfers* e o modo como ele é apropriado nas duas paródias de Vasques evidencia que a melancolia do Rei da Beócia, tornado serviçal no mundo dos mortos, é reconfigurada nas peças brasileiras em um contexto nostálgico atravessado pela escravidão. Entre o primeiro caso de reelaboração, no qual o ponto de vista é do ex-escravocrata rebaixado a feitor, e o segundo, em que o velho homem lamenta sua escravização, há um ponto de inflexão no que diz respeito à representação da escravidão. Por mais que a figura de Pai João carregue certa ambiguidade entre tom comovente e ridículo, temos um

⁹ A estrutura e a temática dessa modinha se assemelham às de um lundu recolhido em antologia: “Quando iô tava na minha tera / Iô chamava capitão, / Chega na tera dim baranco, / Iô mi chama – Pai João. [...] Quando iô tava na minha tera / Iô chamava generá, / Chega na tera dim baranco / Pega o cêto vai ganhá” (TROVADOR, 1876, v. 2, p. 27).

personagem escravizado que, embora servil, se manifesta contra o cativo a que ele e milhões de outros africanos foram submetidos – sem contar a escravização de pessoas brasileiras, não contempladas diretamente em suas coplas. Apesar desse avanço, ainda não há um aceno explicitamente abolicionista em *Orfeu na cidade*, o que virá a ser materializado em uma paródia posterior.

***Faustino*, uma paródia abolicionista**

Faustino, paródia de Vasques encenada na Fênix Dramática em 1872, integra uma profícua tradição teatral germinada em torno do mito fáustico, que remonta às versões de Marlowe e Goethe como antecedentes mais “clássicos”, e à ópera de Charles Gounod como uma das referências principais para sua adaptação lírico-dramática, contando ainda com a paródia *Le petit Faust*, de Hervé, um dos expoentes no que diz respeito à conversão da matéria trágica para a comédia musicada. Nesse âmbito, o drama fantástico de assunto religioso de Guilherme Augusto Gutierrez da Silva, parodiado por Vasques, está inserido nessa tradição, mantendo alguns dos personagens constantes, por exemplo, no *Fausto* de Goethe, como Margarida e Valentim, respectivamente uma jovem que é objeto do desejo amoroso-sexual de Fausto e seu irmão, que desafia o protagonista em duelo por conta dessa relação – relação mediada, por sua vez, pela interferência de Mefistófoles. Como não foi possível encontrar exemplar do *Fausto* de Gutierrez da Silva ou do *Faustino* de Vasques, resta-nos a especulação a partir da pesquisa em fontes primárias a fim de ao menos termos uma dimensão de como esse texto se insere na trinca de paródias tomadas como objeto neste estudo.

Para tanto, um dos documentos mais ricos disponíveis a seu respeito é um anúncio de proporções agigantadas que ocupa quase a integralidade do rodapé de uma página do *Jornal do Commercio*. A fim de apresentá-lo de maneira mais legível, ele será parcialmente transcrito, intercalado por comentários.

Figura 2: *Faustino*



Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1872, p. 4.

Após as informações de costume sobre a encenação, como a empresa responsável e a data de estreia, temos uma ilustração do protagonista Faustino, interpretado por Vasques, seguida pela categorização da peça – “paródia em 3 atos e 9 quadros do célebre drama fantástico *Fausto*” – e pela identificação de autoria do libreto. Ao fim do anúncio, temos indicações a respeito da cenografia, assinada por Huáscar de Vergara, do figurino, sob a responsabilidade do Sr. Lisboa, e da música do cateretê, composta e ensaiada pelo maestro Henrique de Mesquita. Apesar de igualmente ter composto óperas, Mesquita, também um homem negro, notabilizou-se por suas composições em mágicas e outros gêneros do teatro ligeiro, nas quais mobilizava formas da música negro-brasileira como o tango e o cateretê, desempenhando um papel fundamental no abasileiramento desses gêneros dramáticos.

Assim como já era uso, após a indicação de autoria do libreto está disposto o rol de personagens da peça, distribuído em três colunas, que sinaliza a correspondência entre o drama de Gutierrez da Silva e a paródia,

bem como a distribuição dos papéis. Faustino é identificado como um mestre-escola da roça, acompanhado pela presença mefistofélica encarnada por Evaristo Felix Diabo. Valentim Sand dá lugar para Valentim de Souza, tenente da Guarda Nacional, que representa parte da classe proprietária junto a D. Olímpia, velha fazendeira. Há ao menos quatro personagens na peça que são caracterizados como pessoas negras: Um preto velho, uma negrinha de 7 anos, uma preta velha e Mãe Benta, que substituem, respectivamente, as personagens 1º popular, A feiticeira, Olímpia e Margarida Sand. Esse indício ganha mais camadas de significação na medida em que prosseguirmos com a leitura do anúncio, que, na sequência, discrimina os atos e quadros da peça.

Quadro 1: *Faustino*: lista de cenas

1º ato	1º quadro	<i>A escola de Faustino (cena nova)</i> : Gabinete da roça que serve para colégio de meninos; a seu tempo abre-se a porta do fundo para deixar ver a Mucama, o SONHO DE FAUSTINO.
2º ato	2º quadro	<i>A rapariga dos doces</i> : Pequena praça numa vila da roça, na qual cantar-se-á o coro do DIARIO DE NOTÍCIAS por mais de 50 vezes
	3º quadro	<i>A panela dos feitiços</i> : Um sítio montanhoso e escuro onde as pretas velhas vão fabricar o bolo, que comido pelo velho Faustino dá lugar ao...
	4º quadro (mutação geral)	<i>O bolo de milho (cena nova)</i> : Uma fazenda em noite de Santo Antônio. As pretas velhas mudam para baianas elegantes. Faustino fica menino. GRANDE CATERETÊ GERAL.
3º ato	5º quadro (vista de campo)	<i>Uma rasteira a tempo</i> : Evaristo Felix triunfa. – Valentim morre. APERTOS DE FAUSTINO.
	6º quadro	<i>Grande festa na roça</i> : Outra vista de campo à noite. – Visita dos sub-delegados. Aclamações do povo. Festa extraordinária na qual será executada UMA GRANDE DANÇA DE PASTORES.
	7º quadro	<i>O remorso vivo! (cena nova)</i> : Uma sala em casa de Faustino, onde aparece a seu tempo O ESPECTRO DE VALENTINA. GRANDE BAILADO DE MACACOS.
	8º quadro	<i>Saída que ninguém espera</i> : Casa pobre, onde Mãe Benta está idiota. – Aparição do anjo da liberdade! O diabo atrapalhado cai por terra para dar lugar ao...
	9º quadro e Apoteose	<i>28 de Setembro de 1871 (cena nova)</i> : Surpresa geral. O Brasil esmaga o ELEMENTO SERVIL recebendo de todas AS PROVÍNCIAS E NAÇÕES DA EUROPA COROAS DE LOURO.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1872, p. 4.

O primeiro dado importante, já sinalizado na discriminação dos personagens, é a utilização da roça como ambientação, servindo como plano de fundo para praticamente todos os quadros. O douto Fausto é transfigurado no mestre-escola da roça Faustino, aproveitando-se um tipo social que era alvo recorrente de zombaria no teatro cômico brasileiro; apesar de não ser prestigiado social nem financeiramente, o ofício lhe proporciona condições suficientes para explorar o trabalho de uma mulher escravizada. No segundo quadro, provavelmente teríamos o encontro entre Faustino e a rapariga dos doces; segundo breve resenha publicada no *Diário de Notícias*, “do tipo meigo e cândido da Margarida de Goethe, fez o Sr. Vasques uma endemoniada Mãe Benta, com sua quitanda de doce” (*Diário de Notícias*, 27 ago. 1872, p. 2). Nota-se, pois, a percepção negativa da personagem, possivelmente uma escravizada de ganho, por parte do redator.

No terceiro e no quarto quadro, temos o que seria uma adaptação da Noite de Santa Valburga [*Walpurgisnacht*], em que as bruxas e demônios são substituídos por “pretas velhas” que preparam um bolo de milho, feitiço que faria com que o velho Faustino voltasse a ser menino, assim como faria com que as “pretas velhas” mudassem para “baianas elegantes”. Na passagem entre esses quadros, há uma mutação geral, em que o cenário montanhoso e escuro é transformado em uma fazenda em noite de Santo Antônio, apresentando uma dinâmica de festa popular associada ao mundo rural, cujo ápice é um “grande cateretê geral”. É oportuno observar, ainda, a opção pelo termo “baianas elegantes” – e não “pretas elegantes”, por exemplo –, que parece apontar para a construção do estereótipo da “baiana”, que depois seria, em alguma medida, subsumido pelo da “mulata” no teatro musicado, como categoria utilizada para designar mulheres negras que, sob um viés racista, “poderiam” ser reconhecidas “publicamente” como mulheres sexualmente atraentes em uma sociedade escravocrata, por meio de um expediente discursivo de embranquecimento. Lembremos que Brígida, uma mulher branca, se disfarça de “baiana” em *Orfeu na roça*, em substituição ao disfarce de bacante do *Orphée aux enfers*, como que incorporando a sexualidade atribuída a esse estereótipo.

No quinto quadro, o anúncio indica sumariamente a morte de Faustino e o triunfo de Evaristo Felix Diabo. No sexto, há uma grande festa na roça, com uma dança de pastores, denotando mais uma cena aparatosa – assim como o “grande cateretê” e o “coro do *Diário de Notícias* cantado por 50 vozes”, que antecedem esses números. No sétimo quadro, temos

um retorno à casa de Faustino, abrindo margem para que os eventos fantásticos anteriores tenham se passado no “Sonho de Faustino”, indicado no primeiro quadro. Aqui há, ainda, uma referência ao *Remorso vivo*, drama fantástico escrito por Furtado Coelho e Joaquim Serra, com música de Arthur Napoleão, que conjuga, conforme apresentado em sua edição, “personagens reais” e “personagens fantásticos” (COELHO; SERRA, s. d., p. 2). Embora o drama não apresente nenhuma personagem denominada Valentina ou Espectro de Valentina, o texto conta com personagens-apaarições como A sombra do Remorso, Espíritos e Anjos.

O oitavo e o nono quadro constituiriam um encaminhamento apoteótico para a celebração da Lei do Ventre Livre, em vias de completar um ano de vigência. A situação precária da personagem Mãe Benta, “que está idiota” em uma casa pobre, serve de plano de fundo para a entrada do Anjo da Liberdade, enquanto “o diabo atrapalhado cai por terra”, esboçando um confronto que alinha bem e liberdade, mal e escravidão, indício suficiente para caracterizarmos o espetáculo como francamente abolicionista. Na apoteose, “o Brasil esmaga o elemento servil”, “recebendo de todas as províncias e nações da Europa coroas de louro”, cena que provavelmente recorria a recursos alegóricos e de grande espetáculo para celebrar as vitórias da causa abolicionista, bem como para projetar uma abolição irrestrita da escravidão.

O teor programático de *Faustino* não passaria batido pelo “Folhetim” da *Reforma*, periódico alinhado ao ideário liberal, em que a peça é classificada como “apologia do ventre livre, posta em cena sob encomenda do Conservatório Dramático” (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1). Seguindo pela leitura, podemos verificar que essa abordagem é bastante irônica, demarcando oposição ao Visconde do Rio Branco, presidente do conselho de ministros que sancionou a Lei do Ventre Livre.

Fazer a lei da emancipação, com mais ou menos tramoias, é uma gloriosa empresa; vê-la, porém, decantada com a mesma altilóquia com que foram decantadas a passagem do cabo das Tormentas, a conquista de Jerusalém ou a cólera de Aquiles é fortuna reservada aos homens de eleição.

Pois o Sr. Rio Branco (com ou sem calembourg) é homem de eleição e, se foi o Eneias do ventre livre, o artista Vasques da Fênix encarregou-se de ser o Virgílio do grande reformador e deu-nos o *Faustino*, que é a Eneida do Sr. Rio Branco, a apologia do elemento servil.

[...]

Faustino puxa a fieira, mexe na panela dos feitiços, alforria escravos que não são seus, dá vivas ao ventre livre e ao ministério, obriga a plateia a levantar-se

e a tirar o chapéu, porque, em vez do canção final (peça obrigada neste gênero de composição) dá-nos o hino nacional, com fogos de Bengala, e grande vivório no camarote da polícia! (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1).

Apesar de ser amplamente festejada e de representar um marco para a dissolução do regime escravocrata, a Lei do Ventre Livre desencadeou crises tanto no Partido Conservador, liderado por Rio Branco, quanto no Partido Liberal; neste último, mesmo entre as alas favoráveis à abolição, houve uma percepção de que a pauta fora “sequestrada” pela oposição, articulada a um processo reacionário de contenção dos avanços que ela poderia oferecer.¹⁰ Assim, o folhetinista da *Reforma* parece se opor a esse pendor festivo, ainda que provavelmente se tratasse de um agente alinhado ao abolicionismo. Não há uma análise mais detida do libreto, justificada pela linha de argumentação a que se recorria com frequência nesses casos: “a palavra não pode dar aproximada ideia do que seja a opereta, tanto abundam as visualidades, geringonças, e fogos cambiantes, que são os verdadeiros atrativos da coisa” (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1).

Em que pese a exiguidade do material encontrado nesta pesquisa, é seguro categorizar *Faustino* como uma peça teatral antiescravista, o que nos franqueia a pensar a emergência de um viés abolicionista na produção de Vasques no período que separa essa paródia da estreia de *Orfeu na roça*, em 1868. No decorrer de quatro anos, a escravidão deixou de ser um elemento de fundo, abordado de maneira ambígua nas obras do comediógrafo, para ser tratada como um mal a ser combatido no decurso da peça e na apoteose do espetáculo, isto é, na cena de grande aparato que o encerra, provavelmente deixando uma forte impressão no público.

Considerações finais

Ao longo dos anos 1870 e, sobretudo, dos anos 1880, Vasques viria a militar de maneira mais sistemática contra a escravidão, acompanhando o desenvolvimento do movimento abolicionista, que ganha corpo com o fim da Guerra do Paraguai, em 1870, e com a Lei do Ventre Livre, promulgada

¹⁰Em *Ideias em movimento*, Angela Alonso (2002, p. 82) analisa essa crise, observando que a prioridade dos liberais era a reforma eleitoral e política, sobretudo no que diz respeito à extinção ou limitação de “instituições vitalícias dominadas pelos conservadores”, o que lhes proporcionaria maior competitividade com o partido opositor.

em 1871. Isso se manifestaria tanto no palco e na praça pública, por meio de peças, discursos e conferências, quanto em sua pontual atuação como folhetinista na *Gazeta da Tarde*, jornal fundado e dirigido por Ferreira de Menezes e José do Patrocínio, dois jornalistas negros que se destacaram na luta pela causa abolicionista, fazendo do veículo uma plataforma privilegiada. Na série de folhetins intitulada “Scenas Comicas”, publicada entre 1883 e 1884, Vasques abordou, segundo a análise de Andrea Marzano (2008), três grandes temáticas: identidade artística, abolicionismo e cotidiano da cidade. No caso do abolicionismo, a pesquisadora caracteriza o tom da contribuição do ator-autor como “um misto de caridade (pela compra de cartas de alforria, para a qual por vezes eram angariados fundos através da organização de espetáculos e quermesses), e de crença no estabelecimento de laços de gratidão entre os libertos em potencial e seus libertadores” (MARZANO, 2008, p. 166).

É importante recuperar, contudo, o modo como o teatro de Vasques também formaliza seu posicionamento em relação à escravidão, apresentando um paulatino acirramento quanto a seu engajamento na pauta. Enquanto *Orfeu na roça* desenha um posicionamento algo hesitante em relação ao problema, construído a partir do olhar das classes proprietárias e das engrenagens da repressão a elas submetidas – o pedestre e o feitor –, *Orfeu na cidade* já contempla certo avanço ao dar voz a Pai João, um personagem negro que, embora estereotipado, não deixa de contestar a ordem vigente e lamentar por uma grandeza perdida. Por fim, *Faustino*, ao que podemos recuperar, punha em cena uma série de sucessos relacionados à busca pela abolição, coroados por uma apoteose em que o Brasil “esmaga o elemento servil”, sendo laureado pelas províncias e pelas nações da Europa. A partir do anúncio do espetáculo e da crítica à peça, veiculada na *Reforma*, podemos recompor um arco em que Faustino, ele próprio um proprietário de escravizados, torna-se um abolicionista, apontando para uma trajetória formativa.

Além do plano temático e cênico, é importante pontuar que a música que ganha lugar de destaque nas paródias de Vasques não é o minueto, o canção ou mesmo a polca, mas o fadinho, um ritmo rural desenvolvido pela população negra que se configura como uma expressão da resistência à violência escravagista, assim como se dá com uma série de outras manifestações culturais e artísticas, tais como o lundu, a modinha, o batuque, o cateretê, a capoeira e a persistência do culto a religiões de matriz africana,

a despeito da perseguição sistemática empreendida pelo Estado. Nesse sentido, o fadinho, uma forma artística criada por um grupo étnico que, embora majoritário no país, era considerado como o outro, o indesejável, é alçado no palco a representante da brasilidade. Assim, a escravidão era combatida não só pela ridicularização dos escravocratas na forma teatral e pela celebração do avanço da pauta abolicionista, mas também pelo enaltecimento de formas artísticas negro-brasileiras, cuja centralidade nesses espetáculos é sintoma de sua força.

Referências

Fontes primárias

A Reforma: órgão democrático. Rio de Janeiro: Tipografia da Reforma, 1872-1876.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1865-1868.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro: Tipografia Progresso, 1870-1888.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: J. Villeneuve e Comp., 1847-1908.

Revista dos Theatros: folha hebdomadaria, teatral, critica e litteraria. Rio de Janeiro: Tipografia Academica, 1879.

Semana Illustrada. Rio de Janeiro: Tipografia Brito & Braga, 1860-1871.

Bibliografia

ABREU, Martha. Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 317-344, 2008.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930 [recurso eletrônico]. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ALKMIN, Tânia; LÓPEZ, Laura Álvarez. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. *Stockholm Review of Latin American Studies*, Estocolmo, n. 4, p. 37-48, mar. 2009.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*: a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BRESCIANI, Henrique Bueno. *Dramaturgia e impressão de textos teatrais*: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884). Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2017. (Dissertação de Mestrado).

COELHO, Furtado; SERRA, Joaquim. *O remorso vivo*: drama fantástico de grande espetáculo, em 1 prólogo, 4 atos e 6 quadros. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, s. d. COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Martins Penna (1833-1846)*: entre o lundu, a ária e a aleluia. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014. (Tese de Doutorado).

CRÉMIEUX, Hector; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Orphée aux enfers*: opéra-bouffon em deux actes et quatre tableaux. Paris: A. Bourdilliat et c^e, 1860.

CRÉMIEUX, Hector; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Orfeu nos infernos*: [ilegível] em dous actos e quatro quadros. Trad. Lourenço Maximiano Pecegueiro. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1865.

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

HADLOCK, Heather. “Ce bal est original!”: classical parody and burlesque in *Orphée aux enfers* by Crémieux, Halévy and Offenbach. In: LICHENSTEIN, Sabine (org.). *Music’s obedient daughter*: the opera libretto from source to score. Amsterdã: Rodopi, 2014. p. 155-184.

HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro*: repressão e resistência numa cidade do século XIX. Trad. Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

LOPES, Antonio Herculano. Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História e linguagens*: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 281-293.

LOPES, Antonio Herculano. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, Aubervilliers, v. 7, 2007.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena*: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008.

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as transferências culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, 2015. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, Raquel Barroso. *A companhia teatral Phenix Dramática*: teatro ligeiramente nacional no Rio de Janeiro entre as décadas de 1860 e 1870. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. (Tese de Doutorado).

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio: teatros e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000. (Tese de Doutorado).

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correia Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 34, p. 225-259, jan./jun. 2006.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860). *Baleia na rede: estudos em arte e sociedade*, v. 9, n. 1, p. 15-33, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TROVADOR: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus etc. Rio de Janeiro: Livraria Popular, 1876. v. 2.

VASQUES, Francisco Correia. *O Orfeu na cidade: paródia fantástica em 4 atos do Orfeu nos infernos em seguimento ao Orfeu na roça*. Rio de Janeiro: Tipografia Popular de Azeredo Leite, 1870.

VASQUES, Francisco Correia. *O Orfeu na roça: paródia em 4 atos da ópera O Orfeu nos infernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de Cruz Coutinho; Tipografia de J. Lobo Viana, 1873.

“Moça do teu século”: historicidade e escravidão em “O Almada”, de Machado de Assis

Denise de Quintana Estácio

O poema herói-cômico de Machado de Assis, “O Almada”, texto pouco estudado pela crítica machadiana, não foi publicado pelo autor fluminense. O poema completo e seu título foram organizados pelos editores de *Outras relíquias*, obra póstuma publicada em 1910, pela Livraria Garnier, a partir de manuscritos¹ encontrados nos arquivos do autor. Assim,

[e]le é resultado de um processo editorial realizado postumamente a partir do manuscrito que restou, dos trechos publicados em vida do autor e de intervenções dos editores que trabalharam para conter o sentido desse poema e preencher sua incompletude em torno da autoridade autoral de Machado de Assis (CATITA, 2019, p. 19-20).

Essa versão, apesar dos esforços na busca por uma unidade, é ainda bastante incompleta, pois faltam várias estrofes que ou foram perdidas ou nunca foram escritas. Ela é introduzida por uma “Advertência” em que Machado informa suas referências históricas – as crônicas de Baltasar da Silva Lisboa (1835) e, em menor escala, as de José de Souza Azevedo Pizarro e Araujo (1820) – e literárias – *Le Lutrin* (1674), de Nicolas Boileau, e *O hissope* (1768), de Antonio Dinis da Cruz e Silva, além de epopeias clássicas como a *Iliada* e a *Eneida*. O poema propriamente dito possui oito cantos de 2.261 versos divididos em 116 estrofes (CATITA, 2019, p. 71) e narra o embate entre o prelado (Manuel de Sousa Almada) e o ouvidor (Pedro de Mustre Portugal) do Rio de Janeiro, em 1659, por conta de uma devassa contra criados do religioso, acusados de agredir o tabelião Sebastião Ferreira Freire. Além da advertência, o poema possui 22 notas que, em sua maioria, explicam de modo mais detalhado os acontecimentos históricos em que o poema se baseia.

¹ Os manuscritos foram digitalizados e estão disponíveis para consulta *online* no arquivo digital da Academia Brasileira de Letras: <http://servbib.academia.org.br:8084/arquivo/index.html>.

Machado de Assis procurou atender aos parâmetros do gênero escolhido, associando o acontecimento histórico à presença de personificações alegóricas – a Gula, a Ira, a Preguiça e a Lisonja – que, como os deuses épicos, regem os fazeres e os desejos dos personagens. Ainda assim, a violência das práticas escravistas, dado de aproximação histórica com o Rio de Janeiro da época da escrita do texto, encontra-se presente com diferentes graus de atenção na obra desde a “Advertência” do poema até cenas tais como a do diálogo de um padre com uma escravizada que carrega o filho de ambos no colo. Neste trabalho,² portanto, focarei a presença do escravismo no poema herói-cômico machadiano e em como a obra articula as demandas do gênero cômico com os aspectos históricos de um sistema que, descrito no passado do século XVII brasileiro, ainda se perpetuava na época de sua produção.

Trajetória editorial de um poema não (de todo) publicado pelo autor

A trajetória do poema é um tanto peculiar, pois Machado publicou em vida apenas três fragmentos: o primeiro, chamado “A assuada”, saiu na *Revista Brasileira*, em 15 de outubro de 1879, narrando o episódio do triângulo amoroso entre o tabelião Freire, a jovem Margarida, e o sobrinho do prelado, Vasco, tema do Canto III e motivo inventado por Machado para a surra no tabelião. “A assuada” é precedido por uma advertência na qual Machado apresenta o episódio em que se baseou e explica outras referências históricas presentes: “Tal é o episódio da nossa chronica fluminense (LISBOA, *Annaes*, t. III), que me serviu de assumpto a um poema, em oito cantos, escripto há alguns anos e até agora inédito. Sobre este mesmo episodio escreveu Alencar um de seus últimos romances, o *Garatuja*”³ (ASSIS, 1879, p. 138). A advertência difere da publicada no livro póstumo de 1910, mas informa que o poema – que viria a sofrer modificações ao longo dos anos – já era constituído de oito cantos em 1879. Além disso, há um erro de numeração: logo após a estrofe VII, segue-se a estrofe IX.

² O trabalho é resultado parcial da pesquisa realizada em meu doutorado sanduíche, desenvolvido na Ruhr-Universität Bochum, como bolsista PROBRAL CAPES/DAAD. Código de financiamento 001.

³ Segundo Raimundo Magalhães Júnior, o manuscrito estaria incompleto, “porque Machado não o terminou. E não o terminou porque não queria, de certa forma, competir com José de Alencar, o qual tinha acabado de publicar *O Garatuja*, tratando do mesmo assunto do poema herói-cômico machadiano” (CATITA, 2019, p. 13).

O segundo fragmento só viria a ser publicado em 15 de agosto de 1885, em *A Estação*, com o título de “Trecho de um poema inédito”, e contava o encontro entre o Padre Cardoso, partidário de Almada, e a jovem escravizada Brígida em uma paródia do conhecido episódio de Heitor e Andrômaca na *Iliada*. O trecho respeita a numeração das estrofes (VIII a XIII) e, ao final do poema, entre parênteses, encontra-se a informação de que se trata do Canto V, mas não revela o nome da obra. Neste caso, não há advertência; a única observação é uma nota ao título que informa: “Este episódio é uma imitação familiar da grande scena pathetica de Homero, entre Heitor e Andrômaca” (ASSIS, 1885, p. 65).

Finalmente, em “Ocidentais”, de *Poesias completas* (1901), Machado publica o terceiro trecho, a que chamou de “Velho fragmento”, apresentando mais uma vez o episódio de “A assuada” com algumas alterações (CATITA, 2019). Esta versão inicia na estrofe I – ausente tanto em “A assuada” como em “O Almada”, aqui ela equivale à estrofe III do Canto I da versão de 1910 – e segue a numeração das estrofes II a VIII, eliminando o trecho da surra em Freire. Tanto em 1885 quanto em 1901, a estrofe VI compõe-se do que viriam a ser as estrofes VI e VII da versão póstuma, o que poderia explicar a numeração errada da estrofe VIII na *Revista Brasileira*.

Com isso, a leitura de “O Almada” demanda a compreensão de que se trata de uma obra fragmentária e incompleta, e que o poema que se tem em mãos é uma criação tanto de Machado de Assis como dos organizadores da edição de *Outras relíquias*, conforme afirma Flávia Catita (2019, p. 83), para quem os editores fizeram o melhor possível para conferir a um “amontoado de folhas soltas” uma unidade em torno do nome de Machado de Assis. Diante desse quadro, chama atenção como elemento aglutinante a informação, presente na “Advertência”, de que Machado segue “o estatuto do gênero, que é parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica” (ASSIS, 2009, p. 546). A escolha do herói-cômico, gênero das duas principais referências literárias para a confecção do poema – *Le Lutrin* e *O hissope* –, confere certa unidade a uma obra inacabada, composta de uma colagem de referências históricas e literárias entremeadas por lacunas.

A dicção herói-cômica é elemento recorrente na poética machadiana, como se pode ver no uso frequente de formas literárias como a sátira e a paródia, na mistura entre sério e cômico e na aproximação do romance inglês do século XVIII (via Sterne e Fielding, entre outros), herdeiro direto do gênero poético de Alexander Pope:

o poema herói-cômico, que floresceu até a década de 1740, quando por sua vez deu lugar à nova forma do épico cômico que consistia no romance cômico. Foi Fielding quem [...] reivindicou, com seus romances *Joseph Andrews* (1742) e *Tom Jones* (1749), a criação de verdadeiros épicos cômicos de acordo com a definição aristotélica (BROICH, 2010, p. 8, tradução minha).

Exemplos disso encontram-se em contos machadianos, como na abertura de “Capítulo dos chapéus” (1883), em que “a língua sublimada da épica é chamada a dizer não já um mundo de heróis, mas sim um mundo mesquinho e degradado” (SERRA, 2013, p. 184), neste caso, o alvoroço lançado pelo uso de um chapéu fora de moda, ou em *O alienista*, em que parodia as crônicas históricas para construir uma sátira a questões relevantes do Segundo Império. Encontram-se ainda em seus romances, como o próprio *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado imediatamente após “A assuada”, na *Revista Brasileira* (de março a dezembro de 1880), em que a veia satírica se acha diretamente ligada a Lawrence Sterne.

Ainda de acordo com Serra (2013), a pouca fortuna crítica existente sobre o poema – ele cita o trabalho de Astrogildo Pereira e de Antonio Candido – preocupou-se com a inserção de “O Almada”, ao lado de seus modelos, no *corpus* do gênero herói-cômico.⁴ No entanto, para o professor português, é no contexto de produção que se percebe a diferença entre o gênero setecentista de Boileau, Dinis e Pope do oitocentista de Machado de Assis. Enquanto o primeiro assinala pelo riso os indivíduos de seu tempo, o distanciamento histórico que Machado adota em “O Almada” impede que seus personagens sejam assim marcados. Apesar de buscar em Dinis e em Boileau as referências para seu poema, o *risum movet*, no caso machadiano, possui distinta função “discursiva e pragmática” (SERRA, 2013, p. 198).

A questão do gênero

Nesse momento, torna-se importante discutir o gênero herói-cômico propriamente dito para tentar entender o processo de construção desse poema machadiano. A poesia herói-cômica tem como principal característica o uso paródico de linguagem elevada ou heroica para tratar de temas baixos ou não heroicos – portanto, depende da noção de separação

⁴ Diante do volume de pesquisas sobre a obra do autor, o número é de fato pequeno. Destaco, entre as obras de referência deste trabalho, as teses de doutorado de Diego Raphael D’Azevedo Carreiro (2006) e Flávia Barreto Corrêa Catita (2019).

de estilos – e conta com a *Batracomiomaquia* como mais antigo exemplo conhecido. Em sua *Poética*, Aristóteles (2008, p. 43) menciona o *Margites*⁵ como modelo para o que ele estabelece como um gênero contemporâneo ao épico: “A poesia dividiu-se de acordo com o caráter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encómios”. Ele vai além, afirmando que o *Margites* está para a comédia do mesmo modo que a *Iliada* e a *Odisseia* estão para a tragédia.

Nos séculos seguintes, a dicção herói-cômica seria encontrada nos poemas épicos da Renascença italiana, como em Tasso e Ariosto; nos *travesty epic* seiscentistas franceses e ingleses; e nos *hudibrastic*, uma forma específica da literatura inglesa da segunda metade do XVII (BROICH, 2010, p. 8). Foi um gênero bastante comum no século XVIII, quando os letrados buscavam ridicularizar a autoridade dos épicos clássicos em geral e de Homero em particular, com o objetivo de suplementar e corrigir o idealismo presente nestes poemas, uma vez que certas convenções do épico, como a presença de figuras mitológicas clássicas ou cristãs, estavam em oposição direta ao pensamento racional da época. Além disso, segundo Broich (2010), os neoclassicistas ingleses lidaram com o épico de forma ambígua: ao mesmo tempo que proclamavam o gênero como o mais elevado possível, encontravam dificuldade para congregar o ideal heroico épico com os tempos não heroicos em que viviam: “o período pode ser caracterizado não apenas pelo declínio do heroico, mas também pelas dúvidas lançadas sobre seus heróis” (BROICH, 2010, p. 3, tradução minha).

O herói-cômico de certa forma resolveria essa questão, pois possuía a validação necessária do cânone – sendo um gênero reconhecido por Aristóteles – e permitia a adequação do discurso aos tempos em que os letrados viviam. Os poemas apresentam um conjunto de características comuns: (i) alusão a eventos do próprio tempo dos autores – Boileau, em *Le lutrin*, Pope, em *The rape of the lock*, e Dinis, em *O hissope*, escrevem sobre acontecimentos reais; (ii) disfarce e suspensão da realidade; (iii) imitação e paródia do épico; e (iv) uso da sátira (BROICH, 2010). Para isso, desta-

⁵ Atribuído a Homero, trata-se de um poema cômico centrado em um homem, o Margites do título, muito estúpido. Pelo que se pode ver nos poucos fragmentos existentes, possuía estrutura formal semelhante à da *Batracomiomaquia*.

cam-se recursos como o foco em objetos e/ou acontecimentos triviais, a degradação cômica de seus personagens, o tratamento cômico dos deuses e o uso de figuras alegóricas, bem como a proeminência de necessidades físicas básicas, como comida e sexo, entre outros (ROBERTSON, 2009). Segundo Broich (2010, p. 26),

o poema herói-cômico não apenas se inspirou na tradição épica, como também combinou outras formas literárias, como sátira, paródia, comédia e poesia ocasional em um gênero “polifônico” onde diferentes discursos se chocam, produzindo assim o que Bakhtin chamou de “dialogicidade”. Ao mesmo tempo, [...] embora o poema herói-cômico fosse escrito como uma forma de epopeia cômica seguindo as ideias neoclássicas de decoro e unidade, ele de fato tendia a questionar e até mesmo desvalorizar essas normas (Tradução minha).

Nesse contexto, surgiu em meio aos letrados neoclássicos a concepção de um gênero que partia do trabalho paradigmático de Boileau em *Le lutrin*, passava por Alexander Pope e seus *The rape of the lock* e *The dunciad*, para chegar, já no final do século XVIII, em Portugal – dos quais *O hissope* de Dinis é o exemplo mais conhecido e estudado e no qual se formou uma tradição que adentrou o século XX (PIMENTEL, 1922) – e no Brasil, com *O desertor*, de Silva Alvarenga. Com isso, já há um *corpus* estabelecido quando Machado decide lidar com o episódio histórico de Almada por meio de um poema herói-cômico.

As fontes literárias e históricas

Um dos aspectos que abarca a poética machadiana é a intertextualidade. Em sua obra, abundam referências as mais diversas, da Bíblia e dos clássicos da antiguidade aos romances burgueses, com muito do que foi publicado no entremeio. Nesse caso específico, Machado lidou com um gênero intertextual por excelência e, por isso, não se pode deixar de dar o devido destaque à relação entre “O Almada” e os textos citados e/ou parodiados em seus oito Cantos. Diante de uma gama tão variada de referências, selecionei apenas algumas que sirvam como exemplo do modo como Machado as utiliza no poema.

Os modelos mais diretos são, como a “Advertência” deixa claro, os poemas de Boileau e de Dinis. Os três seguem uma cadeia de referência a partir de *Le lutrin*. Dinis segue Boileau, e Machado segue a ambos. Além do gênero, o tema também os aproxima: todos tratam de episódios reais

para ridicularizar as atitudes do clero. A postura anticlerical aparece nos três poemas de forma clara, ainda que Boileau e Machado procurem, ironicamente, modular sua posição em suas respectivas introduções:

Le lutrin

O resto, do começo ao fim, é pura ficção; e todos os personagens são, não apenas inventadas, como tive o cuidado de torná-los de um caráter diretamente oposto ao daqueles que servem a esta igreja, **a maioria dos quais, e especialmente os cônegos, são todos pessoas, não apenas de uma proibidade muito grande, mas de muito espírito**,⁶ e entre os quais há alguns de quem eu gostaria de pedir sua opinião sobre minhas obras, como de muitos cavalheiros da Academia⁷.

Quanto às convenções do épico, os poemas seguem a estrutura tradicional – com argumento, invocação, dedicatória e desenvolvimento –, embora a dedicatória não esteja presente n’*O hissope*. Boileau dedica ao amigo M. de Lamoignon, Machado dedica seu poema ao Rio de Janeiro:

Tu, nobre herói, que, com prudente
[influxo,
Deste nascente cisma a Igreja salvas,
Com teu feliz olhar meu plano anima;
Porém não rias em tão grave assunto
(BOILEAU-DESPREUX, 1834).

“O Almada”

Posto que o assunto entenda com pessoas da Igreja, **nada há neste livro que de perto ou de longe falte ao respeito devido ao clero e às coisas da religião**. Sem dúvida, os personagens que aqui figuram não são dignos de imitação; mas, além de que o assunto pedia que eles fossem assim, é sabido que o clero do tempo, salvas as devidas exceções, não podia ser tomado por modelo (ASSIS, 2009, p. 547).

E tu, cidade minha, airosa e grata,
Que ufana miras o faceiro gesto
Nessas águas tranquilas, namorada
De remotos, magníficos destinos,
Deixa que o véu dos séculos rompendo
A minha voz ressurja a infância tua.
(ASSIS, 2009, p. 549).

Dinis parodia o Canto III d’*Os Lusíadas*, mais especificamente as estrofes em que Vasco da Gama descreve Portugal ao rei de Melinde. Machado fica apenas no território (a cidade), enquanto Dinis vai além, elencando, como Camões, o povo português, o rei, a nobreza e o clero, além do próprio Camões. O concílio dos “deuses no Olimpo luminoso” passa a ser o Conselho dos Gênios das Bagatelas na obra paródica portuguesa. Os “modelos em cascata” podem ser percebidos em vários momentos nos poemas, como

⁶ Grifos meus. Os trechos grifados em todos os excertos aqui apresentados são feitos por mim.

⁷ “Aviso ao leitor” da edição de 1701. BOILEAU, *Le lutrin*. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Le_Lutrin/Avis_au_lecteur. Tradução minha.

no caso em que o narrador apresenta o estado inicial dos protagonistas antes do início da disputa ou nos jantares na casa de Almada. que, assim como em *Le Lutrín* e *n’O hissope*, apresentam imagens grotescas da gula dos religiosos. Além da gula, a preguiça e o ócio dos religiosos são temas recorrentes nos poemas.

Machado mobiliza outras referências ao longo do texto, como *Os Lusíadas*, citado de forma direta, como observa Carreiro (2006):

Canto III, estrofe 120

Estavas, linda Inês posta em sossego,

De teus anos colhendo doce fruto

(CAMÕES, 2000, p. 129).

Canto VIII

X

Estavas, grande Almada, repousando

De um ligeiro jantar, comido à pressa,

(ASSIS, 2009, p. 610).

E indireta, já que um episódio que envolve uma festa de cavalhadas pode remeter ao caso dos *Doze de Inglaterra*, narrado por Fernão Veloso no épico português. Machado subverte a tradição de cavalaria – que a narrativa camoniana respeita – ao criar um cavaleiro grosseiro, indesejado e nada heroico, e um herói velhusco e sem graça para a jovem dama, filha de um negociante de escravos.

A tradição clássica também é parodiada. Boileau imita o episódio em que Dido descobre que o troiano está de partida para a Itália (Livro IV da *Eneida*) no diálogo entre o peruqueiro e sua esposa, em que a mulher pede que o homem não vá em sua missão (“Parodiou Boileau, no *Lutrín*, o episódio de Dido e Enéias”, Machado menciona na “Advertência”). Dinis também o utilizou como modelo *n’O hissope*, no diálogo entre o escrivão Gonçalves e sua esposa, como Machado igualmente comenta. O autor brasileiro, por sua vez, parodia, no Canto IV, estrofes XXIV e XXV, o episódio da *Eneida* em que Dido pede a Eneias que narre os eventos da queda de Troia e de sua fuga:

Do princípio antes, hóspede, as insídias
Graias, disse, **nos conta, e o pátrio excídio,**
E erros teus; que já seteno estio
De praia em praia todo o mar volteias.

Canto IV

XXIV

“Ora pois! fosse a causa amor ou ódio

(O tio diz) importa nada ao caso.

Nem por isso uma linha só recuo

Do meu procedimento. **Desejara,**

No entanto, a história ouvir do teu delito.

[...]

Livro II

**Prontos, à escuta, emudeceram todos,
Ao passo que exordia o padre Enéias
Do excelso toro: – Mandas-me, ó rainha,
Renove a dor infanda; o como os Danaos
D’Ílio a pujança e o reino lamentável
Derrocaram; misérias que eu vi mesmo
E em que fui grande parte. [...]**

(VIRGILIO, *Eneida*, trad. Odorico Mendes, 1854).

XXV

**Prontos à escuta, emudeceram todos
E o moço começou: “Mandais-me, ó tio,
Que a lembrança renove do namoro
Infeliz, e a ridícula aventura
Em que fui grande parte. Ora vos conto
O misterioso caso da assuada.
Que essas estrelas curiosas viram,
Certa noite de amores encobertos
Em que um rival do amargo seu triunfo
A pena teve, e causa foi da afronta
Que hoje padece Vossa Senhoria.**

(ASSIS, 2009, p. 579-580).

Além deles, Carreiro (2006) identificou dois versos de Dante que Machado cita no Canto IV, estrofe XIX (“La boca sollevò dal fiero pasto” / “A boca levantou do eterno pasto”), e no Canto VIII, estrofe XII (“E caddi come corpo morto cade” / “E caiu como cai um corpo morto”). Ademais, há a menção a um episódio de Apocalipse 12, 7-12, em que o Arcanjo Miguel vence a Satanás, em um sonho do Almada.

Ao lado das literárias, as fontes históricas também demandam atenção. Todos os três poemas narram episódios históricos e, nesse aspecto, estão de acordo com as convenções do gênero. Boileau e Dinis foram contemporâneos de tais eventos. Boileau soube da história contada por um dos participantes – seu amigo M. de Lamoignon, que resolvera o conflito da Sainte-Chapelle e contara o episódio ao escritor; Dinis estava lotado em Elvas e presenciara a questão do Bispo e do Deão. Discutindo o caso com amigos em casa de António Caetano Falcato, perceberam a semelhança com o episódio do poema francês.

Os autores europeus, portanto, seguem o preceito de tratar de modo elevado assuntos triviais, próximos e risíveis, de acordo com as contingências culturais da segunda metade do século XVIII, que determinavam uma esfera pública de amplitude completamente diferente, ou seja, um universo burguês ainda próximo do mundo aristocrático (SERRA; MARTIN, 2006). Boileau escreve, em “Ao leitor”,⁸ nas primeiras publicações (1674 e 1675), que sua inspiração era fictícia. Porém, em “Aviso ao leitor” (1701), ele assume que a fonte era verdadeira:

⁸Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Le_Lutrin/Au_lecteur.

Agora seria inútil negar que o seguinte poema foi composto por ocasião de um pequeno desentendimento, que surgiu em uma das mais famosas igrejas de Paris, entre o tesoureiro e o cantor; mas é só isso.⁹

Dinis afirma em seu “Argumento” que todos os fatos eram reais e cita os personagens principais por seus nomes verdadeiros:

José Carlos de Lara, Deão da santa Igreja de Elvas, querendo obsequiar o seu Bispo, o Excelentíssimo e Reverendíssimo D. Lourenço de Lancastro, vinha oferecer-lhe o hissope à porta da casa do cabido todas as vezes que este prelado ia exercitar as suas funções na Sé. Depois, esfriando esta amizade por motivos que nos são ocultos, mudou o dito Deão de sistema, o que o Bispo sentiu em extremo como uma grande afronta feita à sua ilustríssima pessoa. E para o obrigar a continuar no mesmo obséquo, maquinou com alguns seus parciais do cabido que este lavrasse um acórdão pelo qual o Deão fosse obrigado, debaixo de certas multas, a não o esbulhar da pretendida posse em que se achava. Deste terrível acórdão apelou o Deão para a metrópole, onde teve sentença contra si. Esta é a acção do poema (CRUZ E SILVA, 1821, p. XXXVII).

Machado, por outro lado, pesquisou o seu assunto em crônicas e documentos históricos¹⁰ do Rio de Janeiro. Iniciado no terço final do século XIX, o poema machadiano narra um evento ocorrido cerca de duzentos anos antes. A distância histórica precisa ser levada em conta, ao considerar a relação do poema “O Almada” com o gênero herói-cômico, como Machado informa em sua “Advertência”:

O assunto deste poema é rigorosamente histórico.

[...]

Tal é o episódio histórico que me propus celebrar e que os leitores podem ver no tomo III dos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa (ASSIS, 2009, p. 545).

Assim, personagens históricos dividem a cena com personagens ficcionais inventados pelo autor como “é de regra e de direito fazer numa obra de imaginação” (ASSIS, 2009, p. 546). O poema todo é ancorado na reescrita dos eventos narrados na crônica de Baltasar da Silva Lisboa (1835), como se pode ver já na estrofe inicial:

⁹ “Aviso ao leitor” da edição de 1701. BOILEAU, *Le lutrin*. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Boileau_-_%C5%92uvres_po%C3%A9tiques/Le_Lutrin/Avis_au_lecteur. Tradução minha.

¹⁰ Assim como Camões, que consultou, para a viagem de Vasco da Gama e os feitos portugueses no Oriente, a obra de historiadores quinhentistas (João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda) e, para os eventos medievais, antigos cronistas do reino (Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, entre outros).

Tomo III Cap. III §30

Magoado vivia o povo com a contrariedade dos sucessos de tempo; eis que **hum novo sucesso veio excitar-lhe o alarme e consternação [...]**

Tomo III Cap. III §35

Em tumultuosa oscilação estava a Cidade [...] que o **povo amotinado** bradava que entregasse na Cadêa [...]

Tomo III Cap. III §36

Sollicita a Camara no remédio oportuno contra a gravidade das circunstâncias, anhelando conciliar a paz e quietação dos partidos, solicitou do Governador a sua pessoal assistência na Casa da Municipalidade ou no seu quartel para huma conferencia. Pres- tou-se o Governador de sua residência, d’ali mandou a Camara convidar os **Prelados Ecclesiasticos, Theologos, e Juristas, e o Provedor da Fazenda Real** (LISBOA, 1835).

Canto primeiro

I

Musa, celebra a cólera do Almada

Que a fluminense igreja encheu de

[assombro.

E se ao douto Boileau, se ao grave Elpino

Os cantos inspiraste, e lhes teceste

Com dóceis mãos as imortais capelas,

Perdoa se me atrevo de afrontá-la

Esta empresa tamanha. Tu me ensina

A magna causa e a temerosa guerra

Que viu desatinado um povo inteiro,

Homens do foro, almotacés, Senado,

Oficiais do exército e do fisco,

Provinciais, abades e priores,

E quantos mais, à uma, defendiam

O povo, a Igreja e a régia autoridade

(ASSIS, 2009, p. 549).

Encontramos em “O Almada” muitas das convenções do gênero herói-cômico elencadas na seção anterior, mas, conforme afirma Pedro Serra (2013), na aproximação entre Boileau, Dinis e Machado há que se levar em consideração os diferentes contextos de produção do século XVIII e do terço final do século XIX. No primeiro caso, os poemas refletiam a consolidação da esfera pública literária, primeiro na França, depois em Portugal (e, por extensão, no Brasil).

Já no tempo de Machado, tratava-se de um discurso literário de crítica política e de costumes, “da reescrita de uma forma que perdera o *seu tempo*, o cronótopo pelo qual respondera” (SERRA, 2013, p. 190, grifo no original). Em resumo, estamos diante de uma estetização do gênero, fruto da recepção no século XIX (e posterior), que segue um modelo epistêmico e estético pós-romântico ao qual os textos seiscentistas e setecentistas não se enquadram. Para o professor português, ao estabelecer que “o assunto deste poema é rigorosamente histórico” (ASSIS, 2009, p. 545), “Machado de Assis esvazia o gênero das determinações referenciais [...]. Por outras palavras, desvincula o seu poema do conteúdo satírico de que viveram aqueles poemas da tradição” (SERRA, 2013, p. 197). Afinal, o poema herói-cômico tradicional lidava com eventos e pessoas contemporâneas dos seus autores.

Como gênero híbrido que é, a sátira se devia ao confronto entre a realidade anti-heroica desses fatos ou dessas pessoas e o ideal épico que

aparece no discurso elevado adotado. Como afirma Ferdinand Denis (2018, p. 297) sobre *O hissope*, “para bem compreender todas as alusões deste poema, seria preciso, porém, diz-se, ter estado em Portugal na época em que foi composto; sem isso, escapam milhares de traços da sátira, e os versos mais agradáveis tornam-se verdadeiros enigmas”. A proximidade dos episódios narrados levava ao reconhecimento e, daí, à identificação do satirizado e ao riso compartilhado por poucos, sem caráter universalizante, que “degrada e despreza, isto é, estabelece uma distinção entre indivíduos moralmente superiores e indivíduos moralmente inferiores” (SERRA, 2013, p. 191).

Ora, essa proximidade estava ausente para o leitor contemporâneo de Machado, o que demandava, já na época da escrita do poema, uma série de notas de rodapé com explicações acerca dos acontecimentos, um problema de recepção que é até esperado hoje, pois todos os textos clássicos precisam do comentário para serem entendidos. No entanto, a distância histórica fazia com que também o leitor do período sentisse a contradição do leitor moderno: “sem ler o comentário não se compreende, mas ao lê-lo, o humor desaparece, pois o caráter cômico da descoberta não existe mais” (POSSEBON, 2001, p. 214). O que nos faz questionar: o que levou Machado a escolher um gênero cômico que perderia a graça na leitura?

Jogo de esconde-esconde paródico: a presença do escravismo

As dedicatórias marcam uma diferença importante entre os poemas: a distância temporal dos eventos narrados, ausente em Boileau e de dois séculos em Machado. O Rio de Janeiro como recipiente do texto é um dado que aponta para o elemento diverso: a cidade do tempo de Machado. Quais dados embutidos nessa intrincada rede de citações, paródias e sátiras, poderiam ser reconhecidos com facilidade pelo leitor oitocentista?

Pode-se inferir, pela escolha de um tema histórico, a intenção de satirizar a produção historiográfica calcada em crônicas implantada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) dentro do projeto de escrita da história da nascente nação brasileira. Ademais, tanto Catita (2019, p. 12), quanto Carreiro (2006, p. 175) identificam no tema anticlerical a pretensão de satirizar a célebre questão dos bispos, “que mobilizou escritores e críticos de todo o Império e que poderia ter servido de mote para Machado compor seu poema” (CATITA, 2019, p. 12).

No entanto, é da presença da realidade escravista que este trabalho se ocupa. No Canto II, estrofe III, são introduzidas duas das figuras alegóricas que serão responsáveis pelos desenrolar dos acontecimentos, a Gula e a Preguiça. Na transcrição diplomática do manuscrito, Flávia Catita apresenta um detalhe da escrita desse momento que se perde quando lemos o texto publicado:

Nessa reelaboração, a Preguiça não está mais em um convento, mas sim na casa de moço rico, herdeiro de mercadores de escravos. Vê-se, portanto, como a questão da escravidão, discutida anteriormente, parece ser mesmo tema importante nesse poema, a ponto de produzir uma alteração de versos que redireciona o alvo da crítica dos religiosos para os que lucravam com a escravidão (CATITA, 2019, p. 105).

Abaixo, segue o cotejo das duas formas, à direita, a transcrição do manuscrito (CATITA, 2019, p. 105), e, à esquerda, a publicada em *Outras relíquias*:

Então a Gula, que jamais lograria

De todo triunfar na infante igreja,
A vil Preguiça revoando busca;
E vae achal-a cochilando á porta
~~E vai achal-a a~~
~~a cochilar a encontra~~
De um amável garção, que os bens houvera
~~De um convento, buscando velha casa~~
E o nome dos avós, á custa ganhos

Então a Gula, que jamais lograra
De todo triunfar na infante igreja,
A vil Preguiça revoando busca
E vai achá-la cochilando à porta
De um amável garção, que os bens houvera
E o nome dos avós, á custa ganhos
De muita cutilada e muita lança
Em África metida
(ASSIS, 2009, p. 552).

~~Donde fugira a venerando sombra~~
De muita cutilada e muita lança
Em Africa metida.

Segundo a pesquisadora, a questão do escravismo se encontra latente na advertência. Machado justifica a caracterização dos religiosos citando uma carta do padre Manuel da Nóbrega que descreve os maus costumes dos clérigos do século XVI. No meio da citação, o autor suprime um trecho, marcando por reticências as seguintes palavras elididas: “[...] o que lhes é lícito estar em pecado com suas negras, pois são suas escravas e que podem os ter saltados, pois que são cães, e outras coisas semelhantes [...]” (NÓBREGA, 1955 *apud* CATITA, 2019, p. 72). Embora de fora da advertência, esse tema significativo estará presente no episódio do padre Cardoso e da criada Brígida (“mocetona de mão cheia, / Caseira sem rival, mescla robusta / De áfrico sangue e sangue d’alva Europa”), Canto V, es-

trofes IX a XIII,¹¹ que parodia o Canto VI da *Iliada*, como afirma Machado (2009, p. 546): “No canto IV [sic] atrevi-me a imitar uma das mais belas páginas da antiguidade, o episódio de Heitor e Andrômaca, na *Iliada*”.

Nestas estrofes, o padre – um dos personagens históricos – é enviado por Almada para intimidar Mustre, uma vez que “nasceras com balda de meirinho/ Ou Capitão do Mato”, como afirma o narrador (ASSIS, 2009, p. 585) e esclarece o autor em uma das notas: “Os capitães-do-mato tinham sido criados mui recentemente, talvez no ano anterior, com o fim de destruir quilombos e capturar os escravos fugidos, que eram muitos e ameaçavam a vida e a propriedade dos senhores de engenho, bem como as da população da cidade” (ASSIS, 2009, p. 624). No caminho, Cardoso encontra Brígida carregando uma criança nos braços e tem início a paródia fala a fala do texto grego:¹²

Iliada

[...]

Heitor saiu às pressas
de casa, e percorreu o mesmo caminho

[pelas ruas bem construídas.

Quando, tendo atravessado a grande

[cidadela, chegou

às Portas Esqueias, através das quais ia a

[sair para a planície,

eis que correu ao seu encontro a esposa

[generosa,

Andrômaca, filha do magnânimo Eécion

– Eécion, que habitava sob a arborizada Placo,

em Tebas Hipoplácia, onde regia os Cilícios:

e era a sua filha que desposara Heitor armado

[de bronze.

Ela veio ao seu encontro, e com ela vinha a

[criada

segurando ao colo o brando menino tão

[pequeno,

filho amado de Heitor, semelhante a uma linda

[estrela,

a quem Heitor chamava Escamândrio, embora

[os outros

lhe chamassem Astíanax; pois só Heitor era

“O Almada”

[...]

Já chegava

Aos edifícios últimos, e a planta

O despovoado chão pisava afoito,

Quando em frente lhe surge, lacrimosa,

Brígida, mocetona de mão cheia,

Caseira sem rival, mescla robusta

De áfrico sangue e sangue d’alva Europa.

X

Nos braços dela uma gentil criança

Dorme placidamente. Então sorrindo,

Ao ver o belo infante, e o brando sono

Que essa alma em flor, não machucada ainda

De ásperas mãos humanas, sobre as asas

À doce região dos anjos leva,

Pára o Cardoso. Brígida chegando

Da mão lhe trava, os olhos ergue a medo,

E estas palavras trêmula suspira:

“Revendo senhor, coragem tanta,

Cega destimidez, prendas tão raras

(Perdoai da caseira o atrevimento)

¹¹ Trata-se do trecho, com algumas modificações, que foi publicado, em 1885, na revista *A Estação*.

¹² Cito aqui trechos da tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2013).

[baluarte de Ílion.
**Sorriu Heitor, olhando em silêncio para o
[seu filho.**

Mas Andrômaca aproximou-se dele com
[lágrimas nos olhos
e, acariciando-o com a mão, chamou-lhe pelo
[nome:

“**Homem maravilhoso, é a tua coragem que
[te matará!**

**Nem te compadeces desta criança pequena
[nem de mim,**

desafortunada, que depressa serei a tua viúva.
Pois rapidamente todos os Aqueus se

[lançarão contra ti
e te matarão. Mas para mim seria melhor

[descer para debaixo
da terra, se de ti ficar privada. Nunca para

[mim haverá
outra consolação, quando tu encontrares o

[teu destino,
mas só sofrimentos.

[...]
Heitor, tu para mim és pai e excelsa mãe; és

[irmão
e és para mim o vigoroso companheiro do

[meu leito.
Mas agora compadece-te e fica aqui na

[muralha,
para não fazeres órfão o teu filho e viúva a

[tua mulher
(HOMERO, 2013).

Fatais vos não de ser. De boca em boca,
Corre que ides citar a toda a pressa

O bárbaro ouvitor. **Ai, mais que nunca
A idéia de perder-vos me acobarda.**

Que será desta mísera criança,

**Se o padrinho lhe falta, e sem conforto,
Nem amparo, nem mão experiente**

Houver de caminhar do berço à campa?
Convosco irão, senhor, os dias dela,

E os meus dias também, tão bafejados
Daquelas auras que a fortuna sopra

Por que seja maior nossa desdita.
Quem mais irei servir? Que mesa estranha

Me verá preparar toalha e copos,
Se esse monstro infernal, que a liberdade

E a vida guarda em suas mãos de ferro,
Ousar tirar-vos ambas? **Não me resta**

**Pai nem mãe; tive irmãos; soldados foram,
Morreram todos na holandesa guerra.**

Todos acho eu em vós; vós, meu amparo

Té hoje heis sido. Oh! por quem sois, vos

[peço,

Não me deixeis, senhor, sozinha e triste

Semear de amargas lágrimas a terra,

[...]
(ASSIS, 2009, p. 586).

O religioso é tratado como “padrinho” da criança, mas a paternidade fica entendida tanto pelo fato de não ser uma prática incomum como pela fonte literária, que o autor procura deixar bem claro antes mesmo da leitura do poema: trata-se de pai, mãe e filho, como o eram Heitor, Andrômaca e Astíanax. A seguir, reproduzo a resposta do padre Cardoso ao apelo de Brígida em cotejo com o discurso de Heitor:

A ela respondeu em seguida o alto Heitor do elmo
[faiscante:

“Todas essas coisas, mulher, me preocupam; mas
[muito eu me

**envergonharia dos Troianos e das Troianas de
[longos vestidos,
se tal como um covarde me mantivesse longe da
[guerra.**

Nem meu coração a tal consentiria, pois aprendi a
[ser sempre

corajoso e a combater entre os dianteiros dos
[Troianos,
esforçando-me pelo grande renome de meu pai e
[pelo meu.

Pois isto eu bem sei no espírito e no coração:
virá o dia em que será destruída a sacra Ílion,
assim como Príamo e o povo de Príamo da lança de
[freixo.

Mas não é tanto o sofrimento futuro dos Troianos
[que me importa,

nem da própria Hécuba, nem do rei Príamo,
nem dos meus irmãos, que muitos e valentes

[tombarão
na poeira devido à violência de homens inimigos –
muito mais me importa o teu sofrimento,

[quando em lágrimas
fores levada por um dos Aqueus vestidos de

[bronze,
privada da liberdade que vives no dia a dia:

em Argos tecerás ao tear, às ordens de outra
[mulher;

ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou
[da Hipereia,

pois uma forte necessidade terá se abatido sobre ti.
E alguém assim falará, ao ver as tuas lágrimas:

‘**Esta é a mulher de Heitor,** que dos Troianos
[domadores de cavalos

era o melhor guerreiro, quando se combatia em
[torno de Ílion.’

Assim falará alguém. E a ti sobrevirá outra vez
[uma dor renovada,

pela falta que te fará um marido como eu para
[afastar a escravatura.

Mas que a terra amontoada em cima do meu
[cadáver me esconda,

antes que ouça os teus gritos quando te arrastarem
[para o cativeiro”

(HOMERO, 2013).

XI

“Ó Brígida (o Cardoso lhe responde)

Justos receios são do teu afeto.

**Mas se eu agora depusesse as armas,
Que seria da honra desta igreja?**

Onde iria parar o nosso Almada?

Eu conheço o rancor do feroz Mustre,

Eu sei que o braço da justiça pode

Mil afrontas fazer aos nossos cargos,

E a cada passo encher-nos de vergonha.

Mas quão pior seria a raiva sua

Se levasse a melhor neste conflito,

Se castigando esta mortal injúria,

Não lográssemos nós ao mesmo tempo

Aterrá-lo, humilhá-lo, escangalhá-lo.

Vê que terríveis males, que desastres

Sobre nós cairão, se inda a vitória

Couber ao ímpio. O temerário braço

Quem poderá deter-lho? Quem, se um dia

Ousar da minha casa arrebatate,

O golpe desviará do seu capricho?

Servi-lo irás então, mísera escrava!

Ao sol ardente cavarás a terra,

Sem gozar um minuto de descanso;

E se acaso na estrada, junto à cerca,

Um clérigo passar dos que me mordem,

Ao ver-te exclamará: “Lá serve ao Mustre

A famosa caseira do Cardoso!”

Triste suspiro de saudade e pena

Me mandarás em vão... Oh! **antes, antes**

(Se tal desgraça me prepara a sorte)

Num cárcere fechado à luz do dia

Viver perpetuamente, condenado

A perpétuo jejum de pão e água!”

(ASSIS, 2009, p. 587-588).

No poema, estamos diante da sátira de uma prática violenta que não era estranha à obra machadiana, pois é o tema central, entre outros, dos contos “Virginius” (1864) e “Mariana” (1871), e do poema “Sabina” (1875), publicado em *Americanas*.¹³ Também no conto “Um homem célebre” (1888), há a insinuação de que o protagonista fosse filho do padre de quem herdara uma “casa velha, um preto velho que o servia” (ASSIS, 2008, p. 465), ou seja, o “conforto” e o “amparo” que evitaram que fosse “do berço à campa”. Diante do paralelo cômico com a epopeia clássica, a ação do padre está para a de Heitor do mesmo modo que o destino de Andrômaca está para o de Brígida. A comicidade resultante do quão pouco heroicas são as razões de Cardoso mascara o trágico da condição de Brígida e da criança: a escravidão não estaria no futuro em casa de Mustre; ela já era uma condição em que a criada vivia e que assombrava o futuro de seu filho.

Um pouco antes disso, no Canto III, o narrador introduz a donzela Margarida – que “Como heroína de romance antigo, / era alva como as mais alvas deste mundo” (ASSIS, 2009, p. 558) – cuja história do amor pelo medíocre Freire e do ciúme de Vasco, o mimado sobrinho do Almada, servirá de motivo ficcional para a assuada no escravidão. Neste episódio, percebe-se, mais uma vez, a presença do escravidão nas práticas cotidianas como a procissão familiar para ida à missa, a presença da mucama que atendia a dama, e a riqueza do pai da jovem que, advinda do comércio de escravos como a do moço rico favorecido pela Preguiça, indicava um negócio que enriquecia em ambos os lados do Atlântico:

II

[...]

Era vê-la, ao domingo, caminhando
À missa, coos parentes e os escravos
A um de fundo, em grave e compassada
Procissão; era ver-lhe a compostura,
A devoção com que escutava o padre,

[...]

IV

E contudo, era em vão que à ingênua dama
A flor do esquivo coração pedia;
Inúteis os suspiros lhe brotavam
Do íntimo do peito; nem da esperta
Mucama, – natural cúmplice amiga

¹³ Embora nestes exemplos os assediadores não fossem religiosos.

Desta sorte de crimes, lhe valiam
Os recados de boca; – nem as longas,
Maviosas letras em papel bordado,
Atadas com a simbólica fitinha
Cor de esperança, – e olhares derretidos,
Se a topava à janela, – raro evento,
**Que o pai, varão de bolsa e qualidade,
Que repousava das fadigas longas
Havidas no mercado de africanos,**
Era um tipo de sólidas virtudes
E muita experiência. Poucas vezes
Ia à rua. Nas horas de fastio,
A jogar o gamão, ou recostado,
Com um vizinho, a tasquinhar nos outros,
Sem trabalho maior, passava o tempo
(ASSIS, 2009, p. 559-560).

Em outro momento, a subida do Almada até o Colégio dos Jesuítas para pedir apoio no conselho do Governador é semelhante à ida do Deão, n’*O Hissope*, em busca de apoio para sua apelação no colégio dos Capuchos. Machado mais uma vez alfineta o escravismo brasileiro: o Deão vai a pé e chega suado “como um cavalo” ao convento em Elvas; no Rio, Almada usa a cadeirinha para a subida do morro do Castelo. Assim, quem chega “suando em bica” ao colégio são os seus criados:

O Hissope

Canto V

[...]

Isto dizendo, o corpo inteiriçava,
E abrindo a boca, e os olhos esfregando,
A modorra sacode, em que jazia:
E o suado *crescente* endireitando,
Sem atender ao sino, que o chamava
A *Vésperas* tocando, nem a multa,
Que a bolsa lhe ameaça, Sai de casa,
E por baixo da calma, com que assava
Sírio, ladrando, a sequiosa terra.

Aos Capuchos, de trote, se encaminha.

Sobre uma agra montanha, que se

[estende

**Em pequena distância, dos soberbos
Guerreiros muros da triunfante Elvas,
O célebre Convento se levanta.**

“O Almada”

Canto VII

X

Disse, e à pressa engolindo alguns bocados
Do já frio jantar que há muito o espera,
Das insígnias do cargo se reveste,
**Entra na cadeirinha e aos pajens manda
Que ao colégio o conduzam sem demora.
Velozes partem, e suando em bica,
Vão trepando a ladeira, e à casa chegam
Que ali, no viso da colina, encerra
Em seu discreto seio um garfo ilustre
Da vasta, onipotente companhia.
Desce a certa distância o grande Almada,
Encara a porta, e trêmulo de susto
Alguns minutos fica; mas vencendo
O natural terror que lhe infundiam
A casa e seus famosos moradores,
Com ânimo atravessa o curto espaço**

Aqui, da mole Inércia no regaço,
Das austeras fadigas descansando,
Da Província, se vê cem Padres Graves,
Ex-Guardiões, Ex-Porteiros, Ex-leitores,
Ex-Provinciais, e alguns destes famosos
Pelas artes sutis, pela ardileza,
Com que forçado tem o Espírito Santo,
Nos rixosos Capítulos, mil vezes,
Os votos a seguir do seu partido.
[...]

Aqui, **suando pois como um Cavallo,**
Chega o Deão, a tempo, que o *Porteiro*
A porta da Clausura pronto abria;
[...] (CRUZ E SILVA, 1821).

E vai bater à porta do convento.
Não de outra sorte o resoluto César,
Chegando à margem do vedado rio,
Algum tempo hesitou se contra a pátria,
Se contra si lançar devera a sorte;
Mas logo, ao gênio seu abrindo as asas,
O Rubicon transpõe, e afoitamente
Tudo fiando da propícia estrela,
Contra a pátria marchou e a liberdade
(ASSIS, 2009, p. 603-604).

Depois de lidos esses trechos, não se pode discordar de que “o assunto deste poema [seja] rigorosamente histórico”, pois o “curso da narrativa [...] revela continuidades entre passado e presente” (CATITA, 2019, p. 74). Percebe-se, assim, em “O Almada” uma colagem de referências amarrada por um enredo que é histórico. Esse dado histórico, cuidadosamente pesquisado pelo escritor em crônicas, escritas com o objetivo de sedimentar o imaginário do Rio de Janeiro nas primeiras décadas no século XIX, revela “uma leitura da história e, por extensão da modernidade, como jogo, tensão, transitoriedade. [...] Tensão que permanece em suspensão, não se dissipa” (FURLAN, 1998, p. 153) no cômico das cenas criadas.

Com isso, coloca-se em pauta mais um atributo do poema herói-cômico: “os próprios poemas disfarçam suas referências contemporâneas, estilizam os personagens reais em tipos genéricos, e encobrem o seu tema de uma forma que simultaneamente o esconde e o revela” (BROICH, 2010, p. 42, tradução minha). Ora, esse movimento de encoberta está presente em praticamente toda a obra machadiana de tal modo, que a crítica muito tardiamente passou a perceber o cuidadoso exame da sociedade de seu tempo em seu trabalho.

“Moça do teu século”: de quem se ri em “O Almada”?

Nas palavras de Ivan Teixeira (2008, p. 150) acerca de *O alienista*, Machado se apoiou na escolha “do passado colonial de um país independente como palco para o teatro de sombras alegóricas da novela”. Ele bem poderia estar falando de “O Almada”. Outro detalhe que pode aproximar os dois textos, o inacabado e o publicado, seria o uso da sátira como denúncia

conceitual e não pessoal. Os autores do setecentos eram, nas palavras de Colomb (1992, p. 7), “satiristas do particular”, operando um gênero em que o real e o ficcional encontravam-se misturados de forma tão aberta, que a própria mistura se tornava o ponto focal das obras.

Em “O Almada”, perde-se a relação direta entre o tema e a sátira própria do gênero setecentista e, sendo esse o caso, o autor fluminense estaria se afastando do gênero escolhido, pois presenciariamos “uma obra que não exercita de maneira integral as formulações do gênero ao qual pretensamente se filia ou, noutro sentido, uma forma literária que se apropria das convenções de outro gênero artístico para perfazer os seus fins criativos e efeitos de sentido” (CRESTANI, 2015, p. 83). O objeto satirizado no poema encontra-se subterrâneo, sob as camadas de informação histórica e literária: a própria sociedade do Rio de Janeiro contemporâneo do autor, com suas contradições e disputas de poder que, como no episódio do prelado, podiam gerar situações disparatadas. Como se vê nos pequenos casos cotidianos em outras de suas obras, o chapéu de um advogado (“Capítulo dos chapéus”) ou a pequenez de um homem de elite (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), os episódios narrados podem ser lidos como metáforas de uma realidade mais próxima.

A distância temporal dos fatos narrados impediria que os personagens e os eventos abordados no poema fossem vistos como o objeto satirizado, pois faltaria o reconhecimento das referências, o que confere um caráter alegórico ao poema. Segundo Antônio Sanseverino (2021, p. 147), a poesia machadiana privilegia a expressão alegórica

por trazer em si a dissociação entre a imagem e o significado, cuja ruptura marca a impossibilidade de aproximação entre o conceito e a realidade. O fascínio do verme, da ruína, da destruição e da morte mostra a fixação no momento negativo da realidade, sem que seja projetada sua superação pelo progresso.

A associação paradoxal entre o registro realista – marcado pela minúcia histórica – e a tendência alegorizante é regida pelo caráter melancólico da obra machadiana, em que “o tempo passa a ser identificado com o movimento externo que submete o homem ao princípio da degradação” (SANSEVERINO, 2021, p. 149). Entre as muitas facetas desse homem degradado apresentadas neste poema herói-cômico, encontra-se a presença do escravismo como dado dessa degradação que percorre a distância temporal e associa o poema ao Brasil oitocentista: “as ‘nossas obras caducas’

são construções atuais, recentes, que, ao serem vistas pelo ponto de vista distanciado, já trazem dentro de si o aspecto ruinoso”, comenta Sanseverino (2021, p. 173) acerca de uma das notas explicativas do poema.¹⁴ Como o narrador afirma na dedicatória:

Quão mudada
Minha volúvel terra! Que da infância
Te poliu a rudez pura e singela?
Obra do tempo foi que tudo acaba,
Que as cidades transforma como os homens.
Agora a flor da juventude o seio,
Que as mantilhas despira de outra idade,
Graciosa enfeitada; crescerás com ela
Até que vejas descambar no espaço
O último sol, e ao desmaiado lume
Alvejarem-te as cãs. Então, **sentada**
Sobre as ruínas últimas da vida,
Velha embora, ouvirás nas longas noites
A teus pés os soluços amorosos
Destas perpétuas águas, sempre moças,
Que o tamoio escutou bárbaro e livre...
[...]
Hão de contar aos sucessivos tempos
Muito feito de glória. Estrênua, grande,
Guanabara serás... Oh! **não encubras**
O gesto de ambição e de vaidade,
De travessa, agitada garridice,
Tão amável, decerto, mas tão outro
Do acolhimento, do roceiro modo
Dos teus dias de infância. Justo é ele;
Varia com a idade o gosto; **és moça,**
E moça do teu século.
(ASSIS, 2009, p. 549-550).

Com efeito, dentro do tom elevado utilizado para narrar a pretensa grandeza do Rio de Janeiro e escondidos em meio às palavras elogiosas dos “magníficos destinos” da cidade, como restos do passado, encontram-se o extermínio das nações originárias livres, a ambição e a vaidade dos brasileiros. O elemento moralizante da sátira aponta para a realidade de um país que se pretendia liberal, mas que permanecia arraigado a um sis-

¹⁴Nota 7, ao Canto I: “[...] volto os olhos da alma a quatro séculos antes, quando uma sociedade semibárbara dominava as margens do golfo e as terras interiores. Nenhum vestígio há já dela; nenhum vestígio há de haver da nossa, depois que volveram outros séculos; mas o sol que os alumiou e nos alumia é o mesmo; e toda a natureza parece indiferente às nossas obras caducas” (ASSIS, 2009, p. 620).

tema que não permitia nenhum vislumbre de confiança no futuro. Aqui, na aproximação com a sátira menipeia, comum na obra machadiana, busca-se o riso que não só serve como remédio para a condição humana, mas, principalmente, faz um chamado à questão social. E ainda machuca no processo, como afirma Bergson (2009). Um puxão de orelhas que traz a “marca da morte, da perda de ilusão, da natureza, como indícios de uma história-destino, da qual não há fuga” (SANSEVERINO, 2021, p. 149).

Ao estudar um texto contemporâneo de “O Almada”, “A sonâmbula – ópera cômica em sete colunas”,¹⁵ Jaison Crestani (2015, p. 89) afirma que “a trama ficcional mantém uma estreita conexão com situações concretas disseminadas na vida cotidiana do período de publicação da narrativa” transpostas para um texto paródico. O mesmo processo parece embasar a escrita do poema, com o adendo que, ao lidar com um gênero paródico do passado, Machado constrói uma paródia da paródia. Com isso, a forma do poema encontra-se tensionada pelas contradições inerentes ao gênero e ao próprio sentido, ao mesmo tempo alegórico e realista, da obra machadiana (SANSEVERINO, 2021). O poema pode, inclusive, ocupar um lugar intermediário entre a poesia e a crônica machadianas: com a primeira, identifica-se pelo caráter melancólico e alegórico subjacente; com a segunda, pela busca do riso ligado a eventos de seu tempo.

Pode-se dizer que, em *O alienista*, ele aborde temas similares em um texto que parodia a fonte de “O Almada”: a crônica histórica. A diferença é que na novela Machado consegue articular os acontecimentos da Itaguaí colonial aos do Rio de Janeiro imperial, de modo que seu público possa compreender o conteúdo alegórico: “a chave do procedimento retórico de *O alienista* é a agudeza, entendida como súbito movimento da inteligência em favor de imagens imprevistas e contundentes” (TEIXEIRA, 2008, p. 150). Em seu poema herói-cômico, os paratextos – a “Advertência”, com sua função usual de chave de leitura e exposição de intenção, e as muitas notas explicativas – servem como uma moldura, ou como *bookends*, elementos de contenção desse amálgama de paródia, de sátira, de referências históricas

¹⁵Obra também pouco estudada do autor, foi publicada em 26 de março de 1878, no folheto humorístico *O Cruzeiro*. Segundo o pesquisador, “a despeito do pouco interesse manifestado pela fortuna crítica do autor, a leitura de ‘A sonâmbula’ pode ser bastante reveladora no que diz respeito à compreensão do processo de formação e transformação da escrita machadiana nesse período de transição que antecede a gestação das grandes obras da maturidade” (CRESTANI, 2015, p. 82).

e literárias, de autores clássicos e de dados prosaicos. Demandando tantos esclarecimentos para ser compreendido, essa peça-chave, a agudeza, parece faltar no poema cômico que não faz rir.

Referências

ARAUJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei Nosso Senhor D. João VI*. Rio de Janeiro: Na Impressão Regia, 1820. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182898>. Acesso em: 28 out. 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado de. A assuada. *Revista Brasileira*, ano I, t. II, p. 138-150, out. a dez. 1879. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955&pasta=ano%20187&pesq=machado%20de%20assis&pagfis=2572>. Acesso em: 28 mar. 2023.

ASSIS, Machado de. Trecho de um poema inédito. *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, ano XIV, n. 15, p. 65-68, 15 ago. 1885. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709816&pasta=ano%20188&pesq=machado%20de%20assis&pagfis=1835>. Acesso em: 28 mar. 2023.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v 2.

ASSIS, Machado de. O Almada. In: ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009. p. 543-626.

BERGSON, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. US: Project Gutenberg, 2009. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/4352/4352-h/4352-h.htm>. Acesso em: 18 fev. 2023.

BOILEAU-DESPREUX, Nicolas. *A estante do coro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1834.

BROICH, Ulrich. *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros; Instituto Camões, 2000.

CARREIRO, Diego R. D'A. *Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição herói-cômica*. 2006. Recife: Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2006. (Tese de doutorado).

CATITA, Flavia Barreto Correa. *Antes e depois de “O Almada”*: percurso editorial e transcrição diplomática do manuscrito do poema herói-cômico de Machado de Assis. 2019. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. (Tese de doutorado).

COLOMB, Gregory G. *Designs on Truth: the Poetics of the Augustan Mock-Epic*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992.

CRESTANI, Jaison Luís. Machado de Assis e a imitação burlesca de discursos e práticas socioculturais. *Machado de Assis em Linha*, v. 8, n. 15, p. 76-99, jun. 2015.

CRUZ E SILVA, António Dinis da. *O hissope*. Poema herói-cômico. Paris: Oficina de P. N. Rougeron, 1821. Disponível em: <https://archive.org/details/ohyssope-00cruz/page/n26/mode/1up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 27 out. 2022.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*. Trad., apresentação e notas de Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makunaima, 2018.

FURLAN, S. Crítica e imaginários urbanos. *Anuário de Literatura* (UFSC), Florianópolis, v. 6, p. 139-161, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

LISBOA, Balthazar da Silva. *Annaes do Rio de Janeiro*. Tomo III. Rio de Janeiro: Seignot-Planchet e Cia., 1835.

PIMENTEL, Alberto. *Poemas herói-cômicos portugueses*: verbetes e apostilas. Porto: Renascença portuguesa; Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

POSSEBON, Fabrício. A questão do gênero na *Batracomiomaquia*. *Letras Clássicas*, n. 5, p. 201-214, 2001.

ROBERTSON, Ritchie. *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Disponível em: <https://academic.oup.com/book/7231> by Ruhr-Universität Bochum. Acesso em: 16 fev. 2023.

SANSEVERINO, A. M. V. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

SERRA, Pedro; MARTIN, Ana Maria Garcia. Para uma leitura de *O hissope*. In: CRUZ E SILVA, António Dinis da. *O hissope – poema herói-cômico*. Edição crítica de Ana Maria Garcia Martin e Pedro Serra. Coimbra: Angelus Novus, 2006. p. CXXI-CXLII.

SERRA, Pedro. Machado de Assis e o *risum movet* do poema herói-cômico. Algumas cláusulas acerca d’*O Almada*. *Diálogos Latino-americanos*, n. 20, p. 182-200, jun. 2013.

TEIXEIRA, Ivan. Uma leitura de *O Alienista*. *Revista USP*, n. 77, p. 149-169, mar./maio 2008.

VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Paris: Typographia de Rignoux, 1854.

Aluísio Azevedo e a não caricatura do negro¹

Alexandre Kuciak

Durante a campanha iniciada em 1868, os abolicionistas brasileiros utilizaram diversas estratégias para persuadir a opinião pública, como a difusão de cerimônias, a formação de alianças internacionais e a produção constante de obras no campo cultural nacional (ALONSO, 2015, p. 14).

O movimento alterou o campo artístico significativamente em duas correntes. O grupo de Joaquim Serra, José do Patrocínio e Artur Azevedo passou a desenvolver formas culturais que apresentassem a questão da escravidão. Na literatura, as narrativas, muitas vezes, buscavam matéria e forma em autores desvinculados da literatura clássica, preocupados com as revoluções sociais de seus países. No teatro, privilegiavam-se a temática da liberdade e situações envolvendo cativeiros e escravizados, ao mesmo tempo que se embutiam ideias de afronta ao sistema escravista, celebrando a fuga dos negros e das negras escravizadas. O outro grupo era formado por apoiadores do sistema monárquico, que buscavam uma literatura de sustentação ao governo, desenvolvendo o viés patriótico, muitos deles abertamente escravistas.

Aos artistas do grupo de Artur Azevedo, juntou-se seu irmão, o aspirante a pintor e futuro escritor Aluísio Azevedo, que buscou utilizar os seus trabalhos na caricatura e na literatura para apoiar o movimento. Como resultado desta mistura intermedial, Aluísio produzirá *O mulato*, uma das obras mais singulares do período, caracterizada por um estilo vívido e caráter combativo.

A imprensa ilustrada contra o Império

A partir da década de 1870, em especial devido à fundação do Partido Republicano, a propaganda republicana começou a atuar fortemente na imprensa do Rio de Janeiro, contando, inclusive, com um órgão próprio.

¹Esse capítulo resulta da pesquisa de doutorado realizada junto ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da professora Regina Zilberman, com financiamento parcial da CAPES.

Se diversos veículos se assumiam críticos da ordem imperial, muito mais agressivas eram as revistas ilustradas que ridicularizavam a situação político-social brasileira, como a *Revista Ilustrada* e *O Mosquito*. E estes veículos aumentavam ainda mais seu alcance por trazerem as caricaturas, já aceitas pelos leitores, que conversavam com diversos tipos de público:

Esses e outros jornais contestadores se dirigiam para um público não representado pelas instituições políticas imperiais: empregados do comércio, trabalhadores de baixa renda, profissionais liberais, estudantes, e mesmo os politicamente incapazes: mulheres, analfabetos e escravos, etc. (AUGUSTI, 2007, p. 100).

Além do acirramento dos debates, e da chegada cada vez mais numerosa de jovens do interior com cursos superiores concluídos, a modernização dos processos de impressão redundou no barateamento das despesas dos jornais. Publicadas em oito páginas, as revistas eram editadas em um caderno apenas, com uma lâmina litografada de um lado e impressa no outro. Quatro destas páginas eram ilustradas: a primeira e a última página, além das duas páginas centrais, que formavam uma página dupla.² Como resume Marcelo Balaban, o leitor, “atraído pela novidade técnica da litografia, que permitia a reprodução com qualidade e velocidade de todo tipo de imagem e abordava assuntos variados, ampliando os limites da imprensa convencional”, encontra nas caricaturas uma inédita crítica dos vícios e costumes nacionais. Ambígua, a imprensa ilustrada “tinha sua força na associação escorregadia e sempre repleta de sentidos entre o humor e a iconografia”. Assim, “uma posição séria a respeito de tema social podia ter forma e aparência de uma despreziosa pilhéria” em suas charges em que “se misturavam opiniões diversas, expressas de forma propositalmente pouco direta” (BALABAN, 2009, p. 24).

É neste momento único para as revistas ilustradas, quando a imagem começa a ganhar um protagonismo, maior talvez que o da palavra, que Aluísio Azevedo chega ao Rio de Janeiro para trabalhar como caricaturista.

Aluísio Azevedo caricaturista

Em 1876, Aluísio, com intenção de aperfeiçoar-se na pintura, é aceito como ouvinte da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. O jovem

² Este formato, em pouco tempo-padrão, fora inaugurado com a *Semana Ilustrada*, em 1860.

parte de sua terra natal, São Luís, no Maranhão, em direção à Capital e, para garantir o sustento, trabalha inicialmente na folha ilustrada *O Fígaro*. Lançada em 1876, a publicação seguia a linha editorial de *A Vida Fluminense*, jornal que a antecedeu e cuja orientação se afirmava como não filiada a nenhum partido político, embora pouco simpática ao Império.

Aluísio ilustrou quatro exemplares de *O Fígaro*, no qual conheceu os principais nomes da caricatura no Brasil. Saiu do jornal em 5 de agosto de 1876, sem motivo conhecido. De 19 de março a 7 de setembro de 1877, o futuro escritor de *O cortiço* foi colaborador de *O Mequetrefe*, lançado em 7 de janeiro de 1875 por Pedro Lima e Eduardo Joaquim Correa.³

As caricaturas de *O Mequetrefe* eram marcadas por alegorias, uma técnica popular desde a década de 1860. Em especial, as alegorias femininas eram frequentemente usadas para simbolizar a “nação”, explorando conceitos como “gestação” e “nascimento”. Em algumas ocasiões, essas representações aludiam à ideia de república, remetendo às concepções republicanas da Revolução Francesa. Símbolos republicanos também eram frequentes nas ilustrações, em reiterada oposição aos símbolos monárquicos. Por estar ligada à monarquia, a Igreja Católica também era um alvo comum das sátiras. O posicionamento político do periódico pode ser entrevisto na edição de abril de 1875, quando o jornal afirmou não ser republicano: “mas também não somos monarquistas (...) combatemos, por exemplo, o poder pessoal que é um excesso da monarquia constitucional” (*O MEQUETREFE*, 04/1875, p. 1). A parte textual apresentava posicionamento bastante ambíguo, ao menos nos primeiros anos, porém as suas ilustrações declaravam sua inclinação pró-República. Nos anos finais do império, entretanto, *O Mequetrefe* já explicitava um forte desejo de mudança social.

De seis de abril a primeiro de junho de 1878, Aluísio Azevedo colaborou em *A Comédia Popular*. Podemos entrever as intenções desta publicação a partir do editorial da primeira edição:

Tem por fim exclusivo, pela crítica severa dos vícios e abusos que corroem o universo social moderno, educar o povo em geral, reivindicando-lhe todavia os íntegros direitos, assim como os legítimos interesses de cada um. [...] Apoiando-se no valioso conselho [...] conjectura se afastar um tanto da sonda comum do jornalismo pátrio [...]. (*A COMÉDIA POPULAR*, 18/08/1877, p. 2).

³ O jornal circularia até janeiro de 1893.

É nesta revista ilustrada que encontramos uma das poucas caricaturas de Aluísio Azevedo em que o negro é representado explicitamente, em data muito próxima da sua partida do Rio de Janeiro, em meados de 1878, quando ele decide retornar ao Maranhão, indefinidamente, em decorrência do falecimento de seu pai.

O autorretrato

A caricatura em questão (*A COMÉDIA POPULAR*, 15/04/1878) mostra um autorretrato, representando a mudança da redação de *A Comédia Popular* para a rua Sete de Setembro:



Previnimos aos nossos leitores que nos mudamos para a rua Sete de Setembro n. 27, onde sempre encontrá-lo a toda a hora do dia ou da noite.

O tema da caricatura é sobreposto por inúmeros detalhes. Em primeiro plano, Aluísio pinta-se curvado, como se carregasse um enorme peso. Trata-se de seu material de trabalho (a pena é apontada como uma lança) e de alguém que dorme, provavelmente outro funcionário da revista. Essa carga de trabalho é reforçada pela legenda: “Prevenimos os nossos leitores que nos mudamos para a rua Sete de Setembro, onde somos encontrados a toda hora, dia ou noite.” Há um duplo sentido evidente: se, por um lado, o trabalho na redação do jornal é extenuante, por outro, ele “carrega a revista nas costas” com seu pincel. À sua imagem, Aluísio contrapõe três negros, a carregar os utensílios e as pessoas da revista, sendo que o primeiro carregador atrás dele transporta quatro pessoas ao mesmo tempo. Se Aluísio aponta para quem, na sociedade, realmente trabalha e suporta o peso, por extensão também poder-se-ia inferir que é o negro, condicionado por sua posição social, quem, de fato, “carrega os literatos nas costas”. O olhar da autocaricatura de Aluísio, direto para o leitor, provoca a cumplicidade com a cena. Seu rosto é limpo, bem contornado, exagerado apenas no formato da cabeça, sugerindo argúcia ou ironizando o seu ego. Já os negros são quase borrões; só é possível distinguir-lhes a boca e o nariz pelo contraste com os rostos dos quatro brancos que um deles carrega. Finalmente, a imagem também representa a simplicidade do local de trabalho e dos materiais de uma revista de pequeno porte como *A Comédia Popular*.

A cena desta caricatura dialogará com seu tom crítico de *O mulato*, quando o narrador, em diversos momentos, apontará para o negro enquanto o único a trabalhar na sociedade maranhense.

O mulato

Após a morte de seu pai e do conseqüente retorno ao Maranhão, Aluísio Azevedo se envolveu mais ativamente no movimento abolicionista. É neste momento, regressando à sua terra natal, que ele compõe o romance *O mulato*, que aborda a questão do negro na sociedade brasileira de maneira explícita por meio da representação de Raimundo, um jovem que regressa ao Brasil após estudar na Europa. Filho de uma negra escravizada e de um comerciante português, Raimundo se depara constantemente com o preconceito racial, cada vez menos velado a partir do momento em que se apaixona por Ana Rosa, mulher branca, filha de seu suposto tio, Manuel Pescada. Preocupado com a reputação e o “bom nome” de sua família,

Manuel não permite que a filha se case com Raimundo, providenciando um casamento com um homem branco.

Desde a primeira sentença, predomina a atemporalidade. A cidade de São Luís do Maranhão é descrita lentamente: o narrador aponta para o clima local, para os costumes dos habitantes, adentra pelas ruas, e a cidade parece bastar-se enquanto personagem:

Era um dia abafadiço e aborrecido. A cidade de S. Luiz do Maranhão parecia adormecida em um forno quente — as paredes tinham reverberações argentinas; as pedras das ruas escaldavam; as vidraças faiscavam ao sol, como enormes diamantes; as folhas das arvores nem se mexiam; as carroças d’água, pesadas e ruidosas, passavam com grandes e sonoros estalos nas pedras da rua, e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes.

Em certos pontos da cidade não se via viva alma na rua – estava tudo concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho (AZEVEDO, 1881, p. 3).

Entre o narrar e o descrever, Aluísio cria imagens ao elaborar uma crônica bem-humorada carregada de verbos e adjetivos sugestivos para pintar os vívidos prédios de São Luís, adormecidos pelo calor, antropomorfizados como a “pobre” cidade. Simultaneamente a este pintar vívido inicial, logo nos primeiros parágrafos, visualizamos os traços da caricatura de *A Comédia Popular* analisada anteriormente.

Primeiramente, os negros a carregar cestas, caixas e objetos se assemelham aos “aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas” a invadir “as casas para encher as banheiras e os potes”. Por serem os únicos a trabalhar, “só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho”. A cabeça, a suportar pesos exagerados como o de quatro jornalistas, redonda na preta velha que parece carregar não apenas carne animal, mas os órgãos daqueles jornalistas: “do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: ‘Fígado, rins e coração!’”. O movimento incessante do trabalho escravo irrompe o todo o momento: “para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas”; ou, ainda, “em todas as direções cruzavam-se homens esbofados e rubros; cruzavam-se os negros no carreto e os caixeiros que estavam em serviço na rua” (AZEVEDO, 2005, p. 263-264).

A imagem do negro escravizado, o único a trabalhar, carregando toda a sorte de coisas sobre a cabeça, sob o sol escaldante é recorrente em Aluísio: consolidada pela sua caricatura, pouco se modifica em sua ficção.

Comparando com a edição de 1881, uma alteração sutil na redação chama a atenção na segunda edição em língua portuguesa, de 1889: enquanto em 1889, as peixeiras são “quase todas negras”, na primeira edição a palavra “quase” inexistente, todas as peixeiras são negras. Esse detalhe, a princípio de pouco significado, demonstra como o escritor combativo de 1880 renuncia ao comentário incisivo, crítico, para buscar uma leitura, talvez, mais “fiel” da realidade e mais atual, visto que, com a abolição da escravatura, a tendência seria que o perfil das peixeiras se alterasse.

O mulato, em seu lançamento, por estar ligado à luta pela abolição da escravidão, possuía um tom muito mais agressivo. Romance de tese, *O mulato* foi uma das primeiras obras na qual uma personagem negra é protagonista na história da literatura brasileira. O sentimento antiescravista que atinge a imprensa com jornais como *O Mulato*, de Paula Brito, abrindo caminho na imprensa para dar voz ao negro enquanto indivíduo, havia atingido a literatura apenas parcialmente, apresentando o negro dentro de seus estereótipos já tipificados. Aluísio, seguindo o exemplo de sua conterrânea Maria Firmina dos Reis, questiona a presença da escravidão no Brasil e mostra o olhar preconceituoso da população branca maranhense para com os negros da sociedade, vistos como inferiores. Principalmente, Aluísio dá protagonismo ao negro, o que raramente havia sido visto na literatura brasileira até então, auxiliado pelos poderosos recursos da caricatura, que potencializam a crítica social. Enquanto Raimundo sofre ridicularizações pela sociedade maranhense, o narrador contrapõe o discurso ao ridicularizar tais ideias.

As referências artísticas e o lirismo romântico são removidos, possivelmente, também, para aproximar *O mulato* de seu engajamento posterior às correntes vinculadas ao realismo. Certos exageros caricaturais podem ter passado pelo filtro da mudança de gosto adquirida pelos dez anos entre edições. As referências científicas, por exemplo, muitas vezes podem soar pedantes, padecendo de atualização, enquanto a defesa da abolição tornava o romance menos atual, visto que a função social do discurso abolicionista resultara na Lei Áurea, promulgada seis meses antes do lançamento da nova edição de *O mulato*.

As diversas reviravoltas da trama, que lembram os recursos do romance-folhetim, contudo, foram mantidas, uma vez que Aluísio não queria

alterar a estrutura do romance.⁴ Por mais que Aluísio buscasse readequar seu estilo, movimentos narrativos como a descrição de personagens e a elaboração de situações permitem-nos entrever as bases que guiaram a sua composição de 1881.

Com os objetivos do grupo abolicionista atingidos, Aluísio reduz as caricaturas e o discurso inflamado, reescrevendo seu romance a partir de uma nova avaliação estilística da literatura de viés realista e naturalista.

As descrições caricaturais das personagens de *O mulato*

Apesar das supressões, podemos verificar a presença da caricatura atuando de maneira significativa na trama, em especial na descrição das personagens e na elaboração de cenas de certo caráter patético.

Se o narrador de *O mulato* descreve o dia ensolarado em São Luís que analisamos anteriormente, inscrevendo inúmeros trabalhadores no tecido social e destacando o serviço dos negros, logo no terceiro parágrafo já estamos diante de corretores de escravos, as verdadeiras figuras cujo semblante e discurso Aluísio buscará caricaturar:

[...] examinavam, à plena luz do sol, os negros e os moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhe os dentes, os pés e as virilhas; faziam-lhes perguntas sobre perguntas; batiam-lhes com a biqueira do chapéu nos ombros e nas coxas, experimentando-lhes o vigor da musculatura como se estivessem a comprar cavalos (AZEVEDO, 2005, p. 264).

A princípio, parece que o narrador Aluísio seguiria a tradição de representação distanciada do negro, mostrando-o como um objeto, visto que logo a narrativa passa a deter-se em uma família burguesa de São Luís. Contudo, a descrição está construída com elementos críticos, e as personagens que se seguem também englobam uma avaliação da sociedade articulada com o tom do grupo abolicionista fluminenses do qual Aluísio passou a fazer parte.

As primeiras personagens apresentadas são Ana Rosa e seu pai, Manuel Pedro da Silva, mais conhecido por Manuel Pescada. Se a questão do casamento é o primeiro mote da narrativa. Aluísio explora a relação entre casamento e escravidão. Em uma associação bastante problemática,

⁴“Não quis alterar-lhe de todo a forma porque me pareceu que não tinha direito de fazê-lo” (AZEVEDO, 1881, p. 5).

o narrador aproxima, por exemplo, Ana Rosa do desejo que um homem fosse dono de seu corpo, a quem obedeceria “como escrava” (AZEVEDO, 2005, p. 270). Este desejo de servilismo pode ser rastreado no comportamento de sua mãe, Mariana, que, segundo o narrador, não resistia a José Candido de Moraes e Silva, “homens superior” ao meio em que nascera e que exercia uma “força dominadora” sobre ela (AZEVEDO, 2005, p. 267). Aluísio deixa a impressão inicial de que, enquanto se lutava para expor a violência contra os negros, se ignorava outra violência – contra as mulheres. Ao apresentar uma psicologia francamente submissa, por um lado, Aluísio retrata a falta de perspectivas para a mulher brasileira do século XIX. Ana Rosa, em poucas páginas, começa a abandonar pensamentos retrógrados como: “Para o homem – ainda passava... viveria triste, só; mas em todo o caso – era um homem... teria outras distrações! Mas uma pobre mulher, que melhor futuro poderia ambicionar que o casamento...?” (AZEVEDO, 2005, p. 271). Sua amizade com D. Eufraquina permite que ela saia de um universo conceitual para a realidade que vivia:

Mas intimamente ia, sem dar por isso, reconstruindo o seu ideal pelas instruções da viúva. Fê-lo menos espiritual, mais humano, mais verossímil, mais suscetível de ser descoberto; e, desde então, o tipo, apenas debuxado ao fundo dos seus sonhos, veio para a frente, acentuou-se como uma figura que recebesse os últimos toques do pintor; e, depois de vê-lo bem correto, bem emendado e pronto, amou-o ainda mais, muito mais, tanto quanto o amaria se ele fora com efeito uma realidade.

A partir daí, era esse ideal, correto e emendado, a base das suas deliberações a respeito de casamento; era a bitola, por onde ela aferia todo aquele que a requestasse. Se o pretendente não tivesse o nariz, o olhar, o gesto, o conjunto enfim de que constava o padrão, podia, desde logo, perder a esperança de cair nas graças da filha de Manuel Pedro (AZEVEDO, 2005, 272-273).

A imagem do pintor que constrói a própria realidade indica um início de autonomia para Ana Rosa, que aumenta as suas exigências e, em pouco tempo, recusa definitivamente Luís Dias, o pretendente preferido de seu pai. Rebaixado pelo narrador em seus aspectos físicos e morais, Luís Dias era uma caricatura: Ana Rosa procurava uma pintura a óleo.

Em relação às mudanças estilísticas, também podemos notar outro uso dos símbolos na construção das personagens. A apresentação de Manuel Pescada evidencia a transformação na mimesis azevediana:

Manuel Pedro da Silva, mais conhecido por Manuel Pescada, era um português de uns cinquenta anos, forte, vermelho e trabalhador. Diziam-no atilado para o comércio e amigo do Brasil. Gostava da sua leitura nas horas

de descanso, assinava respeitosamente os jornais sérios da província e recebia alguns de Lisboa. Em pequeno meteram-lhe na cabeça vários trechos do Camões e não lhe esconderam de todo o nome de outros poetas. Prezava com fanatismo o Marquês de Pombal, de quem sabia muitas anedotas e tinha uma assinatura no Gabinete Português, a qual lhe aproveitava menos a ele do que à filha, que era perdida pelo romance.

Manuel Pedro fora casado com uma senhora de Alcântara, chamada Mariana, muito virtuosa e, como a melhor parte das maranhenses, extremada em pontos de religião; quando morreu, deixou em legado seis escravos a Nossa Senhora do Carmo (AZEVEDO, 2005, p. 265-266).

O narrador constrói Pescada, associando-o a elementos conservadores: assinava jornais sérios e não as folhas ilustradas, fica subentendido seu gosto literário clássico e seu apreço pelo Marquês de Pombal, reconhecida figura conservadora, e fora casado com uma mulher religiosa e possuidora de escravos. As imagens que o narrador conecta ao personagem possuem vínculos sócio-históricos que o posicionarão ou do lado das posições defendidas pelos escravocratas ou pelos abolicionistas.

Em seguida, é apresentada D. Maria Bárbara, sogra de Pescada, que fora convidada para morar junto com ele e Ana Rosa.

A velha aceitou e lá foi, arrastando os seus cinquenta e tantos anos, alugar-se em casa do genro, com um batalhão de moleques, suas crias, e com os cacarés ainda do tempo do defunto marido. Em breve, porém, o bom português estava arrependido do passo que dera: D. Maria Bárbara, apesar de muito piedosa; apesar de não sair do quarto sem vir bem penteada, sem lhe faltar nenhum dos cachinhos de seda preta, com que ela emoldurava dispatadamente o rosto enrugado e macilento; apesar do seu grande fervor pela igreja e apesar das missas que papava por dia, D. Maria Bárbara, apesar de tudo isso, saíra-lhe “má dona de casa”.

Era uma fúria! Uma víbora! Dava nos escravos por hábito e por gosto; só falava a gritar e, quando se punha a ralar – Deus nos acuda! –, incomodava toda a vizinhança! Insuportável!

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia “Os sujos” e, quando se referia a um mulato dizia “O cabra”. Sempre fora assim e, como devota, não havia outra. Em Alcântara, tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes algemados. Lembrava-se com grandes suspiros do marido “do seu João Hipólito”, um português fino, de olhos azuis e cabelos louros.

Este João Hipólito foi brasileiro adotivo e chegou a fazer alguma posição oficial na secretaria do governo da província. Morreu com o posto de coronel. Maria Bárbara tinha grande admiração pelos portugueses, dedicava-lhes um entusiasmo sem limites, preferia-os em tudo aos brasileiros. Quando a filha

foi perdida por Manuel Pedroso, então principiante no comércio da capital, ela dissera: “Bem! Ao menos tenho a certeza de que é branco!” (AZEVEDO, 2005, p. 266-267).

Vaidosa e religiosa, D. Maria Bárbara era a típica escravocrata. Gostava de bater nos escravizados, dirigia-se a eles de maneira desrespeitosa, além de forçá-los a prestigiar outra cultura religiosa. Seu marido, louro de olhos azuis, reforça o estereótipo de supostos representantes da superioridade da raça branca e europeia que o personagem de Maria Bárbara encorpa. Por tratar-se de uma personagem de índole violenta e racista, Aluísio associa-a à imagem da cobra, além do exagero: “incomodava toda a vizinhança”.

Descrição semelhante terá D. Quitéria:

Na capital, entretanto, acalmavam-se os ânimos. José prosperou rapidamente no Rosário; cercou a amante e o filho de cuidados; relacionou-se com a vizinhança, criou amizades, e, no fim de pouco tempo, recebia em casamento a Sra. D. Quitéria Inocência de Freitas Santiago, viúva, brasileira, rica, de muita religião e escrúpulos de sangue, e para quem um escravo não era um homem, e o fato de não ser branco constituía só por si um crime.

Foi uma fera! às suas mãos, ou por ordem dela, vários escravos sucumbiram ao relho, ao tronco, à fome, à sede, e ao ferro em brasa. Mas nunca deixou de ser devota, cheia de superstições; tinha uma capela na fazenda, onde a escravatura, todas as noites, com as mãos inchadas pelos bolos, ou as costas lanhadas pelo chicote, entoava súplicas à Virgem Santíssima, mãe dos infelizes (AZEVEDO, 2005, p. 291).

A personagem é semelhante a Maria Bárbara, “rica” e “religiosa”, e “com escrúpulos de sangue”. Ao eufemismo, que poderia ser lido como verdade por um leitor menos atento, Aluísio não deixa margem para a dúvida: somente o branco era considerado um ser humano. Novamente, a religião aparece ao lado do racismo, dando o tom do que será o restante do romance, no que diz respeito à crítica à Igreja, e, novamente, uma senhora religiosa força homens escravizados a praticar ritos da religião católica. Aqui a caricatura aparece junto à palavra “fera”, com a imagem de escravizados espancados, forçados a rezar para uma santa que protege os infelizes.

Por fim, gostaria de atentar para a descrição do assassino de Raimundo, Luís Dias, em suas duas versões. Na primeira edição, pouco sutil, Aluísio logo afirma a “repugnância” de Dias:

Luiz Dias completava o pessoal da casa, commercial de Manoel Pescada – econômico até a miséria, desleixado até a porcaria, Dias era um typo repugnante e antypathico.

Nas cores biliosas de seu rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se uma ideia fixa, um alvo para o qual ele caminhava sem olhar dos lados, como um acrobata sobre a corda teza. Não desdenhava qualquer meio, desde que lhe parecesse seguro, aceitava sem examinar qualquer caminho, logo que lhe parecesse mais curto; tudo era bom, desde que o condusisse ao ponto desejado: fosse lama ou brasa passava sempre por cima – havia de chegar ao seu fim – era enriquecer! Olhava fito para esse ponto brilhante e não se voltava às chicotadas de uns, às cuspalhadas de outros – era preciso “caminhar – caminhava! – Era preciso acocorar-se! arrastar-se pela terra! tirar os sapatos! rir! chorar! beijar o chão! – Pois bem! mas havia de chegar! custasse a quem custasse, havia de enriquecer!

Quanto ao físico – magro, um tanto baixo, um tanto curvado, tinha uma barba enfezada e rala, vestia-se mal sempre; o uso constante dos chinellos de trança fizera-lhe os pés monstruosos. Não fumava, não ia ao teatro, nem a reuniões em que se despendesse, e quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas (AZEVEDO, 1881, p. 42).

Em seu rosto, entregavam-no as “cores biliosas”, o que mescla ao estilo de Aluísio seus estudos sobre fisiologia. Podemos ver a caricatura mais claramente na descrição dos pés, “monstruosos”, um exagero fácil de ser visualizado e que causa a repugnância que o narrador afirmara.

Na versão de 1889, a descrição é bastante alterada, e novas caricaturas surgem.

O Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma ideia fixa, um alvo, para o qual caminhava o acrobata, sem olhar dos lados, preocupado, nem que se equilibrasse sobre uma corda teza. Não desdenhava qualquer meio para chegar mais depressa aos fins; aceitava, sem examinar, qualquer caminho, desde que lhe parecesse mais curto; tudo servia, tudo era bom, contanto que o levasse mais rapidamente ao ponto desejado. Lama ou brasa – havia de passar por cima; havia de chegar ao alvo – enriquecer. Quanto à figura, repugnante: magro e macilento, um tanto baixo, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos. O uso constante dos chinellos de trança fizera-lhe os pés monstruosos e chatos; quando ele andava, lançava-os desairosamente para os lados, como o movimento dos palmípedes nadando. Aborrecia-o o charuto, o passeio, o teatro e as reuniões em que fosse necessário despendar alguma coisa; quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas (AZEVEDO, 2005, p. 284-285).

A comparação com o “ovo choco” prenuncia a descrição de Dias, que terá a monstruosidade de seus pés mais desenvolvida nesta versão. A palavra “monstruoso”, mantida, aparece no começo da narrativa, associada

aos capitalistas: “Viam-se deslizar imponentemente pela praça os monstruosos ventres dos capitalistas” (AZEVEDO, 1881, p. 6). Essa associação à monstruosidade vincula a visão negativa do capitalismo à tradição do grotesco e do fantástico na caricatura, que aparece em *O mulato*, mais notadamente, na cena em que Raimundo, ao descobrir a sua mãe em uma construção em ruínas, afasta-a aos chutes.

Pintura, caricatura e literatura: três universos conectados

De acordo com Walter Benjamin, a sátira precisaria estar relacionada com a política para não se tornar um riso alienado. Em *Carta de Paris (2)*, Benjamin exemplifica este tema, ao recordar a geração do pintor alemão John Heartfield, que mudou seu nome para criticar o nacionalismo irracional hegemônico presente em seu país durante a Primeira Guerra Mundial. Essa geração, não podendo ficar indiferente à política, teria sido transformada de pintores em fotógrafos, pois, se as mudanças sociais requerem atenção do pintor, ele precisa se mover a elas visualmente. Benjamin cita o caso de grandes caricaturistas como Bosch, Hogarth, Goya e Daumier, cujo conhecimento político permeia a sua percepção fisionômica. Este tipo de pintura apareceria mais entre países controlados pelo fascismo, onde os pintores, vigiados pela polícia (tanto pelo estilo escolhido, como pelas temáticas representadas), precisavam pintar à noite com as cortinas cerradas e não mais na natureza.

Benjamin se detém na caricatura, contudo, ao analisar o trabalho de Eduard Fuchs em *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. Fuchs não se interessaria pela arte pelo aspecto visual, para deleitar-se esteticamente. As caricaturas possuiriam grande valor enquanto documento, enquanto fonte em especial, devido a sua formulação de que a verdade estaria nos extremos como o exagero e o grotesco. Atento às novas manifestações artísticas, Fuchs começou a colecionar caricaturas, forma desprezada pelos conceitos tradicionais de arte de sua época, com o objetivo de utilizá-las enquanto investigação histórica pela via de estudos iconográficos.

A caricatura, por outro lado, operaria em outro nível, possivelmente negativo, que pode ser visto em sua carta a Theodor Adorno em 1939 (BENJAMIN, 1994, p. 596-597), em que tratou das características da cognição (em oposição à categoria de percepção abordada em sua teoria sobre as cores). A igualdade ou a mesmice não seriam atributos encontráveis na

“percepção sóbria”, ou seja, a percepção livre de julgamentos. Assim como Dom Quixote, que constantemente enxergava romances de cavalaria em tudo, certos preconceitos afetam a percepção daqueles que não têm um olhar sóbrio, fazendo-os ver repetidamente as mesmas nuances. O caricaturista também representaria o mundo a partir de seus preconceitos, ou seja, a partir de uma percepção que julga. Benjamin retoma Daumier (assunto da carta anterior), asseverando que o caricaturista francês, ao desenhar Dom Quixote, fazia-o de acordo com a sua própria imagem: “Daurnier também se depara repetidamente com a mesma coisa; ele percebe a mesma coisa em todos os chefes de políticos, ministros e advogados – a baixeza e a mediocridade da burguesia”. A comicidade, tanto em Cervantes como em Daumier, estaria na “alucinação da igualdade”, porém com objetivos críticos distintos. Enquanto o riso de Cervantes “resgata a honra do mundo burguês”, por compará-lo ao mundo simples do cavaleiro, o riso de Daumier é projetado contra a burguesia. A igualdade é eliminada e apresentada por ambos os artistas enquanto ilusão histórica.

Em suas caricaturas, Aluísio possui, como Daumier, uma categoria perceptiva não sóbria. Há nos seus mecanismos de humor traços recorrentes que revelam um olhar anticlerical, anticapitalista e antiescravista. Estas questões estiveram presentes tanto nos trabalhos dos agentes sociais com quem Aluísio convivera, como em práticas políticas e nas temáticas evidenciadas pela imprensa em que trabalhou. Nosso estudo, assim, buscou mostrar como esse olhar foi deslocado para o romance: da mesma forma que Daumier, Aluísio percebe na sociedade maranhense uma burguesia que se afirma religiosa, incapaz de enxergar o racismo que a constitui.

Enquanto forma, o romance apresenta o mundo fechado. O que sabemos da personagem de Dom Quixote, por exemplo, é aquilo que nos é mostrado, vinculado ao romance de cavalaria. O que não está no romance, não podemos saber. O caricaturista, embora possa focar em uma personagem, representa um mundo vasto, escolhendo destacar certas particularidades. Essas escolhas não apenas iluminam aspectos específicos, mas também dialogam com aquilo que permanece nas sombras ou não é mostrado. Já o pintor representa o mundo de acordo com a sua percepção das cores, das texturas, procurando transmitir algo. Estas diferenças entre as três mídias evidenciam pontos de contato e de transformação que podem interpretar a obra de Aluísio pelo diálogo intermidial.

No caso de Aluísio, o casamento por interesse parece ser o elemento central iluminado pelo artista para definir os limites de sua narrativa. Esta temática permite-o ridicularizar o racismo em *O mulato*. Seu viés de caricaturista, por sua vez, não esquece o mundo após o recorte. Em *O mulato*, a crítica é colocada nos pensamentos de Raimundo e nas falas de personagens racistas como D. Quitéria. Além disso, por optar por um narrador menos digressivo, Aluísio precisa preparar melhor as saídas narrativas para não prejudicar a verossimilhança. Para introduzir o negro em uma sociedade racista, por exemplo, era preciso um documento que fosse aceito por aquela sociedade, que a obrigasse a aceitar uma personagem por força de lei. É por essa razão que Raimundo adentra na casa de Manuel Pescada pela carta de recomendação:

O padre tirou papéis da algibeira e rebuscou entre eles uma carta, que passou ao negociante.

– É do Peixoto, o Peixoto de Lisboa.

– De Lisboa, como?

– Sim, homem! Do Peixoto de Lisboa, que está há três anos no Rio.

– Ah!... isso sim, porque tinha ideia de que o pequeno deveria estar agora na Corte. Ah! chegou o vapor do Sul...

– Pois é. Lê!

(...) Cumpre-nos ainda declarar com prazer a V. Revma. que o Dr. Raimundo foi sempre apreciado pelos seus lentes e condiscípulos e que tem feito boa figura, tanto em Portugal, como depois na Alemanha e na Suíça, e como ultimamente nesta Corte, onde, segundo diz ele, tencionava fundar uma empresa muito importante. Mas, antes de estabelecer-se aqui, deseja o Dr. Raimundo efetuar nessa província a venda de terras e outras propriedades de que aí dispõe, e com esse fim segue (AZEVEDO, 2005, p. 276-277).

Documentos de caráter relativamente formal, normalmente expedido por um indivíduo que buscava atestar a favor de alguém, as cartas de recomendação são o principal e mais reconhecido mecanismo de apresentação do período, especialmente para jovens vindos do interior em busca de trabalho na Capital. Os destinatários destas cartas, assim, tenderiam a ser agentes ocupando uma posição relativamente consolidada dentro de um campo, com conhecimento de seu funcionamento e capacidade para assinalar possíveis portas de entrada.

A carta, dentro do universo preparado até então pelo narrador, anuncia uma mudança inevitável. Tanto Manuel Pescada quanto o cônego Diogo ocupam papéis consolidados dentro da sociedade maranhense, não podendo reagir de outra maneira ao documento. Ao escolher a carta de recomendação como método de entrada, Aluísio indica o pertencimento

de Raimundo à elite, que compartilha da rede de confiança protegida pelas cartas e que sua presença não será ignorada.

Dessa forma, a situação social dos negros, até então apontada pelo narrador enquanto elemento naturalizado das cenas, enquanto elemento social domado e humilhado por figuras como D. Maria Bárbara, adentra no espaço burguês, forçando este universo fechado a lidar com um elemento estranho, causador de embaraço. O gesto de expor para uma população brasileira racista a possibilidade de um negro possuir mais recomendações que qualquer um de seus grupos sociais, naturaliza enquanto possibilidade real uma situação que antes era vista como ridícula por um indivíduo racista. Ao levar a sério o que uma sociedade vê como ridículo, Aluísio inverte o riso e transforma tanto o universo social quanto o literário.

Referências

Revistas Ilustradas

O Mequetrefe, São Luís do Maranhão, 04/1875.

A Comédia Popular, Rio de Janeiro, 18/08/1877.

A Comédia Popular, Rio de Janeiro, 15/04/1878.

Bibliografia

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AUGUSTI, Valéria. “Mercado das letras, mercado dos homens”. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 12, n. 2, p. 93-121, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. V. 1.

AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Maranhão: Typ. do Paiz, 1881.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Narradoras da História

O suplemento era dividido em seções, que veiculavam textos literários, poemas, críticas teatrais, crônicas sobre o cotidiano da Corte, sugestões sobre os cuidados com a saúde, dentre outros tópicos semelhantes. Durante a década de 1880, um assunto, direta ou indiretamente, debatido em diversas seções d’*A Estação* foi a educação feminina. Diante desse quadro, é publicada, na edição do dia 15 de setembro de 1884, uma suposta carta em que a remetente Alzira C. escreve para a amiga Alice de Sá algumas considerações sobre a coletânea de contos *Histórias sem data*, lançada por Machado de Assis naquele ano.

Este artigo tem por objetivo analisar essa carta que, ao que tudo indica, ficcionaliza duas mulheres leitoras de Machado de Assis, a fim de publicizar o lançamento de *Histórias sem data*. Busca-se, especialmente, responder ao seguinte questionamento: o que implica essa ficcionalização de mulheres letradas, tendo em vista as discussões acerca da educação feminina desenvolvidas n’*A Estação* ao longo da década de 1880? Integrando literatura, imprensa e um breve estudo sobre o espaço social ocupado pelas mulheres, no final do Império brasileiro, a análise da carta é realizada em relação direta com seu suporte de publicação, por meio da leitura dos exemplares d’*A Estação* digitalizados pela Biblioteca Nacional e disponibilizados no site memoria.bn.br.

Educação feminina em *A Estação*

Parte essencial do projeto empreendido no suplemento literário d’*A Estação* é a instrução de suas leitoras. Tal instrução passava por temas como conhecimentos domésticos, vida matrimonial, cuidado com os filhos e etiqueta social. Um exemplo interessante da dedicação do suplemento a esse tipo de assunto é o texto intitulado “O estudo do piano”, assinado por Emmeline Raymond e publicado em uma seção chamada “Variedades” nos dias 30 de setembro e 31 de outubro de 1880.

Dirigindo-se diretamente à leitora, a autora afirma que, para estudar seriamente o piano, era indispensável considerar tanto o estilo quanto o mecanismo, indicando exercícios para a ligeireza dos dedos, treinos regulares e repetidos dos trechos e leitura de músicas tanto de pessoas desconhecidas quanto de grandes compositores antigos e modernos. Acentuando a importância da perseverança e da devoção ao estudo, Emmeline Raymond apresenta diversas informações técnicas para as leitoras, sem, entretanto,

sinalizar a possibilidade de todo esse empenho resultar em exercício profissional ou até mesmo em criações próprias, visto que o texto tem como objetivo ensinar às mulheres a melhor maneira de reproduzir obras de autores como Beethoven e Mozart.¹ Portanto, o estímulo ao estudo do piano parece ter o propósito de, por exemplo, tornar as mulheres mais aptas a entreter convidados em saraus caseiros, na formulação de Michelle Perrot, “desenho, piano, ‘ópio das mulheres’, que lhes permitirá encantar serões familiares e recepções em sociedade” (PERROT, 2007, p. 94).

Entretanto, para além desses aprendizados reputados indispensáveis para as donas de casa ou até mesmo para as moças solteiras, que precisariam estar bem preparadas para as futuras obrigações de esposa e mãe, a ideia de as mulheres terem acesso a uma educação formal também foi objeto de debate pelos colaboradores do suplemento literário. De acordo com Mary Del Priore, no início do século XIX “a ignorância feminina era incentivada pelos homens da casa” (DEL PRIORE, 2016, p. 285), visto que, quanto maior o grau de instrução, mais as mulheres poderiam colocar em risco a hegemonia masculina. Segundo relatos de cronistas estrangeiros, como os de John Luccock, Jean-Baptiste Debret e Henry Koster, predominava entre as mulheres no Brasil às vésperas da independência “a ignorância, a má aparência, a frivolidade e a violência sobre os escravos” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 321).

Porém, conforme o século avança, os livros e periódicos adentraram, aos poucos, no cotidiano das famílias brasileiras de elite, o que auxiliou na busca por uma educação feminina mais ampla. Ademais, alguns saberes passaram a ser considerados básicos para que as mulheres se integrassem socialmente e cumprissem o já comentado papel feminino de bem entreter os convidados: cantar, tocar piano, falar francês. Assim, a nova sociabilidade formada no decorrer do XIX influenciou diretamente a vida

¹ Conforme pesquisa de Avelino Romero Pereira (2020), *A Estação* viria a realizar três concursos de composição musical em 1902, premiando as vencedoras com a publicação de suas partituras na revista. Pereira levanta a hipótese de que a composição feminina não era percebida como algo incomum ou excepcional em meados do século XIX; n’*O Jornal das Senhoras*, “as composições das mulheres são nomeadas ao lado das dos homens, indicando tratar-se de um fenômeno habitual e conhecido, ao contrário da memória construída pela historiografia da música no Brasil” (PEREIRA, 2020, p. 113). Na seção “Bibliographia” de 31 de março de 1884, afirma-se que “as Exmas. Sras. D. D. Ludovina e Saturnina Vilas-Boas enviaram-nos duas polcas para piano de sua composição, intituladas: *Distinção e Não sei*. São muito dançantes e como tais recomendamos-las às nossas leitoras” (BIBLIOGRAPHIA, *A Estação*, 31/03/1884, p. 28).

da mulher oitocentista das classes abastadas ou medianas (considerando que, na grande parte das vezes, mulheres pobres e/ou escravizadas eram impelidas a exercer outras funções, como trabalhos braçais).

Com isso, surgem internatos, escolas primárias e o hábito, para quem tinha condições financeiras, de contratar professoras ou governantas estrangeiras que auxiliassem na educação das meninas. Como resultado, as mulheres tornaram-se mais ativas socialmente e no mundo das letras: “Muitas, já letradas ou formadas por Escolas Normais, iam participar diretamente da vida do país, colaborando ou escrevendo na imprensa” (DEL PRIORE, 2016, p. 295).

Ao contrário de periódicos como *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), dirigido por mulheres,² *A Estação* era uma revista comandada por homens, que decidiam e filtravam o que seria destinado às leitoras. Contudo, apesar de ser proporcionalmente bem menor, a presença de mulheres assinando seções indica certa valorização dos saberes e capacidades femininas. *A Estação* estava inserida em um contexto sócio-histórico no qual as mulheres se alfabetizam e utilizam essa ferramenta para se expressar publicamente. Desse modo, lançar um jornal direcionado a esse público leitor em formação e abrir espaço de colaboração para tal público demonstra adesão ao projeto civilizatório em desenvolvimento no Brasil do século XIX.

Um ótimo “estudo de caso” são os textos publicados em ocasião do início de aulas voltadas para o sexo feminino no Lyceu de Artes e Ofícios. Na seção “A cidade e os theatros” de 15 de julho de 1881, Dantas Junior informa que o Lyceu de Artes e Offícios – instituição que tinha por finalidade educar aqueles que não podiam pagar – abriria suas portas para o “belo sexo”. Em seguida, Dantas aborda os benefícios que a educação artística da mulher ofereceria à sociedade, dado que a ciência teria o poder de regeneração. O cronista cita experiências realizadas nos Estados Unidos que comprovariam a inferioridade feminina nas “ciências do raciocínio”, mas sua superioridade no que concerne ao gosto e ao sentimento, e alega que, se as mulheres não realizaram grandes obras como a *Iliada* ou a *Di-*

²Fundado pela escritora, professora e jornalista argentina Joana Paula Manso de Noronha, o *Jornal das Senhoras*, segundo o editorial de seu primeiro número, era “redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, se não possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração e cooperar com todas as forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher” (Joana Paula Manso de Noronha, “Às nossas assinantes”, *O Jornal das Senhoras*, 01/01/1852, p. 1).

vina comédia, eram elas as responsáveis pela formação de homens de bem e mulheres honestas. Por fim, o argumento de Dantas é de que o Lyceu, aperfeiçoando o gosto feminino, não prepararia um Shakespeare, mas uma mãe de família.

Segundo o ponto de vista manifestado por Dantas Junior, um projeto de educação voltado para as mulheres não serviria para sua emancipação, mas para um melhor exercício do papel social delineado para elas: ser esposa e mãe. O autor subestima a competência feminina, reforçando a crença de superioridade masculina no que tange às “ciências do raciocínio”. Porém, um aspecto que Dantas não leva em consideração em seu texto é o de que, se as mulheres não estivessem circunscritas ao trabalho no âmbito doméstico e pudessem circular pelas mesmas esferas sociais que os homens, talvez tivéssemos “uma Shakespeare”. Ademais, o fato de não conhecermos ou não termos acesso a “grandes obras” realizadas por mulheres não significa que elas não existam. Há, portanto, uma inversão da lógica, que naturaliza as consequências da exploração da mulher como característica inata. De acordo com Simone de Beauvoir,

através de todo Antigo Regime, o campo cultural é o mais acessível às mulheres que tentam afirmar-se. Nenhuma, entretanto, atingiu as alturas de um Dante, de um Shakespeare, o que se explica pela mediocridade geral de suas condições. A cultura sempre foi apanágio de uma elite feminina, não da massa: e da massa foi que saíram muitas vezes os gênios masculinos. As próprias privilegiadas encontravam obstáculos que lhes barravam o acesso aos altos picos (BEAUVOIR, 2019, p. 153, v. 1).³

No caso do Lyceu de Artes e Offícios, as mulheres menos abastadas teriam acesso à cultura, não para se tornarem grandes artistas, mas, na concepção de Dantas Junior, para, talvez, criar homens que o seriam.

No número publicado em 15 de agosto de 1881, o suplemento literário dedica uma página inteira ao Lyceu, contando com o texto

³ Beauvoir também menciona o ensaio “Um teto todo seu”, de Virginia Woolf, em que a autora aborda a falta de apoio para mulheres escritoras. Em um exercício hipotético, Woolf imagina como seria se Shakespeare tivesse tido uma irmã igualmente talentosa. Teriam os dois as mesmas oportunidades? Na suposição da autora, enquanto Shakespeare frequentou a escola, aprendeu latim, gramática e lógica, leu Ovídio, Virgílio e Horácio, pôde trabalhar no teatro e teve sua arte reconhecida até mesmo pela aristocracia, sua irmã não teve educação formal e era impedida de ler, sendo ordenada a cozinhar e a costurar. Antes de tornar-se adulta, estaria noiva e, para escapar do casamento, foge para Londres. Ao tentar atuar no teatro, recebe gargalhadas como resposta. Por fim, engravida de um ator e diretor e acaba por cometer suicídio em uma noite de inverno (WOOLF, 2014).

“Cherchez la femme”, escrito por Machado de Assis. Para o escritor, antes de qualquer esboço de civilização, a civilização estava em germe na mulher, visto que não havia pai – que era erradio e não cuidava de sua prole –, mas havia mãe, que guardava seus filhos. A mulher estaria, então, na origem e no fim do homem. Assim sendo, a educação feminina seria uma grande necessidade social. Notamos, pois, que, tal como Dantas Junior, Machado associa a educação da mulher ao exercício da maternidade. Dando desenvolvimento ao seu argumento, o autor escreve uma frase que considero chave para entender qual seria o papel das mulheres no processo civilizatório brasileiro e por que a educação era parte fundamental dele, desde que respeitasse determinados termos. Dialogando com a leitora, Machado explicita o que parece ser a premissa do ideário em prol da instrução feminina. “Não vos queremos para reformadoras sociais, evangelizadoras de teorias abstrusas, que mal entendeis, que em todo caso desdizem de vosso papel; mas entre isso e a ignorância e a frivolidade, há um abismo: enchamos esse abismo” (Machado de Assis, “Cherchez la femme”, *A Estação*, 15/08/1881, p. 181).⁴

⁴ Posição semelhante acerca da educação da mulher já havia sido esboçada por Machado em texto de 1864, no qual o autor comenta a novidade de um sarau literário em que haveria a presença de senhoras. “Eu de mim digo que acho acertada a presença de senhoras. Não é que eu as queira letradas e pedantes, Armandas e Belisas. O exemplo e Molière deixaram-me com opinião neste ponto. Mas se fujo de um extremo não é para cair em outro. Se as não quero *bas bleus* e falansterianas, também não acho que todas deverão limitar-se ao governo do *pot-au-feu* ou a darem resposta ao *tarte à la crème* de Arnolphe. Há um meio-termo; e nesse estou eu” (Machado de Assis, *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), n. 5, 01/05/1864, p. 1-2 *apud* LAJOLO; ZILBERMAN, 2019, p. 317).

Machado também alega que a sociedade teria que oferecer às mulheres alternativas entre a miséria e a devassidão. Penso que o “abismo” mencionado teria, então, que ser preenchido com atividades aceitáveis dentro da configuração social corrente. Para o autor, o Brasil abarcava duas classes feminis, uma elegante e superficial, e outra ignorante e virtuosa, que merecia receber os meios necessários para a luta da vida social. No parágrafo seguinte, que fecha o texto, Machado deixa claro o que compreenderia essa vida social, relacionando o papel da mulher no futuro ao seu valor enquanto filha, esposa, mãe, irmã, enfermeira e mestra. Por fim, a conclusão do texto é a de que “educar a mulher é educar o próprio homem, a mãe completará o filho” (Machado de Aassis, “Cherchez la femme”, *A Estação*, 15/08/1881, p. 181). Mais uma vez, temos a confirmação de que o propósito educacional voltado para o público feminino tinha como principal meta a formação da esposa e da mãe, sendo o homem o principal favorecido.

Ao analisar “Cherchez la femme”, Ivan Teixeira (2010) sustenta que o final do texto, especialmente a última frase (“educar a mulher é educar o próprio homem, a mãe completará o filho”), consiste em uma preterição irônica, que se configuraria enquanto recurso retórico. Graças ao caráter “benevolente” do texto, Teixeira propõe ainda que Machado estaria produzindo uma crítica ao conceito de mulher superficial, procurando “despertar na leitora o desejo de aliar-se às mulheres úteis ou ‘profundas’. Supõe-se, então, que a leitora hipotética de *A Estação* devesse abrir-se à crítica de possíveis fragilidades do próprio grupo” (TEIXEIRA, 2010, p. 91). Na interpretação de Teixeira, Machado teria assumido, nas palavras do autor, uma “atitude liberal” ao escrever “Cherchez la femme”, por mais que os leitores atuais não vislumbrem preceitos modernos no texto.

Abaixo de “Cherchez la femme”, na página do suplemento, há ainda um texto não assinado que reforça a tríade considerada o percurso natural da mulher: filha, esposa e mãe. Escrito com uma linguagem bastante poética, o texto conecta a instrução feminina ao avanço de outra tríade: família, pátria e humanidade. A partir disso, é feito um apelo para que as leitoras d’*A Estação*, “único jornal exclusivamente dedicado às senhoras que se publica no país” (*A Estação*, 15/08/1881, p. 181), fizessem doações ao Lyceu. Tais donativos seriam em prol do próprio sexo e em nome da elevação moral da família. *A Estação* teria doado 20\$000 réis.

Em “A cidade e os theatros”, ao tratar de uma festa promovida pelo Lyceu, Dantas Junior retoma o tema da educação feminina, mas, dessa vez, com um discurso mais condescendente do que o exposto anteriormente.

Sou dos que creem nos benefícios da boa educação da mulher. O sexo que nos dá as costureiras, também nos tem dado as Sévigné, Stäel e Sand. São exceções? Mas as exceções são tantas apesar do sistema férreo que lhe é dado todos os deveres e arrancado todos os direitos (Dantas Junior, “A cidade e os theatros”, *A Estação*, 15/10/1881, p. 232).

Ao contrário do texto publicado em 15 de julho, em que Dantas minimiza as capacidades intelectuais femininas, agora o cronista ao menos admite que o sistema não contribuía para que as mulheres se tornassem, por exemplo, romancistas reconhecidas como George Sand.

Na sequência, Dantas afirma que havia fundamento em chamar a mulher de metade do homem, visto haver participação feminina nas criações masculinas. Beatriz inspirou Dante, Fornarina guiou Rafael. Então, se inicialmente o argumento parece apresentar uma ideia de complemento e igualdade entre os gêneros, uma vez que o homem e a mulher seriam, cada um, metade de um todo, ao estabelecer a mulher como inspiradora ou guia, Dantas Junior indica que a metade feminina não teria a função de produzir ou criar, mas de impulsionar os homens em tais empreitadas. Em seu discurso, ressoa a ideia subjacente ao dito popular que persiste até hoje: “por trás de um grande homem, sempre existe uma grande mulher”.

Por meio dos textos sobre as aulas para o sexo feminino no Lyceu, observamos os colaboradores do suplemento literário caminhando por uma fronteira sem, entretanto, ultrapassá-la. O incentivo à educação feminina visa que a mulher tenha um comportamento moderno, considerado civilizado, mas dentro dos limites da vida familiar, das funções desempenhadas no âmbito doméstico.

Outro viés da educação feminina incentivado no suplemento literário d’*A Estação* são os ensinamentos relacionados ao corte e costura. Em seção intitulada “Bibliographia”, a professora Julia C. defende, em texto sobre o livro *Tratado de costura*, que

os livrinhos de que trato prestarão muitos serviços à mocidade estudiosa e parece-nos que deveria ser adotado por todas as diretoras de colégio e professoras, para que suas discípulas aprendam muito mais rapidamente os trabalhos de mão por compêndios, assim como se aprendem as outras matérias (Julia C., “Bibliographia: Tratado de costura”, *A Estação*, 30/04/1880, p. 87).

Conforme o texto de Julia C., aprender a costurar não deveria ser apenas uma atividade doméstica, mas fazer parte de um programa educacional formal, adotado por escolas e professoras. Stamatto (2002) afirma que a primeira legislação específica para o ensino primário no Brasil, após a independência, data de 15 de outubro de 1827, ficando conhecida como Lei Geral, visto que padronizou as escolas de primeiras letras no país e contemplava, também, as meninas. Porém, elas não aprendiam as mesmas matérias que os meninos. Em vez de Geometria, por exemplo, as meninas deveriam aprender sobre as “artes do lar”. Sendo assim, a sociedade oitocentista concebeu o ensino feminino como modo de preparo para o futuro papel de dona de casa, processo análogo ao empreendido em países como França e Estados Unidos. Vemos, pois, que *A Estação* adere ao discurso do Estado.

Em 31 de janeiro de 1882, foi publicada no suplemento literário uma gravura intitulada “Senhoras médicas europeias”. Alguns números depois, em 30 de junho do mesmo ano, um texto não assinado, veiculado na “Variedades”, discorre sobre o tema. O texto informa que a imagem se referia a mulheres formadas na Alemanha que exerciam brilhantemente a profissão de médicas. Apesar de, inicialmente, haver certa resistência à ideia de o “sexo frágil” dedicar-se à profissão, o exemplo estava sendo seguido pelos países “adiantados”, e a Faculdade de Paris já contava com 12 “doutoras em medicina”. Quase todas essas mulheres concluíram o curso quando ainda eram solteiras, e algumas continuaram assim, provando que esse trabalho “absorvia” o cérebro. E, por mais que algumas mulheres se casassem depois de certo tempo, era preferível que a estudante de medicina fosse casada e “muito principalmente” viúva. “Há aí motivo de delicadeza patológica e moral em que não carece insistir” (“Variedade: ‘As doutoras’”, *A Estação*, 30/06/1882, p. 134).

Figura 3: Senhoras médicas europeias (A Estação, 31/01/1882, p. 15)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Biblioteca Nacional.

Ao mesmo tempo que vislumbramos nesse texto um importante apoio à educação e profissionalização feminina, a possibilidade de uma mulher instruída, que trabalha e é mais ativa socialmente, acaba por ser examinada em relação direta à sua condição matrimonial. Para qualquer ação feminina, mesmo uma ação individual que depende de dedicação própria, como estudar medicina, o eixo do debate recai sobre o casamento. Como aponta Beauvoir,

o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição (BEAUVOIR, 2019, p. 185, v. 2).

Entendemos, então, a postura assumida pelos colaboradores d’*A Estação*. A mulher, na concepção exposta, destinava-se ao casamento; a instrução e a educação deveriam ser aliadas, não empecilhos para que esse destino se concretizasse. Na seção “Hygiene”, Ricardo C. afirma que, ao escolher uma esposa, o homem deveria “preferir uma companheira sadia, instruída, bem educada, de bom gênio e boa dona de casa” (Dr. Ricardo C., “Hygiene”, *A Estação*, 15/06/1882, p. 120). Portanto, a instrução e a educação são colocadas em paralelo às habilidades domésticas. Por um lado, essa falta de hierarquia pode indicar um avanço do pensamento da época, uma vez que a atuação feminina na sociedade se ampliava, e as mulheres passavam a ter acesso a um número muito maior de bens culturais. Por outro, a formulação de Ricardo C., assim como a dos outros colaboradores citados, reduz a educação a mais um dos requisitos para que a mulher se tornasse uma boa esposa. O suplemento literário d’*A Estação* apresenta essa dualidade, em que modernidade e patriarcalismo convergem para propagar o ideal de mulher oitocentista: instruída, casada, mãe e bem educada.

De Alzira C. para Alice de Sá: a carta sobre *Histórias sem data*

Um procedimento bastante comum nas páginas do suplemento literário d’*A Estação* era o ato de promover os colaboradores da revista e suas respectivas obras. Em 28 de fevereiro de 1881, por exemplo, Abdiel, pseudônimo de Artur Barreiros,⁵ publica um texto exaltando as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Já em 30 de janeiro de 1880, A. B. (possivelmente iniciais de Artur Barreiros) assina um artigo elogioso à peça *Amor por anexins*, de Artur de Azevedo, outro importante colaborador d’*A Estação*. No dia 15 de fevereiro de 1884, em texto sem assinatura acerca do livro de poemas *Meridionais*, de Alberto de Oliveira, afirma-se que Oliveira é “colaborador dos mais distintos deste periódico” (“Bibliographia”, *A Estação*, 15/02/1884, p. 10). Exemplos como esses são, portanto, recorrentes na folha.

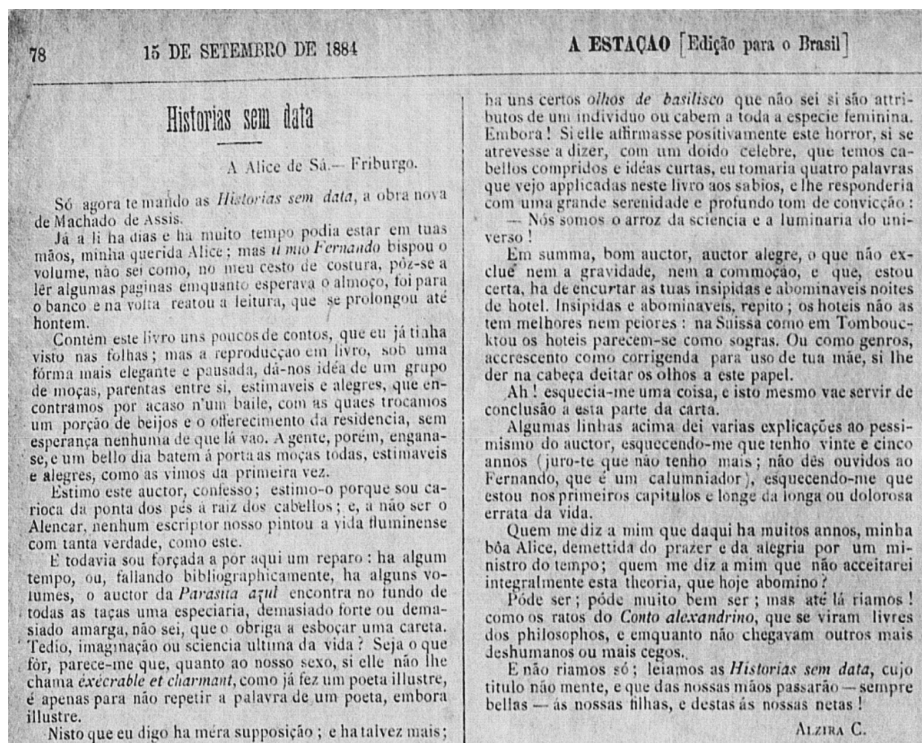
Outro procedimento relativamente frequente é a veiculação de cartas, sejam elas endereçadas para a redação d’*A Estação*, sejam correspondências particulares. Nos dois casos, encontramos, geralmente, diversos indícios de que tais cartas são produções ficcionais. Um dos exemplos mais signifi-

⁵De acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2008).

cativos é a série “Felicidade no lar”. Com o subtítulo “cartas de uma mãe a sua filha”, Julia F. (provavelmente um pseudônimo) publicou, entre os anos de 1882 e 1883, um conjunto de textos direcionados à sua (suposta) filha, Branca, com o propósito de orientá-la a se comportar da melhor maneira e a tomar as decisões reputadas corretas no que diz respeito à sua nova vida de casada.

Assim, quando em 15 de setembro de 1884 publicou-se no suplemento literário um texto intitulado “Histórias sem data” – mesmo título do recém-lançado livro de contos de Machado de Assis –, e percebeu-se que tal texto se enquadrava no gênero carta, não deve ter havido qualquer sentimento de surpresa por parte do público leitor. E, haja vista todas as discussões acerca da instrução feminina que foram engendradas na revista, uma correspondência trocada entre duas mulheres, de Alzira C. para Alice de Sá (que estaria na cidade de Friburgo), recheada de referências literárias, também não deve ter sido motivo de espanto.

Figura 4: Histórias sem data



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Biblioteca Nacional.

A carta inicia com a seguinte frase: “Só agora te mando as *Histórias sem data*, a obra nova de Machado de Assis” (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78). Compreendemos, pois, que a correspondência teria sido enviada juntamente com um exemplar da coletânea de contos de Machado, sendo o livro o motivo do contato entre as duas amigas. No parágrafo subsequente, Alzira C. afirma que o livro já deveria ter sido entregue anteriormente; contudo, seu marido, Fernando, “pôs-se a ler algumas páginas enquanto esperava o almoço, foi para o banco e, na volta, reatou a leitura, que se prolongou até ontem” (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78).

Neste excerto, creio haver um movimento interessante. *A Estação* se tratava de uma revista cujo público-alvo eram as mulheres. Logo, o conteúdo veiculado no periódico era direcionado a este público, o que significaria, em linhas gerais, no contexto sócio-histórico do século XIX, abordar temas como moda, economia doméstica e literatura amena. Entretanto, ao contar que seu marido, Fernando, se interessou pela leitura de *Histórias sem data*, Alzira está, indiretamente, afirmando que a obra de Machado não é uma “leitura para mulheres”, mas que homens, como seu marido, que trabalha em um banco, lugar reputado como importante e respeitável, também são leitores do colaborador d’*A Estação*. Desse modo, concluímos que homens, considerados por Dantas Júnior como superiores nas “ciências do raciocínio”, estavam lendo os mesmos livros que Alzira C. e Alice de Sá.

Na sequência da carta, Alzira escreve que

contém este livro uns poucos contos, que eu já tinha visto nas folhas; mas a reprodução em livro, sob uma forma mais elegante e pausada, dá-nos a ideia de um grupo de moças, parentas entre si, estimáveis e alegres, que encontramos por acaso n’um baile, com as quais trocamos uma porção de beijos e o oferecimento da residência [...] (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78).

Os “poucos contos” do *Histórias sem data* são, na verdade, 18 textos, e dois deles, “Cantiga dos esponsais” e “Capítulo dos chapéus”, foram publicados em *A Estação* antes de receber a versão em livro. Já os outros, em sua maioria, foram veiculados no periódico *Gazeta de Notícias*. Considerando que os contos circularam na imprensa antes de serem publicados em livro, torna-se mais compreensível a defesa que Alzira C. faz da reprodução em livro, que seria mais “elegante e pausada”. Aqui, portanto, fica evidente o caráter de promoção e publicização das obras dos colaboradores d’*A Estação*, visto haver uma justificativa para a aquisição do livro, mesmo que as

peças já tenham lido os contos nos periódicos. Nesse sentido, a provável ficcionalidade da carta também fica mais evidente, pois o texto se afasta de uma correspondência e se aproxima de um anúncio.

Alzira continua, declarando estimar Machado de Assis, pois ele é “carioca da ponta dos pés à raiz dos cabelos” (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78), e, com exceção de Alencar, nenhum outro escritor teria pintado a vida fluminense com tanta verdade como ele. Ao citar Alencar, Alzira C. demonstra possuir repertório literário, sendo, pois, uma mulher culta. E esse repertório não se restringe a autores brasileiros, dado que encontramos, em sua carta, citações de frases de autores como Alfred de Musset e Schopenhauer. E podemos inferir que, se a remetente cita tais autores, é porque ela sabe que sua amiga, Alice de Sá, compreenderá essas referências. Dando um passo adiante, é possível deduzir que, se a carta foi publicada no suplemento literário d’*A Estação*, é porque os editores imaginavam que as leitoras iriam assimilar as alusões ali presentes.

E, em meio a essas manifestações de conhecimentos literários, Alzira C. fornece mais uma prova de sua intelectualidade: um reparo à obra de Machado.

E todavia sou forçada a por aqui um reparo: há algum tempo, ou, falando bibliograficamente, há alguns volumes, o autor de *Parasita azul* encontra no fundo de todas as taças uma especiaria, demasiado forte ou demasiado amarga, não sei, o que o obriga a esboçar uma careta. Tédio, imaginação ou ciência última da vida? Seja o que for, parece-me, quanto ao nosso sexo, se ele não lhe chama *execrable et charmant*, como já fez um poeta ilustre, é apenas para não repetir a palavra de um poeta, embora ilustre (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78).

Primeiramente, Alzira mostra intimidade com a produção machadiana, mencionando “Parasita azul”, conto publicado no *Jornal das Famílias* e, posteriormente, em *Histórias da meia-noite*. A missivista, então, partindo de seu domínio da prosa de Machado, realiza uma análise, criticando o “amargor” das narrativas do autor. Porém, mais significativo do que isso penso ser a queixa de Alzira C. em relação ao tratamento dado por Machado às personagens femininas. Fazendo referência a um verso do poema “Après une lecture”, de Musset (1891, p. 238, tradução minha) – “Sexe adorable, absurde, exécration et charmant” [Sexo adorável, absurdo, execrável e encantador] –, Alzira expressa insatisfação pela maneira que “poetas ilustres” retratam “nosso sexo”, evidenciando que, além de ter um bom conhecimento sobre literatura, interpreta, examina e critica aquilo que lê.

A erudição de Alzira C. segue sendo destacada no parágrafo posterior:

Nisto que digo há mera suposição; e há talvez mais; há uns certos *olhos de basilisco* que não sei se são atributos de um indivíduo ou cabem a toda espécie feminina. Embora! Se ele afirmasse positivamente este horror, se se atrevesse a dizer, com um doido célebre, que temos cabelos compridos e ideias curtas, eu tomaria quatro palavras que vejo aplicadas neste livro aos sábios, e lhe responderia com grande serenidade e profundo tom de convicção:

– Nós somos o arroz da ciência e a luminária do universo (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78, grifo da autora).

Com alusões à mitologia – “olhos de basilisco” – e a Schopenhauer – “cabelos compridos e ideias curtas” –, Alzira acaba por questionar não apenas Machado, mas, em alguma medida, diversos colaboradores d’*A Estação*, que estavam, na época em que a carta foi publicada, debatendo o quão intelectualizada uma mulher poderia ser ou não; o que uma mulher poderia estudar ou não. E, mais do que isso, quais seriam os objetivos, do ponto de vista masculino, da educação feminina. Então, Alzira cita o conto “As academias de Sião”, que fecha *Histórias sem data*, como uma resposta convicta e serena aos “doidos célebres” que acreditam que as mulheres possuem “ideias curtas” ou “olhos de basilisco”: “– Nós [mulheres] somos o arroz da ciência e a luminária do universo”.

“Em suma, bom autor, autor alegre, o que não exclui nem a gravidade, nem a comoção” (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78). Encaminhando-se para o encerramento da carta, Alzira, apesar das divergências apresentadas, elogia Machado, afirmando que as *Histórias sem data* encurtariam as “insípidas e abomináveis” noites que Alice estava passando no hotel (lembrando que Alice está recebendo a carta em Friburgo, cidade conhecida como um dos locais onde a elite fluminense passava seus dias de descanso).

Porém, antes de terminar a carta, Alzira se lembra de comentar um detalhe.

Ah! esquecia-me uma coisa, e isto mesmo vai servir de conclusão a esta parte da carta. Algumas linhas acima dei várias explicações ao pessimismo do autor, esquecendo-me eu tenho vinte e cinco anos (juro-te que não tenho mais; não dê ouvidos ao Fernando, que é um caluniador), esquecendo-me que estou nos primeiros capítulos e longe da longa ou dolorosa errata da vida.

Quem me diz a mim que daqui há muitos anos, minha boa Alice demitida do prazer e da alegria por um ministro do tempo; quem me diz a mim que não aceitarei integralmente esta teoria, que hoje abomino?

Pode ser; pode muito bem ser; mas até lá riamos! como os ratos do *Conto alexandrino*, que se viram livres dos filósofos, e enquanto não chegavam

outros mais desumanos ou mais cegos (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78).

Observamos, nesse excerto, um contraponto que gera a dualidade tão presente no suplemento literário d’*A Estação*. No decorrer da carta, Alzira C. se apresenta como uma mulher letrada, conhecedora de literatura, mitologia, filosofia; uma mulher com opiniões assertivas, que enxerga deficiências na obra de Machado de Assis, um dos principais intelectuais da época. Entretanto, ao final da carta, Alzira abre concessões, presumindo que, talvez, o que ela avalia como um problema na prosa de Machado seja, na verdade, uma limitação sua, ao interpretar os textos.

Além disso, ao comentar sobre sua idade, jurando que conta apenas vinte e cinco anos, por mais que Fernando possa tentar desmenti-la, Alzira acaba por reproduzir um discurso recorrente no século XIX – e até mesmo nos dias atuais – que estereotipa a mulher enquanto sexo de “ideais curtas”, que se preocupa com assuntos comumente associados à futilidade e superficialidade. Porém, na sequência, ela volta a demonstrar seu conhecimento literário e capacidade de interpretação, citando “Conto alexandrino” e fornecendo uma pequena análise do texto – “os ratos do *Conto alexandrino*, que se viram livres dos filósofos, e enquanto não chegavam outros mais desumanos ou mais cegos”.

Temos, então, na carta de Alzira C. para Alice de Sá, um movimento circular que é bastante comum em *A Estação*: a mulher é descrita como inferior aos homens no que diz respeito à intelectualidade; depois, a inteligência feminina é exaltada; em seguida, as mulheres são taxadas como fúteis e superficiais; posteriormente, a mulher é retratada como indispensável para o avanço social, mas, em seguida, é caracterizada como “sexo frágil”. É uma gangorra permanente que parece representar uma época em que, muito por conta da atuação da imprensa, os direitos das mulheres (ou a falta deles) passaram a fazer parte, mesmo que timidamente, do debate público, ao mesmo tempo que a ótica patriarcal buscava barrar os avanços femininos.

A carta se encerra com um notável conselho: “E não riamos só: leiamos as *Histórias sem data*, cujo título não mente, e que das nossas mãos passarão – sempre belas – às nossas filhas, e destas às nossas netas!” (Alzira C., *A Estação*, 15 de setembro de 1884, p. 78). Neste final, parece-me que a gangorra encontra um equilíbrio, que talvez seja o recado que o editorial d’*A Estação* pretendia passar por meio de toda a discussão acerca da educação

feminina. As mulheres devem (pelo ponto de vista masculino externado na revista) ser vaidosas e movidas pelo desejo de tornarem-se mães e esposas. Mas, enquanto seguem esse roteiro, podem se instruir, ler *Histórias sem data*, Machado de Assis, Musset e Schopenhauer, e incentivar que as mulheres das próximas gerações – “nossas filhas e netas” – instruíam-se também.

Considerações finais

No artigo “Estações”, Marlyse Meyer (1993) transcreve a carta de Alzira C. para Alice de Sá, levantando a hipótese de que o texto seria um *merchandising* e de que o verdadeiro autor da carta poderia ser o próprio Machado. Em *O altar e o trono*, Ivan Teixeira (2010) apresenta a mesma teoria, afirmando que a carta se trataria de uma “ironia promocional”. Creio ser bastante provável que Machado seja o nome por trás de Alzira C.; logo, compartilho das suspeitas de Meyer e Teixeira. Entretanto, o que interessa mais precisamente para o que foi apresentado neste artigo é que *A Estação* publicou um texto assinado por uma mulher, uma voz feminina, discutindo literatura. Como aponta Ivan Teixeira, “[...] a determinação da autoria não importa tanto quanto o pensamento de que a publicação da carta [...] partilha também da criação do perfil público da mulher do Segundo Reinado, que, além de se dedicar ao lar, aprecia boa literatura e lê mais de um jornal” (TEIXEIRA, 2010, p. 129).

Portanto, fictícia ou não, Alzira C. representa a dialética em torno do tema da educação feminina. Por um lado, buscava-se que as mulheres adquirissem um bom repertório de música, arte e literatura. Que as mulheres aprendessem francês, tocassem piano e possuíssem desenvoltura social. Por outro lado, esperava-se que as mulheres fossem donas de casa exemplares, cuidando dos filhos, dos maridos e de todos os assuntos domésticos. E, em meio a esse tensionamento, abriam-se frestas para que as mulheres (ou ao menos algumas) pudessem ler, estudar, cursar medicina, criticar a obra de Machado de Assis e desempenhar papéis que não eram contemplados pelo viés patriarcal que enformava a sociedade fluminense da época.

Referências

Fontes primárias

A Estação: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1879-1904.

O Jornal das Senhoras. Rio de Janeiro: Tipografia Parisiense, 1852-1855.

Bibliografia

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 2 v.

DEL PRIORE, Mary. *História da gente brasileira*: volume 2: Império. São Paulo: LeYa, 2016.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-39, jun. 2008.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. Edição revisada. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MEYER, Marlyse. Estações. In: MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MUSSET, Alfred. *Poésies nouvelles (1836-1852)*. Paris: G. Charpentier e E. Fasquelle, 1891.

PEREIRA, Avelino Romero. A música de braço com a moda: mulheres compositoras na imprensa feminina (Rio de Janeiro, 1852-1902). *dObra[s]* – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisa em Moda, São Paulo, v. 14, n. 29, p. 102-121, maio/ago. 2020.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono*: dinâmica do Poder em *O alienista*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, tradução de poemas por Glauco Mattoso e posfácio de Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

“O escuro ainda acalenta seu segredo”: relações entre gravidez e literatura

Monica Chagas da Costa

*Smiling to themselves, they meditate
Devoutly as the Dutch bulb
Forming its twenty petals,
The dark still nurses its secret.
On the green hill, under the thorn trees,
They listen for the millenium,
The knock of the small, new heart.
 (“Heavy women” – Sylvia Plath)*

Uma força estranha: pródromos¹ de uma reflexão

Na virada do século XVIII para o XIX, Anna Laetitia Barbauld escreveu e publicou diversos poemas que ficaram marcados como referências para toda uma geração de poetas românticos de grande vulto na literatura inglesa. Barbauld foi uma figura influente nas últimas décadas do século XVIII, e sua produção foi de muita valia para o nascente movimento romântico. Educada a partir dos preceitos iluministas da racionalidade, aos moldes da educação clássica que seus pares homens recebiam, ela inovou em sua produção literária ao aproximar seu conhecimento de modos de construção poética tradicionais da matéria viva do cotidiano, principalmente feminino. Um claro exemplo dessa sua atuação é o poema “Washing Day”, que inicia com uma invocação à musa para cantar o dia da lavagem de roupas.

As Musas tornaram-se comadres; perderam
o passo trágico, e a frase clara e elevada,
Língua dos deuses. Vem, então, Musa doméstica,
Na medida descuidada lalando frouxamente,
Sobre fazenda ou horta, bons cremes e coalhadas,

¹ Pródromos são os momentos que antecedem o início de um trabalho de parto, e que podem durar de algumas horas até semanas.

Ou moscas zumbideiras, ou sapatos perdidos na lama,
Pelo menino choroso, de rosto arrependido –
Vem, Musa, e canta o temível dia de lavar roupa.²
(BARBAULD, 1994b, p. 81)

A musa para ela é uma “gossip”, palavra inicialmente utilizada para designar as mulheres que acompanhavam a gestante no momento do parto, muito frequentemente tornando-se madrinhas da criança, e que depois se tornou sinônimo de mexeriqueira. Em português, poderíamos aproximá-la à palavra “comadre”, que também oferece essa ambiguidade – aquela que batiza um bebê, e, depois, aquela que participa das “conversas de comadre”. Ou seja, Barbauld recorre a uma figura fortemente associada a uma experiência que, durante o período em que escreve, ainda é eminentemente reservada às mulheres para dar voz e música (talvez não divina) às vivências mundanas da lida doméstica. O poema continua descrevendo as peripécias que acontecem em um dia em que a casa toda se organiza para lavar a roupa – e a voz das crianças e das mulheres se faz ouvir em sua poesia.

Em 1797, a musa volta a cantar por sua pena. Ela escreve o poema “To a little invisible being who is soon to become visible” [A um pequeno ser invisível que logo se tornará visível], no qual se dirige a um feto para descrever a espera daquela que o gesta. O poema inicia dirigindo-se, no imperativo, ao “germe da nova vida, cujos poderes se expandem devagar”³ (BARBAULD, 1994a, p. 80), que se prepara para, “de pressa”, como insiste o eu-lírico, fazer a passagem “através dos misteriosos portões da vida” (BARBAULD, 1994a, p. 80). Surpreende, na sensibilidade de uma leitura do século XXI, que a autora se refira tão abertamente ao evento do parto. Como sugere Ward (2021), era incomum que a gravidez – e, portanto, seu desenlace – fosse assunto adequado a um público externo que não aquele círculo de mulheres do qual a musa de Barbauld participa.

Em *Portões da vida, origem do mundo*⁴, é clara a referência à passagem que a criança deve fazer a fim de nascer. O corpo da mulher grávida é visto

² “The Muses are turned gossips; they have lost/ The buskined step, and clear high-sounding phrase,/ Language of gods. Come, then, domestic Muse,/ In slip-shod measure loosely prattling on,/ Of farm or orchard, pleasant curds and cream,/ Or droning flies, or shoes lost in the mire/ By little whimpering boy, with rueful face –/ Come, Muse, and sing the dreaded washing day.” (Não há tradução disponível dos poemas de Anna Laetitia Barbauld. Desse modo, as traduções dos textos da autora são minhas.)

³ No original: “Germ of new life, whose powers expanding slow.”

⁴ Título do quadro de Gustave Coubert que retrata a vulva e o torso de uma mulher reclinada, de rosto fora dos limites da tela.

como uma fronteira, mas também como moldura que encobre os segredos que ainda se escondem do feto: “Que poderes se escondem em sua curiosa moldura” (BARBAULD, 1994a, p. 80).⁵ Para além de limite físico, a gestação, em um tom que parece bastante congruente com as ideias iluministas de racionalidade, também é o que separa conhecimento de não-conhecimento, uma vez que o feto se encontra com “sentidos trancafiados dos objetos, e a mente, do pensamento” (BARBAULD, 1994a, p. 80).⁶ Parece que o corpo duplo da grávida oferece a oportunidade do surgimento do sujeito uma vez que seja deixado para trás. As primeiras duas estrofes do poema constroem essa imagem de uma potencialidade que espera para alçar-se ao espaço exterior do conhecimento – o feto como o centro do poema.

Contudo, a partir da terceira estrofe, começam a pesar os olhares e as expectativas de outras pessoas. A babá que prepara suas canções, as matronas que contam os dias e, acima de todas, a mãe que anseia por plantar um beijo no rosto do filho. O eu-lírico então, nas quarta e quinta estrofes, descreve a mãe para o futuro filho, de modo a sensibilizá-lo para que nasça rapidamente. “Ela só pede para deitar seu fardo / para que seus braços contentes o embalem; / E as dores mais fortes da natureza coroam seus desejos, / que vos libertem vivo de seu amoroso ventre”(BARBAULD, 1994a, p. 80).⁷ Não mais fronteira ou moldura, agora a grávida é sujeito desejante, que, mesmo frente ao sofrimento iminente, quer a chegada da vida.

O poema continua com enfoque na gestante, que “deseja trazê-lo [o filho] a seu peito materno / parte de si e para si desconhecida / para ver e cumprimentar seu estranho hóspede, / alimentado com sua vida por muitas aborrecidas luas” (BARBAULD, 1994a, p. 80).⁸ Nota-se novamente a presença do conhecimento (radicada no vocábulo negativo “desconhecida”) para tratar da relação entre a mulher e o feto. No poema, novamente em consonância com a oposição entre corpo e mente reforçada pelos ideais iluministas, a experiência corporal não oferece à mãe, interessantemente, conhecimento privilegiado do filho. Esse “estranho hóspede” que alimen-

⁵ No original: “What powers lie folded in thy curious frame”.

⁶ No original: “Senses from objects locked, and mind from thought!”.

⁷ No original: “She only asks to lay her burden down, / That her glad arms that burden may resume; / And nature’s sharpest pangs her wishes crown, / That free thee living from thy loving womb”.

⁸ No original: “She longs to fold to her maternal breast / Part of herself, yet to herself unknown; / To see and to salute the stranger guest, / Fed with her life through many a tedious moon”.

tou com a própria vida é alguém que só se pode revelar depois de solto da prisão do corpo – como Barbauld a apresenta no primeiro verso da penúltima estrofe, em que chama o feto de “pequeno cativo”. As impressões da gestante, para além da ansiedade pelo momento do nascimento, são quase transparentes, excetuando-se o uso do adjetivo “aborrecidas” para descrever uma espera que parece sem fim.

As próximas estrofes voltam a exortar o futuro filho a apressar sua chegada, até que, nos últimos versos, a voz do eu-lírico se junta à babá, à mãe e às matronas que lhe esperam, para sugerir que, caso versos e orações ajudem, ela também se oferece para desfilar seu rosário. O sorriso tão esperado da criança serviria, então, de paga pelas dores da mãe (e, possivelmente, pelas rezas das outras mulheres que a cercam). Esse mundo de mulheres que o poema cria como rede que recebe a criança ao nascer é apontado pela crítica como um aspecto distintivo do texto de Barbauld (RAISANEN, 2016), uma vez que outros poemas que tratam da gravidez no mesmo período tendem a submeter o processo ao crivo de um deus masculino que assegura (ou não) que mãe e filho estejam vivos ao final.

“A um pequeno ser invisível” chama atenção, portanto, por ser uma obra que situa a experiência da gravidez em um mundo eminentemente feminino, e que, por mais timidamente que o faça, explora os sentimentos ambíguos da gestante em relação ao evento (RAISANEN, 2016). Particularmente, parece importante a preocupação da autora em dar lugar dentro de sua poesia às vivências compartilhadas por mulheres em diferentes níveis – individual, mas também socialmente. A escolha por tratar do tema da gestação é, ao mesmo tempo, lógica e inovadora, pois busca em um campo historicamente reservado ao feminino algo que a literatura pouco explora.

Barbauld, desse modo, torna-se uma precursora – e uma referência – para que outras poetisas, como a Sylvia Plath da epígrafe deste trabalho, possam retratar e delinear suas grávidas. Parece faltar-nos, contudo, suficiente subsídio teórico que embase um estudo aprofundado sobre o lugar que tal poesia (e também a ficção que se preocupe com o tema) assume em uma história da literatura que dê conta dos impactos que os processos de reprodução dos corpos têm nos sujeitos. Para além disso, também parece-nos necessária uma fundamentação que sublinhe a relevância de estudos que destaquem o período da perinatalidade – com toda sua potência criativa e disruptiva – como objeto específico do olhar literário. É a essa demanda que este texto tenciona responder, procurando, através de

um levantamento de obras e autoras que analisem a gravidez de pontos de vista distintos, apontar caminhos para uma abordagem metodológica específica aos estudos literários.

É no espírito da sala de parto pintada por Anna Laetitia Barbauld que esta tarefa se ensaja. Reunimos babás e matronas, toda a sorte de comadres que possam nos auxiliar na entrada em um campo em que o silêncio da espera, por vezes, se impõe como inquebrantável. E, como a canção que o poema encanta, procuramos chamar à vida uma nova perspectiva que oportunize conhecer melhor o mundo naquele que é seu início e, por vezes, seu fim.

Eu fui a mulher preparando outra pessoa: uma trajetória de pesquisa

Não é sempre que a gênese de um texto se faz presente em sua escritura, nem ao menos necessária a sua construção argumentativa. Contudo, no presente caso, acredito que seja relevante voltar aos princípios, uma vez que nosso objeto se constitui, de certo modo, nessas encruzilhadas em que os inícios se fazem. Narro, portanto, os caminhos que me levaram a este texto, não tanto pelo seu valor anedótico, mas muito mais pelo diálogo que esta narrativa oferece com outros textos que também versam sobre a gestação e seu lugar nos diferentes discursos, como espero demonstrar logo mais.

É difícil precisar quando um interesse de pesquisa nasce. Essa prenhez é das mais misteriosas, por vezes casual, e se dá por virtude de encontros mais ou menos acidentais ao longo de cada percurso acadêmico. Não há momento preciso de fecundação e, como acontece com boa parte das gestações fisiológicas, são frequentes – e silenciados – os abortos espontâneos. Acredito que o interesse que sustento pelo intercruzamento dos estudos da gravidez e dos estudos da literatura possa ter surgido, muito provavelmente, com leituras sobre a escritora inglesa Elizabeth Gaskell. A romancista inglesa começou a escrever ficção logo após a perda de seu primogênito, e, com o nascimento de sua primeira filha, manteve um diário em que registrava suas impressões sobre a maternidade. Duas coisas me chamaram a atenção: a necessidade quase incontrolável de transformar o luto e, posteriormente, os temores da primeira maternidade, em escrita; e a constante tentativa de se distanciar emocionalmente da filha para não sofrer tanto novamente com uma possível morte.

Essa dimensão negativa esbarrou na idealização da experiência materna com a qual somos bombardeados na contemporaneidade, parte de uma narrativa que ainda preconiza a maternidade como ideal de realização feminina. Porém, para além disso, sublinhou uma associação entre a vivência da maternagem (e suas dificuldades) e a criatividade da escrita que me pareceu contraditória. Minha impressão não era sem amparo. Em *Um teto todo seu*, marco do feminismo do qual não conseguimos escapar, Virginia Woolf, ao tentar explicar porque era tão difícil para mulheres escreverem, toma como exemplo Lady Winchilsea, uma poeta do século XVII, e ressalta: “era nobre por nascimento e por casamento; *não tinha filhos*; escreveu poesia, e basta abrir sua poesia para descobri-la explodindo de indignação contra a posição das mulheres” (WOOLF, 1990, p. 73-73, grifo meu). Ela continua, agora sobre Margaret de Newcastle: “Elas eram muito diferentes, mas assemelhavam-se no fato de serem ambas nobres e *sem filhos* e de terem desposado o melhor dos maridos” (WOOLF, 1990, p. 77, grifo meu). Parece ficar claro que, para Woolf, uma das condições de possibilidade para a escrita é a não maternidade. Dentro da argumentação de *Um teto todo seu*, esse contraponto entre maternidade e produtividade artística auxilia a sustentar a ideia de que a mulher é sujeita a opressões materiais e imateriais que impedem que seu nome seja lembrado por suas realizações, uma vez que se limita à vida comezinha da atividade doméstica. Isso é retomado nas reflexões de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, sobre o qual comento posteriormente.

Contudo, o texto de Gaskell me fez ver outro lado dessa mesma moeda; vislumbrei a possibilidade de que, como experiência transformadora, a maternidade também viesse a impelir a artista na direção da produção de sua obra. Pergunto-me se não está aí mais um exemplo da opressão do patriarcado – a exclusão de um universo de reflexões morais, éticas e estéticas advindas de um tipo de experiência eminentemente feminina como opção válida dentro da criação artística, uma vez que parece ser parte do discurso dominante, mesmo entre feministas de peso, o fato de que os processos através dos quais as pessoas gestam e tornam-se mães (e pais) são não só diminuídos em sua importância, como também representados como empecilhos à prática artística.

Continuei inquirindo sobre esse impasse entre a experiência da maternidade e da escrita. Muito posteriormente, a leitura de *Of woman born*, de Adrienne Rich, ofereceu-me a diferenciação entre maternidade (a insti-

tuição) e maternagem (a experiência individual). Talvez esteja nessa cisão uma possibilidade de resposta. Como aponta Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa*, na fundação da sociedade capitalista e patriarcal moderna,

a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como “trabalho de mulheres”. Além disso, as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas e, quando trabalhavam em troca de pagamento, ganhavam uma miséria em comparação com o salário masculino médio (FEDERICI, 2017, p. 170)

Esse trabalho reprodutivo coloca-se, no esquema desenhado por Federici, diametralmente oposto ao trabalho produtivo, realizado principalmente por homens. Nessa divisão, produzir, ou seja, fazer parte da força de trabalho, é necessariamente diferente de reproduzir. Ao invisibilizar o processo de reprodução dos corpos como parte do instinto ou da natureza da mulher, a sociedade capitalista, e as representações que oferece através de seus discursos principalmente científicos,⁹ mas também artísticos, nega uma visão maleável da maternidade. Impõe-se uma narrativa única a que as mulheres devem se sujeitar, e que, portanto, não pode ser vista como espaço de elaboração cognitiva ou de reflexão individual. A massificação da maternidade, que atinge o ápice no século XIX com a figura da dona de casa vitoriana (FEDERICI, 2017, p. 150), achata a riqueza da experiência diversa que a maternagem oferece. Talvez, dentro desses parâmetros, a maternidade impossibilite a criação (ou a produção) literária. Porém, como propõe Rich (1995), talvez seja possível encontrar na maternagem o espaço no qual se desenvolvem novas formas de pensarmos social e individualmente a experiência da reprodução dos corpos.

Retorno ao meu caminho. Paralelamente ao estudo da obra de Gaskell, fascinei-me por um gênero bastante contemporâneo – o relato de parto – que geralmente toma o formato de vídeo ou áudio, e é postado em redes sociais tanto pela pessoa que vivenciou o fato quanto por canais que se especializam no assunto. Fiquei curiosa para saber como cada pessoa dá conta de uma experiência que parece transbordar os limites dos sujeitos.

⁹Cynthia Eagle Russett oferece um estudo que descreve a construção desses discursos ao longo do século XIX no texto *Sexual science: The victorian construction of womanhood* (1991). Um trabalho semelhante, mas não centrado apenas no discurso científico, é o texto de Mary Poovey, *Uneven development: The ideological work of gender in mid-victorian england* (1988), que trata da diferenciação de gênero que se intensifica no mesmo período.

As cenas se repetem – dores manejadas, mãos que apoiam, olhos fechados; ainda assim, é sempre emocionante o desfecho: o bebê que irrompe no mundo e o êxtase ou o alívio daquela que o recebe. Diante dessa torrente de relatos e retratos de gestações e partos que encontramos em rede, sublinho a pergunta: e a literatura? Como ela responde a isso? Será que ela dá conta desses momentos, que parecem ser tão extremos? Converso com colegas pesquisadoras sobre o assunto, e elas me trazem diversos exemplos de representações literárias de gestações, partos, abortos. O que isso nos diz? Parece que a literatura não se escusa de mergulhar nessas questões. Por que então parece tão grande o silêncio sobre o assunto?

Surge daí a proposta de um projeto de pesquisa que submeti ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que alia a investigação sobre a gravidez ao estudo da imprensa periódica feminina do final do século XIX no Brasil. Na avaliação do projeto, chama-se atenção para a originalidade do tema. No decorrer da pesquisa, entendo essa ênfase dada pelos pareceristas. Ao buscar textos que reflitam sobre o assunto, descubro nomes importantes, já velhos conhecidos, que trataram do tema com maior ou menor profundidade;¹⁰ aprendo novos nomes que compõem uma constelação de pesquisadoras que pensam a gestação.¹¹ Misturam-se nomes de diferentes origens e diferentes caminhos acadêmicos – filósofas, sociólogas, historiadoras, psicanalistas. Sublinha-se, porém, a timidez na presença de estudiosas da literatura na roda de conversa sobre a gravidez. Onde estamos? Por que, com poucas exceções (encontradas principalmente em contextos de língua inglesa), escolhemos não olhar para essas cenas e esses textos? Por que são raros os estudos que discutem como a literatura retrata, reelabora ou reconstrói a percepção dos indivíduos frente aos momentos de geração de novas vidas?

Um dos indicadores que podemos tomar como referência para sinalizar o interesse em estudos sobre determinado assunto é a produção de teses e dissertações relacionadas ao tema. Em consulta em fevereiro de 2023, o banco de teses e dissertações da CAPES apresenta 4.322 resultados relacionados ao tema gravidez. Contudo, se recortamos a grande área de

¹⁰Incluo aqui os trabalhos de Simone de Beauvoir (1970), Iris Marion Young (2005), Hélène Cixous (2022), Elizabeth Badinter (1985), Silvia Federici (2017) e Lélia Gonzalez (2019).

¹¹Entre eles, Andrea O’Reilly (2008), Nancy Chodorow (1979), Adrienne Rich (1995), Shari Thurer (1994), Petrina Brown (2004), Ana Paula Vosne Martins (2004), Marinha do Nascimento Carneiro (2005, 2007), Anyansi Correa Brenes (2005), Vera Iaconelli (2020, 2022).

Linguística, Letras e Artes, apenas 8 trabalhos são apontados, sendo que, entre eles, um dos resultados está repetido, dois são da área da linguística aplicada e um da área da música. Caso ampliemos a busca para um termo mais abrangente como “maternidade”, o número de trabalhos totais cai – 3.528, mas a grande área é mais produtiva, com 119 trabalhos totais. A série histórica é dada desde 1990 até 2022, porém a produção se intensifica a partir de 2006, e, a partir de 2017, há um maior número de estudos que incluem termos como maternidade, mãe ou gestar no título. O ápice do interesse parece ter sido o ano de 2020, com catorze teses e dissertações que se acerbam do tema, tratando principalmente de apontar sua configuração em obras de autoras específicas. Sublinha-se a relevância da literatura de autoria feminina e negra – nomes como Conceição Evaristo e Toni Morrison são muito presentes, além de Margaret Atwood e Clarice Lispector. Contudo, nota-se como o interesse ainda é tímido. Caso comparemos com outros termos, como “infância”, a pesquisa resulta em 13.105 entradas, sendo 901 na grande área e 654 nas áreas mais específicas da literatura. Com o termo “morte”, o resultado é de 14.643 trabalhos, sendo 1.610 na mesma grande área do conhecimento, e 1.370 quando filtradas as entradas por áreas relacionadas aos estudos da literatura. Parece que, comparado a outros temas, a maternidade de forma geral e a gravidez especificamente são questões ainda pouco populadas por pesquisadoras.

Durante a trajetória de pesquisa, contudo, para parafrasear o título do romance de Tati Bernardi,¹² nunca mais estive sozinha. Passei, em meio a leituras, por uma gestação que me colocou em uma posição ainda mais sensível com relação ao tema de minha investigação. Por um lado, é árduo o trabalho de separar o que é da ordem da experiência individual, da vivência e da opinião, daquilo que é o objeto da pesquisa. Trabalho sisífico, tateei como um ouroboros, voltando sempre a mim e ao impacto que a gravidez teve em minha vida. Encontrei-me em um corpo grávido que é sujeito a olhares intrusivos, que se mostra, a partir das tecnologias, em todos os seus segredos. E ainda assim, escondi o segredo em meu escuro. Experimentei momentos em que me vi cercada de limites que me impediam de agir como usual e precisei, de algum modo, romper algumas barreiras, cruzar algumas linhas, borrar algumas molduras. Com mais afinco, procurei por vezes que

¹² O romance *Você nunca mais vai ficar sozinha*, publicado em 2020, pode ser considerado sob a rubrica da autoficção, e narra a trajetória perinatal da personagem principal, Karine.

oferecessem ecos, que explicassem uma experiência que as palavras não dão total conta do que é.

Cruzei a fronteira final, e passei por um parto natural. Como afirma Vera Iaconelli (2022, p. 71-72), “as duas pontas do ciclo gravídico-puerperal, aquela na qual se aguarda a chegada do bebê e a outra na qual se recolhe o impacto da primeira parecem obliterar o acontecimento em si [do parto].” No entanto, foi minha experiência que o parto – e a narrativa que como sujeitos escolhemos para contá-lo – dá a tônica dos primeiros tempos da maternidade. Muito tempo depois, por sugestão de um colega, deparei-me com o texto de Maggie Nelson, *Argonautas*. No ensaio, a autora costura sua experiência de gravidez, do relacionamento *queer* e da transição de gênero do parceiro com reflexões sobre a literatura, a arte e seu fazer literário. Quando chega o momento do parto, Nelson narra, em paralelo, a morte da sogra, e culmina em uma reflexão sobre os dois eventos de modo relacional:

A gente não faz o trabalho de parto, me aconselharam várias vezes antes de o bebê nascer. O parto é que faz o trabalho para a gente.

Parecia bom – eu gosto de experiências físicas de rendição. No entanto, não sabia muita coisa sobre experiências que *exigem* rendição – que nos atropelam como caminhão, sem nada que as faça parar. Eu estava pronta para gritar, mas o parto se revelou a experiência mais tranquila da minha vida.

Se tudo der certo, o bebê vai superar essa, e você também. A diferença é que você terá tocado a morte no decorrer do caminho. Terá entendido que a morte vai levar você também, sem desculpa e sem misericórdia. Mesmo que você não acredite, e de um jeito só dela (NELSON, 2017, 159-160, grifos da autora).

Nem todos os relatos de parto associam a tarefa de fazer nascer um bebê com a consciência da mortalidade, mas a maioria das parturientes – e me incluo entre elas – experimenta algum momento em que lhe é exigida a rendição que menciona Nelson. Pensar que o parto é, para além de um momento de vida, um evento de morte, não é uma associação incomum. Renata Corbetta Tavares (2016), tratando do conceito psicanalítico de bebê imaginário, descreve a ideia proposta por Michel Soulé de que a mãe deve, a partir do encontro com o bebê real, lidar com o conflito que ele oferece frente às idealizações criadas por ela durante a gravidez. Isso é, no parto, morre o bebê imaginário para nascer esse “estranho hóspede” que é a criança real. Enfrenta-se, também, os limites do corpo e suas fragilidades. Nos melhores casos, em que a assistência ao parto é adequada e sensível, o toque da morte que Nelson descreve é suave, e por vezes descrito com outras cores mais alegres. No entanto, em situações de violência obstétrica

ou desassistência médica ou social, a experiência toma contornos de tortura, e pode se configurar como um evento traumático dificilmente superado.

Os instrumentos utilizados por cada parturiente para lidar com o real de sua vivência ao dar a luz são, como coloca Iaconelli (2020), oportunizados pela cultura. Pensar, desse modo, nas formas que a cultura imagina o parto (e a perinatalidade de forma geral), pode oferecer novas formas de entender seu lugar em determinado contexto social e sua significação para diferentes sujeitos. É curioso como, durante o levantamento de materiais, a investigação sobre o tema nos periódicos feministas do final do século XIX tenha se mostrado bastante infrutífera. É muito difícil encontrar exemplos em que as mulheres escritoras tratem do tema da gravidez diretamente. Muitas das escritoras, principalmente as que contribuíram para o periódico *A Família*, editado por Josephina Álvares de Azevedo e corpus de análise de minha pesquisa, discorrem sobre a maternidade, porém são extremamente evasivas quanto aos processos reprodutivos. Foi necessário, dessa forma, recorrer a outras fontes – literárias ou não – que abordassem o assunto.

A partir das reflexões suscitadas pelos textos (ou pelas marcantes ausências de textos) sobre o assunto, é possível pensar em como gravidez e parto podem funcionar como elementos organizadores de diferentes linhas de força que sustentam narrativas e poemas em sua elaboração de uma visão da cultura. Romances tão diferentes quanto *Lisboa, Luanda, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida, e *A sucessora*, de Carolina Nabuco, utilizam a gravidez (ou a falta dela, no caso do último) e o parto (e os agentes que ele assistem, no caso do primeiro), para pensar as relações entre identidades nacionais e a reprodução dos corpos. Ambos os textos, também, incorporam o fantasma da morte que Nelson coloca em sua cena de parto ao retrato que constroem em suas narrativas. Ou seja, para entender a realidade da reprodução dos corpos, é preciso colocá-la no centro da análise, como elemento fulcral para onde tanto as construções literárias como os conhecimentos oriundos de outras áreas se voltam. Só assim é possível dar conta das nuances que oferecem obras que promovem reflexões sobre o tema.

Após o parto, às pessoas que se decidem por assumir os papéis parentais, é revelado um momento crucial – o puerpério. Segundo Iaconelli:

A função reprodutora, enquanto real, exige da/do parturiente uma “volta a mais” para a simbolização da experiência. É fato que a gestação faz um apelo erótico que permite que grande parte das/dos gestantes se identifique com o bebê e com a parentalidade antes de sua chegada; no entanto, duas questões devem ser contrapostas aí.

A primeira, diz respeito a reconhecer que isso nem sempre acontece, pois temos abortos eletivos e entregas em adoção fora da patologia; ou seja, não há garantias de que a gestação ou o parto sejam suficientes para criar o deslocamento afetivo em direção ao bebê. A segunda é a observação de que muitas/os parturientes, que assumem a função parental junto a seu bebê, vivem a experiência física da reprodução como uma dificuldade a mais na relação com o filho, não uma vantagem (IACONELLI, 2022, p. 80).

Isso implica o entendimento de que os laços entre mães, pais e filhos não são assegurados pela ligação física e que, portanto, são sujeitos a formas culturais que mediam essas relações. A cultura – através de seus artefatos, entre eles a literatura – torna acessíveis diferentes caminhos de significação das experiências de perinatalidade. Investigá-las, indagá-las, contrapô-las é papel dos artistas, mas é uma função que eles dividem com os críticos. Pensar a literatura de gestação, dentro de uma área que poderíamos chamar de estudos da parentalidade, pode ser um dos caminhos para fazê-lo.

Para isso, é preciso algo como a roda de comadres que presume o poema de Anna Barbauld. É preciso a conversa de textos, o compartilhamento de trajetórias e pensamentos. Isso é algo que, muito comumente, é feito entre as pessoas que passam por uma gestação. No entanto, parece-me que, como coloca Sylvia Plath na epígrafe deste trabalho, por vezes, os segredos são guardados no escuro, compartilhados apenas por aqueles que passam por essa vivência. Aos poucos, após ter dado a luz a minha filha, fui percebendo que muitas das questões que me pareciam bastante novas, eram, na verdade, assuntos que várias outras mães já discutiam. Ao mesmo tempo, ao longo da pesquisa, fui me deparando com textos que pudessem conversar com meus questionamentos. O processo impôs veredas paralelas, às vezes um tanto vazias, em outras levando a lugares que não faziam muito sentido. Muitos dos textos que tratam da gestação se situam nas ciências médicas. Existem estudos interessantes que fazem o cruzamento do olhar da ciência e da literatura – o poema de Anna Laetitia Barbauld, por exemplo, é visitado por essa abordagem no trabalho de Tristane Connolly (2009). Porém, embora extremamente relevante, esse tipo de estudo tende a ressaltar o diálogo do discurso científico de época com a obra que analisa, e o foco parece, muitas vezes, apagar experiência em si. De outro lado, a história e a sociologia também oferecem investigações sobre o assunto (sobre as quais comento mais à frente), mas, muitas vezes, o literário é utilizado como documento ou argumento, e não como um objeto de investigação de valor próprio. Talvez a área que mais se aproxime de uma análise do texto literário seja

a psicanálise, em textos como o de Barbara Almond, *The monster within: the hidden side of motherhood* (2010), que alia análises clínicas a análises literárias de textos como *Frankenstein*, de Mary Woolstonecraft, e *The fifth child*, de Doris Lessing.

Para além das psicanalistas, as feministas também fazem as maiores contribuições para o tema. Talvez o nome mais importante na área atualmente, Andrea O’Reilly (O’REILLY, 2004; O’REILLY, 2008; PODNIEKS, O’REILLY, 2010; O’REILLY 2014) contribuiu na organização de várias coletâneas de estudos sobre maternidade, cunhando uma área de pesquisa denominada *Motherhood studies* (Estudos da maternidade). Os textos de O’Reilly têm o mérito de costurarem diferentes perspectivas e darem voz a diferentes identidades maternas. A obra organizada pelas filósofas Sarah LaChance Adams e Caroline Lundquist (2013) sobre a importância filosófica da gravidez também é muito importante para a reflexão sobre o tema, e conversa muito proximamente com textos literários.

É preciso, então, retrazar os caminhos, e expor, ainda que parcialmente, o que se têm dito sobre a gravidez como objeto de estudos de diferentes áreas do conhecimento. É esse o trabalho da próxima sessão, que, organizada frouxamente de forma cronológica, aponta algumas trilhas de investigação já estabelecidas.

O tempo não parou para eu olhar para essas barrigas: a gravidez na história

Os modos como as sociedades e os sujeitos olham para a gravidez são marcadores importantes da organização social e individual. Porém, ainda que no passado houvesse discussões sobre a possibilidade ou não da realização do aborto, sobre como se comportam os gametas sexuais, ou sobre como o feto experiencia a vida no útero, apenas com o advento das novas tecnologias reprodutivas, e com a aquisição de alguns direitos reprodutivos por parte das mulheres, foi possível desassociar gravidez e certa inevitabilidade que sempre lhe foi imputada, e produzir o estranhamento necessário para que as pessoas passassem a se questionar sobre o estar grávida como algo passível de um posicionamento subjetivo consciente. As pesquisadoras e historiadoras que se ocupam do tema procuram retomar os momentos históricos tradicionais da disciplina da História Geral, às vezes, como no caso de Shari Thurer (1994), retornando até a pré-história e as antigas civilizações orientais.

Thurer tem como objetivo desenhar como as diferentes sociedades compreendem a “boa maternidade”, e organizam seus mitos e histórias em torno de ideais maternos específicos. Entre eles, sempre presente, está em alguma medida a representação da gravidez – desde sua potente presença durante a Idade da Pedra, até a capa da revista *Vogue* de agosto de 1991 em que Demi Moore posa nua e grávida. Ela enquadra sua história da maternidade a partir de uma perspectiva feminista, que estabelece que a palavra escrita é atravessada pelo que ela denomina da “tomada patriarcal”, ou seja, do fim do período de relativa igualdade sexual que ocorreu durante o Neolítico, como demonstram evidências arqueológicas.

Portanto, para ela, “toda palavra escrita foi, portanto, refletida através do prisma de uma consciência masculina” (THURER, 1994, p. 27), isto é, somente temos acesso a textos já embebidos em uma cultura que olha para a experiência feminina como algo estranho, submetido a uma hierarquia de gêneros em que o masculino é o senhor e a regra. Isso resulta, como aponta Figueiredo (2020), em um “*double standard*, uma dissimetria na avaliação das atividades masculinas e femininas” (FIGUEIREDO, 2020, p. 21). Esse duplo padrão não se constata apenas na avaliação de uma mesma atividade realizada por indivíduos de gêneros diferentes, mas deixa suas marcas também no valor que é dado a algumas atividades vistas tipicamente como da alçada de um gênero ou de outro. A reprodução da espécie, e, desse modo, a vivência da gravidez e do parto, tradicionalmente um assunto de mulheres, acaba sendo marcada por esse estigma do feminino – vista, portanto, como algo de menor interesse.

Porém, isso se estabelece de diferentes maneiras. Quando olhamos para a Antiguidade Clássica, podemos, segundo Petrina Brown (2004), distinguir duas percepções distintas sobre o papel reprodutivo do corpo feminino. De um lado, temos a abordagem egípcia e, posteriormente, a romana, que percebiam as mulheres como “as criadoras da vida e também da morte” (BROWN, 2004, p.16), ao passo que, na visão grega, “os homens eram vistos como os transmissores da vida, e o corpo feminino era apenas uma versão mais fraca do masculino” (BROWN, 2004, p. 16). Ou seja, algumas sociedades valorizam a capacidade reprodutiva do corpo feminino, ainda que nem sempre isso se traduza em direitos do sujeito sobre o próprio corpo e traga consigo uma carga afetiva de medo em relação às implicações da díade morte-vida.

Ao contrário do que o senso comum pode imaginar, segundo os textos e documentos estudados por Brown (2004), a Idade Média não é o período

mais perigoso para as grávidas. Apesar de, como afirma a autora, não existir qualquer tipo de acompanhamento ou cuidado pré-natal, excetuando-se a proibição de se espancar uma mulher grávida e a liberação da necessidade do jejum religioso dentro da Igreja Católica, não há, também, grandes regulações do que a gestante deve ou não fazer. É nesse período, porém, que começa a se reforçar o estereótipo da bruxa, ou seja, aquela mulher que detém conhecimento medicinais não avalizados pela medicina tradicional, domínio completamente masculino e que, por seu poder na comunidade, passa a se tornar uma ameaça à organização patriarcal da sociedade. É ela, em geral, que detém, também, os conhecimentos sobre como manejar a gestação e o parto, e é para ela que as outras mulheres da comunidade se voltam quando precisam se livrar de uma gestação indesejada.

A ascensão da bruxa como uma figura execrável ocorre em paralelo ao crescimento da devoção pela imagem da Virgem Maria. Essa devoção pela Virgem permite, como aponta Thurer (1994, p. 82), a separação da sexualidade e da gestação, em um movimento que acomoda os anseios e os interesses da cultura religiosa em uma figura pura e abnegada, e relega ao seu oposto aquilo que compromete e desorganiza a sociedade patriarcal, qual seja, a sexualidade feminina. Durante o período do Renascimento, como demonstra Shari Thurer, a prescrição de um ideal de mulher fica cada vez mais restrita a uma concepção inatingível de pureza e pudor, que, como reflexo, traz consigo certo desprezo pelas mulheres de carne e osso. A mulher é cada vez mais empurrada para dentro do lar, e a família nuclear surge como unidade basilar da sociedade europeia.

O século XIX é um momento de mudança quando se pensa na história do parto no mundo ocidental de forma geral. Com a ascensão da ciência como discurso dominante, ocorre também o agressivo processo de medicalização e conseqüente masculinização do parto. A evolução do pensamento científico traz diversas descobertas que beneficiam as pessoas grávidas, prolongando sua expectativa de vida e diminuindo os riscos de gestações complicadas. A invenção e popularização do fórceps, o sucesso das cirurgias cesarianas, as medidas profiláticas de higiene nos momentos de parto, além do maior conhecimento anatomo-fisiológico dos processos da gravidez, são todos resultados positivos dos estudos realizados por cientistas oitocentistas. Contudo, o outro lado da moeda revela uma imagem opressiva para as mulheres envolvidas nas práticas relacionadas à reprodução. Como aponta Carneiro (2005, p. 96), os saberes que existiam

na tradicional relação entre parteira e grávida tornaram-se ultrapassados segundo uma visão da medicina moderna de ordem cartesiana e experimentalista. As novas descobertas foram sendo protegidas pelas barreiras da atuação profissional do médico, excluindo a participação de outros agentes que não aqueles autorizados por instâncias oficiais.

Esse processo, como aponta Martins (2004), também se dá por um controle cada vez maior sobre a mulher, efetivado pelas representações da mulher-corpo nas ciências biológicas e na medicina. O discurso que domina o corpo feminino através do conhecimento, aos moldes do controle duplo de conhecimento e silêncio descrito por Michel Foucault em sua *História da sexualidade*,¹³ o transforma em objeto de ideologias que normatizam seu funcionamento e desempenho, principalmente com relação às atividades reprodutivas (MARTINS, 2004, p. 15). A mulher é reduzida, por diversos caminhos, a seu útero. Esse último representa o objetivo final do corpo feminino, bem como a fonte de vários de seus males. Não é à toa que a preocupação de Sigmund Freud no final do século recai sobre as histéricas (termo originado do grego para útero, *hystera*). Essa redução do corpo da mulher a seu útero é atravessada por uma cultura de repressão da sexualidade, que, como argumenta Foucault (2020), se revela tanto em seus silêncios como na necessidade incessante de descrição. Sob o verniz das representações de sexualidade reprimida, encobre-se uma enxurrada de discursos que tentam descrever, entender ou explorar o que é e como funciona a sexualidade humana. Nesse sentido, a medicina obstétrica acompanha a tendência, dando contornos cada vez mais fixos do que seria a normalidade de uma gestação a partir dos parâmetros da ciência da época, com todas suas vicissitudes.

O século XX vê a intensificação desse movimento na direção da medicalização do parto e da maternidade de forma geral. Não mais baseada em conhecimentos tradicionais, passados de geração para geração em uma

¹³ “O próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a discrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa, mas sobretudo os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos” (FOUCAULT, 2020, p. 30-31).

corrente de experiências de mulheres dentro de comunidades específicas, a vivência do parto é tida cada vez mais como experiência patológica, que necessita de intervenção e monitoramento. A pesquisa de Maria Martha de Luna Freire (2009) aborda este processo no início dos noventa a partir de revistas brasileiras voltadas para a leitora mãe de família. Ela acompanha o processo de convencimento, por parte do discurso dos médicos via imprensa, da necessidade de que as mães se tornassem aliadas na empresa higienista do começo de século. Cada vez mais, a maternidade se torna científica.

Contudo, a segunda metade do século XX vê uma mudança de mentalidade trazida pelas transformações culturais pós-1960, como a propagação dos métodos contraceptivos, que resultam em questionamentos cada vez mais profundos sobre o ato de gestar. Já em 1949, com a publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, tem-se a problematização da questão da reprodução como empecilho para a realização individual da mulher. Para a filósofa, a maternidade e, mais especificamente, a gestação parecem às vezes uma areia movediça que aprisiona a mulher em uma trilha única de experiências, relacionadas ao próprio corpo e aos cuidados domésticos e infantis. Ao dado da biologia, somam-se as práticas sociais que funcionam como barras em uma gaiola que aprisiona as mulheres em situação de submissão. Porém, ela afirma: “A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir” (BEAUVOIR, 1970, p. 57)

Esse questionamento é importante porque coloca a questão da possibilidade de realização pessoal da mulher através da maternidade e da experiência do processo gestatório como possivelmente opressor. É uma voz que se insurge contra a maternidade compulsória como um dos mecanismos de dominação do corpo feminino pelo capitalismo.

Em 1976, Adrienne Rich, poeta americana, lança um livro que vira um marco para a área de estudos maternos na academia. *Of woman born* é uma obra perspicaz que busca, através do olhar histórico, diferenciar a instituição patriarcal da maternidade (*motherhood*) à experiência individual da maternagem (*mothering*), que pode se apresentar como ponto de ruptura com a normalização ditada pela sociedade. A obra da autora retoma a problemática apresentada no texto de Beauvoir, qual seja, a importância da experiência do corpo na constituição da mulher como um conceito, porém, ao desdobrá-la em duas inscrições, oportuniza que a vivência de ter filhos

seja também espaço de autonomia subjetiva. Rich ressalta o papel que a gravidez tem como elemento de validação da mulher dentro do sistema social, sublinhando os discursos que tendem a condenar aquelas mulheres que decidem não ter filhos:

O valor da vida de uma mulher seria aparentemente contingente a sua gravidez ou seu parto recente. Mulheres que se recusam a se tornar mães são, além de suspeitas, perigosas. Não apenas se recusam a continuar a espécie: elas privam a sociedade de seu elemento expiator – o sofrimento materno (RICH, 1995, p. 169).

A construção da obra costura experiência pessoal, reflexão teórica e pesquisa histórica, alinhando e contrapondo as contradições inerentes à experiência individual da gestação. A argumentação de Rich se desenvolve no sentido da reaproximação entre maternidade e sexualidade feminina, aliadas na busca do que chama de autonomia sexual: “Se maternidade e sexualidade não fossem completamente cindidas pela cultura masculina, se pudéssemos *escolher* ambas as formas de nossa sexualidade e os termos de nossa maternidade ou não maternidade livremente, as mulheres talvez atingissem a autonomia sexual genuína (em oposição à “liberação sexual)” (RICH, 1995, p. 184, grifo da autora). A percepção de como essa fenda instaurada entre maternidade e sexualidade se apresenta quando o corpo grávido sinaliza seu status sexual é bastante relevante no texto da autora.

É nessa contradição entre ambições e vontades subjetivas e a necessidades de atuação social que uma parcela dos discursos contemporâneos se situa. Podemos perceber alguns exemplos do século XXI que procuram acomodar, no retrato da maternidade e da gestação, vivências antes suprimidas ou apontadas como patológicas. É o que Erin Barnett (2012) percebe no que chama de transgressões fotográficas realizadas pela artista Catherine Opie, que retratam sua maternidade dentro de uma vivência lésbica e *bds*m. “Esses trabalho esteticamente atraentes, ao apresentar sujeitos que transgridem normas sociais, sugerem novas formas de retratar e definir lésbicas, pervertidas e mães” (BARNETT, 2012, p. 92). Essa ultrapassagem de barreiras representacionais também é percebida em retratos como os de Renée Cox, em seu trabalho intitulado *Yo mama*, que, como ressalta Andrea Liss, elabora uma imagem da maternidade da mulher negra, recusando os estereótipos da representação da figura da *mammy*. “Trabalhando no sentido contrário ao aprisionamento histórico das mulheres negras e aos clichês patriarcais das mães enquanto seres passivos e isolados, Cox

oferece uma representação complexa que é concomitantemente ousada e contemplativa” (LISS, 2012, p. 73).

Por outro lado, mais do que nunca, a reprodutibilidade de representações do corpo grávido normativiza a experiência da gestação. A imagem da grávida de olhos baixos, encantada pelo próprio ventre, alheia a qualquer interferência externa, preocupada somente com o bebê que gera, estampa propagandas de produtos voltados para a higiene materna, e é repetida individualmente com frequência nos ensaios fotográficos que buscam registrar o processo da gestação. Para além da imagem, também podemos encontrar diversos manuais que buscam descrever como a pessoa que gesta deve se comportar para melhor produzir um ser humano.

Parece que a atualidade, contudo, apesar de seu volumoso discurso sobre os modos como os corpos grávidos devem se parecer e se portar, oferece também pontos de resistência à norma. Talvez esteja na possibilidade de se opor aos discursos dominantes, proporcionando momentos de questionamento e não adesão, a principal contribuição da literatura atual como espaço de representação da gravidez. Porém, vale a pergunta: o que pode a literatura quando pensada a partir do prisma da gestação?

A vida é amiga da arte?

Possíveis articulações entre gravidez e literatura

Para responder à pergunta lançada na seção anterior, é preciso dar um passo atrás e refletir brevemente sobre o que pode a literatura. As reflexões de Martha Nussbaum, nesse sentido, podem servir de amparo para o questionamento. Em *Justiça poética*, publicado em 1995, Nussbaum propõe pensar o papel da imaginação literária no fomento da justiça social. Para a autora, a capacidade do romance de adentrar na individualidade e nos cotidianos de atores sociais de origens e classes diversas é o elemento principal de seu papel como forma privilegiada daquilo que ela chama de imaginação empática. Como ela coloca, “defendo a imaginação literária precisamente porque me parece um ingrediente essencial de uma postura ética que nos insta ao interesse pelo bem estar de pessoas cujas vidas estão distantes das nossas” (NUSSBAUM, 1997, p. 18).

A distância entre leitor e representação cria, nessa concepção, espaço para desenvolvimento da sensibilidade e da empatia necessárias para o melhor manejo da vida pública. Ou seja, há a atribuição de “[...] grande

valor prático e público à capacidade de imaginar modos concretos em que pessoas diferentes de nós enfrentam suas desvantagens” (NUSSBAUM, 1997, p.18). Calcando sua reflexão sobre ética na experiência estética da diferença, Nussbaum oferece nuances à compreensão simplesmente estatística e preditiva que uma significativa parte das ciências tem adotado. O ser humano, para a filósofa, não pode ser reduzido à simples descrição de suas tendências enquanto unidade de um todo (NUSSBAUM, 1997, p. 77).

Nesse sentido, a literatura poderia, então, funcionar como, de um lado, espaço privilegiado de representação, em que é possível refletir tanto sobre o indivíduo como sobre sua ligação com a coletividade (seja ela em sua configuração local, nacional, marginal, entre outras). De outro, poderia configurar-se como espaço de convergência e entrecruzamento de diferentes discursos, a partir dos quais conseguiríamos, como leitores, não só imaginar outros mundos (possíveis e reais), como também estabelecer pontes entre essas diferentes realidades, que teriam também impacto no mundo em que vivemos.

No caso de que temos tratado, a saber, a gravidez, seria possível pensá-la como o nó a partir do qual se interroga a ligação entre diferentes questões sociais, culturais, históricas e estéticas, dentro de determinado contexto de produção literária. Ou seja, não só traçar os diferentes discursos que falam sobre o tema, o que dizem e como o fazem, mas também os questionamentos que a ficção que trata do assunto levanta, e em que impactam nos modos como pensamos o mundo. Como se dá a presença do corpo grávido em determinado contexto? O que se pensa sobre a relação entre gênero e valor dado ao trabalho reprodutivo? Quem assiste o parto e qual seu papel? O que significa gestar em um mundo que se desfaz? Como é possível gestar, oferecer o próprio corpo como casa e, ao mesmo tempo, manter uma ideia estável de si mesmo? Quem decide quais gestações são viáveis e quais as instâncias envolvidas nesse processo?

As perguntas podem continuar infinitamente. O que é preciso reforçar, retomando as propostas de Nussbaum, é a capacidade da leitura de oferecer respostas possíveis a essas questões. Tais respostas podem, por sua vez, impactar, reformular, ou desvelar os modos (por vezes ocultos) através dos quais nós, como sociedade(s), pensamos e agimos com relação à perinatalidade, tanto individual como socialmente. Ainda é difícil encontrar textos que apresentem a história das práticas relacionadas à gravidez e ao parto a partir do olhar da literatura. Tratar da gravidez como sujeita

a construções histórico-sociais dentro do texto literário é abrir a possibilidade de entender a literatura do período em suas complexas conexões com questões que atravessam indivíduos e suas comunidades.

A título de exemplificação, podemos observar a literatura do século XIX, na qual a questão da gravidez (e do parto) fulgura como um elemento central de textos de importante circulação. Em *Guerra e paz*, do russo Liev Tolstói, publicado entre 1861 e 1864, há um capítulo em que Liza, a mulher do príncipe Andrei Bolkónski, entra em trabalho de parto. Percebe-se um esforço por parte do escritor de retratar o medo da personagem quando se dá conta que vai dar a luz a seu bebê.

– Ah, não, não! – E no rosto da pequena princesa, além da palidez, exprimiu-se o pavor infantil do sofrimento físico inevitável.

–*Non, c’est l’estomac... Dites que c’est l’estomac, dites Marie, dites...* – E a princesinha desatou a chorar de modo caprichoso, num sofrimento infantil e até um tanto fingido, retorcendo as mãozinhas miúdas (TOLSTÓI, 2012, p. 670).

Essa descrição é acompanhada de ações que acontecem ao fundo, enquanto a família tem de decidir como lidar com a situação. Sugere-se a busca por uma parteira local, como também por um médico – o que é, interessantemente, rechaçado por uma das criadas, que diz “– Deus ajuda, ninguém precisa de médico nenhum” (TOLSTÓI, 2012, p. 674). Nesse ínterim, Andrei, dado como morto em uma batalha contra Napoleão, retorna para casa. A focalização da cena do parto se dá a partir do ponto de vista do recém-chegado, que reconhece no semblante da esposa uma espécie de repreensão por sua culpa em colocá-la naquela situação. Finalmente, Andrei é afastado do quarto de Liza, assistida por um médico parteiro, e o leitor recebe com ele um contundente “Não pode, não pode!” (TOLSTÓI, 2012, p. 677), quando tenta entrar de volta no aposento. Nasce o menino em meio a gritos horríveis, e o príncipe retorna ao quarto, encontrando Liza morta na mesma posição em que ele a tinha visto poucos minutos antes.

É, talvez, uma das descrições mais detalhadas do processo de um parto, e, ainda assim, o leitor é mantido fora do quarto junto com o pai que espera receber a notícia do nascimento do seu primeiro filho. A cena é importante na estrutura do romance, porque é o elemento que domina a experiência do príncipe Andrei ao longo de boa parte da trama, em grande medida em virtude da culpa que a personagem sente por ser o causador da morte da esposa. Porém, é também uma cena relevante para se compreender os modos como o parto era visto: um momento isolado, sem acesso

masculino, salvo indivíduos com conhecimentos especializados. O tema é retomado em *Anna Kariênina* em 1877.

Como aponta Adrienne Rich,

O medo da dor do parto nas sociedades letradas e iletradas pode advir (como frequentemente o faz) de histórias repassadas verbalmente, expressões, anedotas; e é reforçado pela literatura. Quando era uma menina de treze ou catorze anos, eu lia e relia passagens em romances que relatavam partos, tentando imaginar o que realmente acontecia. Eu não tinha filmes, ou fotografias de parto para me iluminar; porém, em meu romance favorito, *Anna Karenina*, eu encontrei o relato do trabalho de parto de Kitty Levin, a partir da percepção de seu marido (RICH, 1995, p. 164).

Essas representações, vistas do ponto de vista de uma leitora do século XX, permanecem do lado de fora do quarto, sem tratar da experiência em si pela qual as personagens femininas passam. A curiosidade de Rich pode ter sido similar a várias outras leitoras que mergulharam na Rússia de Tolstói. Talvez fosse possível investigar que tipo de efeito de leitura, em seu cruzamento com as questões de gênero, esse tipo de reserva ou recorte das narrativas oferece quando pensada a questão da gravidez.

Em literaturas de língua portuguesa, ainda no contexto europeu, pode-se relembrar um romance de grande impacto, que reverberou através do Atlântico e foi encontrar críticos em terras brasileiras. *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, de 1875, é, antes de mais nada, um romance sobre uma gravidez. Pode-se considerar que a gestação de Amélia é tanto o motivo principal da narrativa quanto o indício que incrimina o protagonista. Queirós acompanha com detalhes o desenvolvimento da gravidez – desde seu descobrimento até o desenlace no parto, e boa parte da narração discorre sobre os efeitos de uma gestação indesejada, inadequada aos parâmetros sociais aos quais estão submetidas as personagens. Mais uma vez, o parto está longe dos olhos do leitor (sabe-se da situação por um bilhete que Amaro recebe), e o resultado final é a morte da mãe. Contudo, a centralidade do tema é um importante indício de que a gravidez era assunto a ser discutido pela literatura, principalmente quando fugia do padrão da família tradicional.

Em 1881, Machado de Assis publica *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em grande medida como uma expressão de sua contrariedade com o estilo encarnado na ficção de Eça de Queirós. Brás Cubas é celeberrimamente lembrado como o indivíduo que não transmitiu “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1988, p. 212). No entanto, no capítulo

XC, Brás tem a notícia de que Virgília espera um filho seu. A felicidade e as expectativas são enormes, mas quatro capítulos depois “esborou-se todo o edifício das minhas quimeras paternais” (ASSIS, 1988, p. 160). Encontra-se aqui um novo fim para o problema da gravidez fora do casamento – o aborto. Pode-se discutir se ele ocorre espontaneamente, ou se é provocado por Virgília – que, afinal, não parecia muito contente com a gestação, e, em um momento posterior, declara para Brás que “você não merece os sacrifícios que lhe faço” (ASSIS, 1988, p. 162). De qualquer modo, é uma nova forma de representar o tema, ainda que muito à moda das sutilezas machadianas.

Poderíamos continuar pelos séculos seguintes, por outras terras, em outros textos. Permaneceria, no entanto, a urgência e o parcial silêncio diante dos questionamentos que a ficção oferece. Nosso papel, como pesquisadores e pesquisadoras, é tentar novos caminhos de leitura que lancem olhares cuidados, sensíveis e aprofundados para responder a essas perguntas. E, para além disso, é também tentar construir, com base na partilha de diferentes conhecimentos, modos de responder às necessidades que a sociedade apresenta diante do misterioso processo de reprodução de seus corpos. Precisamos, assim como Anna Laetitia Barbauld sugere no poema “To a little invisible being”, escutar os encantamentos encerrados nas vozes que trazem ao mundo – e aos mundos ficcionais – novos indivíduos. Ao agirmos no papel de “comadres” dos textos literários, sustentando as formas em que as diferentes gestações e desenlaces se apresentam, e ligando-as a pontos de conexão que oportunizem sua melhor compreensão, poderemos renovar as linguagens a partir das quais constroem-se os inícios das vidas.

Referências

ALMOND, B. *The monster within: the hidden side of motherhood*. Berkeley: University of California Press, 2010.

ASSIS, J. M. M. DE. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBAULD, A. L. To a little invisible being who is expected soon to become visible. In: BREEN, J. (ed.). *Women romantic poets, 1785-1832: an anthology*. Londres: Everyman, 1994a.

- BARBAULD, A. L. Washing day. In: BREEN, J. (ed.). *Women romantic poets, 1785-1832: an anthology*. Londres: Everyman, 1994b.
- BARNETT, E. Lesbian, pervert, mother: Catherine Opie’s photographic transgressions. In: BULLER, R. E. (ed.). *Reconciling art and mothering*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012. p. 85–94.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo 1: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BRENES, A. C. *Bruxas, comadres ou parteiras – A obscura história das mulheres e da ciência; dos contornos do conflito parteiras e parteiros franceses*. Belo Horizonte: COOPMED, 2005.
- BROWN, P. *Eve: sex, childbirth and motherhood through the ages*. Chichester: Summersdale, 2004.
- CARNEIRO, M. do N. A nova cultura científica na obstetrícia e seus efeitos profissionais (séc. XIX). *Revista da Faculdade de Letras*, v. 6, n. 3, p. 69-98, 2005.
- CARNEIRO, M. do N. Ordenamento sanitário, profissões de saúde e cursos de parteiras no século XIX. *Revista da Faculdade de Letras*, v. 8, n. 3, p. 317-354, 2007.
- CHODOROW, N. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: Univ. of California Press, 1979.
- CIXOUS, H. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CONNOLLY, T. J. Anna Barbauld’s ‘To a little invisible being...’: Maternity in poetry and medicine. In: CONNOLLY, T. J.; CLARK, S. H. (eds.). *Liberating medicine, 1720-1835*. Londres: Pickering & Chatto, 2009.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FIGUEIREDO, E. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- FREIRE, M. M. de L. *Mulheres, mães e médicos: discurso maternalista no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, H. B. de (ed.). *Pensamento feminista brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- IACONELLI, V. *Mal-estar na maternidade – Do infanticídio à Função Materna*. São Paulo: Zagodoni, 2020.
- IACONELLI, V. Reprodução de corpos e de sujeitos: a questão perinatal. In: TEPERMAN, D.; GARrafa, T.; IACONELLI, V. (eds.). *Parentalidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LACHANCE ADAMS, S.; LUNDQUIST, C. R. (eds.). *Coming to life: philosophies of pregnancy, childbirth, and mothering*. New York: Fordham University Press, 2013.

LISS, A. Making the black maternal visible: Renée Cox’s family portraits. In: BULLER, R. E. (ed.). *Reconciling art and mothering*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2012. p. 71–84.

MARTINS, A. P. V. *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: SciELO Books; Editora FIOCRUZ, 2004.

NELSON, M. *Argonautas*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NUSSBAUM, M. C. *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1997.

O'REILLY, A. (ed.). *From motherhood to mothering: the legacy of Adrienne Rich’s of woman born*. Albany: State University of New York Press, 2004.

O'REILLY, A. (ed.). *Feminist mothering*. Albany: State University of New York Press, 2008.

O'REILLY, A. (ed.). *Mothers, mothering and motherhood across cultural differences: a reader*. Bradford: Demeter Press, 2014.

PODNIIEKS, E.; O'REILLY, A. *Textual mothers, maternal texts: motherhood in contemporary women’s literatures*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010.

POOVEY, M. *Uneven developments: the ideological work of gender in mid-Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

RAISANEN, E. Pregnancy poems in the Romantic period: re-writing the mother’s legacy. *Women’s Studies*, v. 45, n. 2, p. 101-121, 17 fev. 2016.

RICH, A. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1995.

RUSSETT, C. E. *Sexual science: the victorian construction of womanhood*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991.

TAVARES, R. C. O bebê imaginário: uma breve exploração do conceito. *Revista Brasileira de Psicoterapia*, v. 1, n. 18, p. 68-81, 2016.

THURER, S. *The myths of motherhood: how culture reinvents the good mother*. Boston: Houghton Mifflin, 1994.

TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARD, B. W. Anna Laetitia Barbauld: poet of pregnancy among the Romantic Radicals. *UFL Life and Learning Conference XXXI*, v. 1, n. 1, p. 113-130, 2021.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

YOUNG, I. M. *On female body experience: “Throwing like a girl!” and other essays*. New York: Oxford University Press, 2005.

Resistências

***E se a periferia fosse o centro?:
o direito à palavra na perspectiva
de estudantes periféricos***

Daniele Gualtieri Rodrigues

*Quando o homem compreende sua realidade,
pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa
realidade e procurar soluções. Assim, pode
transformá-la e com seu trabalho pode criar um
mundo próprio: seu eu e suas circunstâncias.
(Educação e mudança, Paulo Freire)*

Pensar a educação pública brasileira a partir de uma concepção crítica que a aproxima dos direitos humanos é trazer para o debate a centralidade do sujeito, situado em sua realidade concreta, no processo de aprendizagem e na produção de conhecimento, levantando questionamentos sobre as necessidades e interesses dos estudantes como cerne da organização curricular.

Esses questionamentos poderiam fazer parte de um manifesto de educadores comprometidos com práticas libertárias na educação, conceitualmente alinhados às ideias críticas de Paulo Freire, para quem a prática educativa é um ato político (FREIRE, 1968; 1991). Mas, como manifesto, estariam circunscritos à esfera da projeção utópica das intenções e do caráter reivindicatório que nem sempre rompem a barreira das intenções. Porém, ao integrar a “Apresentação” de uma produção que estabelece como protagonistas na produção conhecimento os estudantes de uma escola pública da periferia de uma metrópole brasileira, rompe o discurso e coloca em ação práticas educativas possíveis neste contexto.

Articulando a prática educativa como ato político (FREIRE, 1968; 1991) ao direito à cultura e à literatura (WILLIAMS, 1958; CANDIDO, 1988) e ao direito à cidade (LEFEBVRE, 1968), o foco deste capítulo é a análise das temáticas presentes no livro *E se a periferia fosse o centro?*, coleção de textos na qual os estudantes-autores tiveram garantido o direito

à palavra e foram instigados a realizar a “leitura” da cidade e a produzir conhecimento a partir de seu território periférico de pertencimento.

Direitos humanos, direito à literatura e direito à cidade: evocando conceitos

Publicado em 1988, data também de promulgação da Constituição Federal e marco da redemocratização do Brasil após anos de ditadura cívico-militar (1964-1985), o ensaio “O direito à literatura”, de Antonio Candido, tornou-se texto seminal para se pensar as relações entre direitos humanos e literatura. Para o autor, pensar em direitos humanos tem como pressuposto “reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 2011, p. 174), não apenas no que diz respeito ao direito a bens fundamentais que asseguram a sobrevivência física, como “casa, comida, instrução, saúde”, mas também a bens que asseguram a integridade como o direito à crença, à opinião, ao lazer.

No ensaio, Candido sustenta que a literatura se manifesta universalmente através do ser humano, em todos os tempos, com função e papel humanizadores, permitindo que desenvolvamos a nossa individualidade inseridos em um contexto que representa o coletivo: “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”. O autor defende o fato de que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (p. 188) e, por isso, é também um direito humano.

A concepção de literatura adotada por Candido é ampla, englobando “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (p. 176), correspondendo a uma necessidade universal que precisa ser satisfeita, sendo, portanto, alçada a um direito humano. Ao evocar essa concepção de literatura e, por extensão, de cultura, Candido se aproxima do entendimento de cultura concebido pelo teórico dos estudos culturais Raymond Williams, vista enquanto o modo de vida global de uma sociedade, como a experiência vivida de qualquer agrupamento humano. Para o autor inglês,

toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados e os expressa nas instituições, nas artes e no conhecimento (WILLIAMS, 1958).

As considerações de Antonio Candido e Raymond Williams sobre a literatura, de modo particular, e de cultura, de maneira estendida, associam o direito à fruição e à produção das manifestações culturais a modos de existência de grupos sociais – portanto, situadas histórica e geograficamente. Em educação, no campo dos estudos curriculares, a cultura é compreendida como o “repertório de significados, um conjunto de sentidos socialmente criados que permitem aos sujeitos se identificarem uns com os outros” (LOPES; MACEDO, 2011, p. 184). Para Moreira e Candau, os grupos sociais compartilham um conjunto de significados, construídos, ensinados e aprendidos nas práticas de utilização da linguagem. Para os autores, “a palavra cultura implica, portanto, o conjunto de práticas por meio das quais significados são produzidos e compartilhados em um grupo” (MOREIRA; CANDAU, 2007, p. 27).

O livro *E se a periferia fosse o centro?*¹ pode ser entendido como manifestação concreta do direito à expressão e à palavra de um grupo social periférico, gestada no território de uma escola pública no extremo leste da cidade de Porto Alegre. Como tal, consideramos na esfera dos direitos, outro conceito importante, cunhado pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre, merece ser evocado: o direito à cidade, desenvolvido em livro homônimo de 1968, ano marcado por fortes protestos na França. Para Lefebvre, o direito à cidade significava “o direito dos cidadãos-cidadinos e dos grupos que eles constituem (sobre a base das relações sociais) de figurar sobre todas as redes e circuitos de comunicação, de informação, de trocas”, formulado como direito à vida urbana (LEFEBVRE, 1968 *apud* INSTITUTO PÓLIS).

Para o autor, o direito à cidade não pode ser entendido como uma demanda por infraestrutura, equipamentos urbanos ou habitação social por si só, não se confundindo com uma política urbana estatal, com um projeto urbanístico ou com um marco legal específico.

A ideia fundamental do direito à cidade é a

de que as desigualdades e opressões – racismo, desigualdade de gênero e LGBTfobia – são determinantes e estão determinadas na produção do

¹MELLO, M.; RODRIGUES, D. G. (orgs.). *E se a periferia fosse o centro?* Porto Alegre: EMEF Saint Hilaire, 2022.

espaço. A imposição de padrões de segregação e violência a segmentos sociais específicos faz parte da constituição social e política dos territórios da e na cidade segundo o atual modelo de urbanização (INSTITUTO PÓLIS, s. d.).

Segundo Bianca Tavolari, o conceito foi desenvolvido na França em um “contexto bastante particular de encontro entre a universidade e as manifestações populares, em que a academia foi às ruas e o protesto ocupou a universidade”. Sua recepção, no Brasil, se deu por meio de uma “apropriação em chave positiva e carregada de força simbólica” (TAVOLARI, 2016). Para a autora, houve uma “combinação de concepções aparentemente pouco conciliáveis: um amálgama entre o direito à cidade, de Lefebvre, e a noção de luta por acesso a equipamentos de consumo coletivo por parte de movimentos sociais urbanos, desenvolvida por Castells” e, mesmo sem ter havido uma “pretensão sistemática de dizer o que o direito à cidade é ou mesmo de discutir seu estatuto”, para Tavolari um ponto comum entre os textos que se dedicaram ao conceito é “a afirmação de que o direito à cidade não se restringe a reivindicações imediatas dos movimentos por direitos ou serviços urbanos específicos”. O direito à cidade consistiria no conjunto dessas demandas e “apontaria para outras noções como as de democracia, cidadania e autonomia, seria elemento constitutivo da formação de uma consciência ou experiência compartilhada pelos movimentos sociais” (TAVOLARI, 2016).

Tendo estes conceitos como aportes teóricos subjacentes, serão apresentadas, a seguir, a contextualização e as temáticas presentes em *E se a periferia fosse o centro?*, reveladoras da apreensão, pelos estudantes-autores, da realidade concreta de uma metrópole pelo ponto de vista dos moradores de sua periferia.

Esquecida pela propaganda, tinha uma periferia: contextualizando o livro em seu território

E se a periferia fosse o centro? (MELLO; RODRIGUES, 2022) é uma publicação que reúne textos escritos no cotidiano de sala de aula por estudantes dos Anos Finais do Ensino Fundamental diurno e das Totalidades Finais da Educação de Jovens e Adultos (EJA) em diferentes áreas do conhecimento e componentes curriculares de uma escola pública municipal de ensino fundamental da Lomba do Pinheiro, bairro situado na Zona Leste de Porto Alegre, que atualmente atende cerca de mil estudantes.

O livro é a compilação de mais de uma centena de produções realizadas no cotidiano de sala de aula por noventa autores, sujeitos periféricos, em diferentes gêneros discursivos – crônicas, poesias, prosa intimista, histórias em quadrinhos, contos, relatório de pesquisa, textos de opinião, narrativas míticas, cartas pedagógicas – que testemunham a segregação territorial e denunciam desigualdades e injustiças sociais e curriculares vividas e percebidas pelos estudantes-autores.

A proposta de produção do livro insere-se em um conjunto de atividades que homenageiam o aniversário dos sessenta anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Saint Hilaire, fundada em 1962 em área pertencente, à época, ao município de Viamão. Resultado de um processo organizativo da comunidade local, mobilizada em torno do Orçamento Participativo, um conjunto de vilas, entre as quais a Panorama e a atualmente denominada Bonsucesso, em 1992 foram anexadas e passaram a fazer parte de Porto Alegre, assim como os equipamentos públicos nelas existentes.

Em 2022, uma outra efeméride foi celebrada e, na escola, problematizada. Oficialmente, Porto Alegre foi criada em 26 de março de 1772. Um conjunto de manifestações e elaborações críticas, as quais alguns educadores da escola puderam acompanhar junto ao projeto PoAncestral – muito além de 250 –, foram desencadeadas frente à concepção eurocêntrica e descontextualizada da festividade. Tal questionamento também esteve presente na programação da Feira Literária da Escola Saint Hilaire (FLISH) de 2022 – que elegeu como temática central “Porto Alegre: Histórias que não te contaram”. Estava estabelecido, aí, o mote a ser desenvolvido, ao longo do ano, em práticas educativas que tematizassem e tensionassem as relações entre a periferia e o centro na escola.

O livro foi organizado pelos professores Marco Mello (componentes curriculares História e Filosofia) e Daniele Gualtieri Rodrigues (componente curricular Língua Portuguesa), contando com a participação efetiva de outros educadores da escola (professores e equipe diretiva). Participam também atores externos à comunidade escolar, mas com fortes laços ao território da Lomba do Pinheiro e compromisso com a educação pública. Assim, o “Prefácio” é assinado por Alan Alves-Brito, astrofísico e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, egresso da escola pública brasileira, e o “Posfácio” por Francisco Geovani de Sousa, assistente social e coordenador do Conselho Popular da Lomba do Pinheiro.

Quanto à estrutura, é composto por sete capítulos que reúnem mais de cem textos produzidos por noventa autores/as, na faixa etária de 12 a setenta anos, agrupados por gêneros discursivos diversos: crônicas, poemas, prosa intimista, histórias em quadrinhos, contos, relatório de pesquisa, textos de opinião, narrativas míticas, cartas pedagógicas. Em relação ao conteúdo, os textos são fortemente marcados pelo momento histórico de suas produções, num contexto (pós-)pandemia de Covid-19 em que, só no Brasil, morreram cerca de setecentas mil pessoas. Além deste cenário pandêmico, os textos também testemunham o momento político de ascensão de ideologias de extrema-direita no país, com exacerbação de discursos de ódio a minorias.

Para Alves-Brito, como uma “biblioteca de histórias vividas e sentidas”, os textos “nos lembram o tempo inteiro que a pandemia de Covid-19 é apenas uma entre tantas que, cotidianamente, atravessam as existências das pessoas que vivem nas periferias urbanas e rurais do Brasil” (2022, p. 11). Alves-Brito salienta que, “mais do que exaltar o tão necessário lugar de fala, o livro ganha robustez por trazer o lugar do debate e da articulação do pensamento crítico, propondo a construção de outros mundos, tendo a periferia como utopia, como melhor estratégia de combate à distopia em curso” (2022, p. 12).

A periferia “lê” a cidade e seus problemas: o eu, o outro e os espaços geográficos

A crônica foi escolhida para estruturar as produções textuais desenvolvidas nos componentes curriculares Filosofia e História, respectivamente, pelos estudantes das turmas dos oitavos e nonos anos e das turmas da Totalidade 4 à Totalidades 6 na EJA. Ao justificar tal escolha, o professor expõe que “pela informalidade, brevidade, pela atenção ao cotidiano e liberdade criadora”, “a crônica é o gênero literário que talvez melhor se adapte a uma produção em prosa dentro do contexto escolar no nível de Educação Fundamental” (MELLO, 2022, p. 17).

Como explica o docente em relação ao desenvolvimento da prática educativa que teve como produto os textos autorais dos estudantes, em março de 2022, início do ano letivo, a programação da FLISH – Feira Literária da Escola Saint Hilaire contou com a participação de José Falero, morador da Lomba do Pinheiro reconhecido pela crítica e pelo público como um dos principais escritores da literatura brasileira contemporânea.

Em outubro de 2021, Falero havia publicado o livro de crônicas *Mas em que mundo tu vive?* e, para aproximar os estudantes do gênero, três crônicas do livro foram lidas e debatidas em sala de aula. Só então, com intencionalidade pedagógica, os estudantes foram instigados a produzir seus textos: “proposta que os alunos fizessem o exercício de deslocar o olhar atento sobre o contexto onde vivem, estudam, têm relações e circulam: a família, a vizinhança, a escola, a rua, o beco, a vila, o bairro e elegessem um tema para uma crônica na qual eles pudessem em alguma medida filosofar ou dialogar com a história do presente-futuro” (MELLO, 2022, p. 18). Em suma, garantiu-se o direito à palavra aos estudantes.

A seguir, serão apresentados trechos de algumas crônicas, parte substancial do livro, que revelam o olhar da periferia, lugar das vivências dos estudantes-autores, para a cidade de Porto Alegre. Assim, grande parte das produções (notoriamente as crônicas), tiveram como eixo central essa reflexão: narrar e ler Porto Alegre desde a Lomba do Pinheiro (MELLO, 2022, p. 18).

Na avaliação do conjunto da produção das crônicas, Mello pondera que “ há algo de humor nelas e uma relativa felicidade de viver em local agradável, no qual se destaca a positividade do convívio nas redes de afeto, sejam familiares, sejam de amizades”. Em relação ao espaço geográfico, o bairro é “narrado” como “um território no qual ainda se mantém preservada uma parcela significativa da mata nativa e de animais silvestres” (MELLO, 2022, p. 18):

“Eu nasci e moro na Lomba do Pinheiro, que é um belo e reconfortante lugar, onde há pessoas maravilhosas. Esses dias mesmo eu me permiti olhar mais o meu lar, um lugar onde há várias árvores e aqui perto muitas lombas, há vários tipos de animais e lojas. Há várias pracinhas, mas poucas crianças brincando.... Talvez seja pelos crimes e perigos nas ruas. E nisso paro para pensar como o mundo tem falhas, tipo, pessoas que deviam estar trabalhando estão vendendo drogas e fumando, e muitas das vezes estão onde era para estar famílias. Muitas pessoas passam a evitar de ir nas pracinhas, isso é inacreditável, mas é o mundo onde vivemos, infelizmente.

As ruas da Lomba do Pinheiro são lindas se tu olhar certo, olhar para a natureza, pode sentir o vento, observar as pessoas e ver como são bobas, sensíveis, fortes e felizes mesmo com pouco. Há pessoas que se permitem ser felizes mesmo com tanta maldade nesse mundo, e é tão fácil ficar triste, pois há tanta tristeza por aí.”

Os erros do mundo

Nathalia Dias Caminha, Turma 91

“Eu moro em um beco chamado Beco da Paixão, na Lomba. Sempre achei que aquele lugar nunca foi 100% ideal para mim por causa das músicas que

tem em condomínios de onde eu moro. Mas após eu ficar indo de um canto da cidade para o outro foi onde eu percebi minha sorte. E finalmente me sinto feliz e em paz onde eu moro.

[...] Meu pai e eu sempre pegávamos atalhos entre favelas e becos para chegarmos em outros destinos mais rápido. Durante um desses caminhos que pegamos, acabamos passando por uma favela. E foi naquele local que descobri minha sorte: tudo era barro molhado, era tão apertado que carros não conseguiam passar pela mesma rua. Algumas ruas estavam com buracos que poderiam atolar, e até mesmo tinham pessoas que queimaram lixo, poluindo o oxigênio dos residentes próximos. Mas mesmo com tudo isso acontecendo, possivelmente diariamente as pessoas ainda estavam felizes, eu não entendia as pessoas ou o local em si, mas sei que todos amavam aquele local.

Eu comecei a gostar mais do beco em que eu vivo, a natureza, a mata, o campo de meu tio, tudo era calmo e perfeito do seu jeitinho.”

Uma viagem muda tudo

Otávio Silva de Almeida, Turma 82

“Uma vez eu andando na rua, e do nada você recebe um bom dia, boa tarde e boa noite. É incrível como somos surpreendidos na rua. Esses dias ainda recebi bom dia de um senhor. Ele estava catando garrafas, e claro que também dei bom dia. Tem coisas que temos que nos acostumar em Porto Alegre, como lixo na rua, roubos, assassinatos e também os cachorros – que é o que mais tem – sempre vai ter um cor caramelo ou pretinho. Até na escola tem. Já aconteceu de eu ir no bar comprar pão e o cachorro pular em mim e conseguir pegar um pão. Depois disse para minha mãe que eu vim comendo. Ainda bem que ela acreditou! Também teve situações como de dar comida na rua.

É triste ver, mas essa é a realidade. Mas também tem coisas boas na Lomba, como promoções no mercado. Meus pais adoram. [...]”

Um lugar bom de morar

Jamily Prates Silva, Turma 93

Porém, como se pode observar nas crônicas anteriores, a descrição idílica do espaço e a afetuosidade das relações humanas são contrastadas com os problemas que os moradores locais enfrentam há muito tempo. A temática predominante, muitas vezes em tom de denúncia, é a precariedade com a qual os moradores convivem: a insegurança devido à falta de policiamento e o avanço do tráfico de drogas, que se somam a problemas graves como a frequente falta de água, o alto preço e a queda da qualidade do transporte público, a escassez de investimento do poder público em infraestrutura como pavimentação e saneamento, e a quase inexistência de opções de esporte, cultura e lazer, sobretudo para o público jovem, além da distância e falta de opções de acesso a escolas de Ensino Médio na região.

Em uma crônica na qual apresenta o bairro a um potencial leitor, as características negativas da Lomba do Pinheiro são elencadas, sendo este

adjetivado como um “bairro desmerecido”, constatando-se a consciência da estudante-autora dos contrastes entre a *periferia* (“algum canto de Porto Alegre”) e o *centro*, identificado como “um bairro com gente rica”:

“[...] Lomba do Pinheiro, já ouviu falar? Já conhece? Ou mora aqui? Talvez seja mais conhecida por ser em algum canto de Porto Alegre, ou até mesmo pelo ônibus Bonsucesso, essa parte dá para deixar fora do roteiro.

O que sei responder é que, sim, o Pinheiro pode ser chamado de um bairro desmerecido, por ser em uma periferia, por ter bastante pessoas com baixa renda. Se fosse um bairro com gente rica, com pessoas de renda poderosa, vamos ter certeza que ia ser mais importante e mais chamativo aos olhos da sociedade. E isso é apenas um exemplo, porque muitos lugares não são assim, nem todo mundo consegue pagar uma faculdade para ser advogado, ou médico, entre outros, e por não ser todo mundo, daí que vem esse desprezo na história.

Mas não pense que por a Lomba ser desmerecida não é um bairro com qualidades, ok, tirando que tem pontos de tráfico ou droga, lixo pra lá, lixo pra cá, o respeito que muitas vezes parece que não existe, mas isso não tem só na Lomba, certo? Muitos outros bairros estão na mesma situação, também é vivo isso, pra pior até. [...].

Esse texto foi sim, sobre a Lomba, mas também mostrar a diferença, que de um lugar “ruim” pode haver um lar bom e, principalmente, com pessoas boas!”

Além de uma questão

Gabriela Padilha dos Santos, Turma 91

O cotidiano na Lomba, visto pela perspectiva de um adolescente, é tema constante das crônicas. A descrição de um dia típico de uma pessoa em idade escolar (acordar cedo e se alimentar, ir ao SASE e à escola) é precedida pelas preocupações inerentes a adultos trabalhadores, tão perceptíveis aos seus filhos (debater preços de alimentos e as “promoções” que mais parecem aumento de preço, aumento no valor das contas de luz e água):

“O dia a dia na Lomba é assim: ir ao supermercado logo cedo pela manhã, é ir para o serviço, cedo. É ler o “Diário Gaúcho” e debater sobre os preços dos alimentos, o aumento da luz e da água.

Como é a Vila Bonsucesso? A Vila Bonsucesso tem suas praças bem cuidadas por seus moradores, mas também tem ruas esburacadas, postes com lâmpadas queimadas, quebradas e muitos outros problemas.

Meu dia a dia é acordar às 7 horas da manhã, tomar café, depois ir ao SASE (Serviço de Atendimento Socioeducativo), vir para casa tomar banho e ir para a escola. Às 17 horas e 15 minutos voltar para casa, buscar meu sobrinho na creche e esperar minha irmã buscá-lo. Depois ir ao mercado comprar coisas para minha mãe fazer comida, olhar novela e ir dormir porque amanhã começa tudo de novo.”

Dia a dia na Lomba

Danieli Soares Correa, Turma 81

“Eu acordei no maior susto com a minha mãe gritando para eu acordar e levar as minhas irmãs para a aula. [...]”

Enquanto levo as minhas irmãs, eu olho para o mercado que fica no caminho da escola. As “promoções” pareciam mais aumento de preço.

Cheguei em casa sabendo que agora poderia tomar café, preparei uma torrada e fui colocar as peças novas no meu notebook. Depois fui me arrumar para a aula. No meio do caminho da escola encontrei os meus amigos e fomos conversar, cheguei na escola e fui para a aula. Que dia corrido, não?

Isso é uma vida de estudante.

Durante o meu dia percebi que eu tinha sorte de ter alimento e de ter uma cama. Quantas pessoas não têm o que comer e nem onde dormir?

A nossa sociedade está se decompondo.

Agradeço a Deus por me cuidar!”

Vida de estudante

André Duarte, Turma 85

Ao escrever sobre o seu lugar de pertencimento na periferia – o bairro Lomba do Pinheiro –, registram cenas cotidianas de abandono do espaço público, de falta de saneamento básico, precariedade no transporte público.

“Desde quando me lembro, na Lomba sempre teve motivos de briga por falta de água, falta de luz ou encanamentos quebrados. Sempre que se quebra algo demora cerca de dois dias para voltar a luz ou a água.

Geralmente não atrapalha muito, estou no Colégio ou algo do tipo. Costuma me atrapalhar mais nos sábados e nos domingos, quando estou em casa.

Fico me perguntando: como ficam as pessoas que precisam de água e luz para seus trabalhos?

A minha rua foi asfaltada de tanto pedirmos para a Prefeitura, então devemos persistir e lutar para conseguirmos nossos direitos como cidadãos, mas para isso acontecer precisamos do povo unido e isso só acontece se nós batalharmos. Essa revolta do povo sempre acontece, ela sempre esteve presente na sociedade e é uma pena que foi ouvida tão poucas vezes ao longo de todos esses anos. Sempre tentaram esconder esses tipos de revoltas, o governo, não é? O que mais me deixa revoltado é porque eles fazem de tudo para que o público não saiba e ficam com medo de revelarem tudo que eles escondem.”

Dias de luto e dias de glória

Matheus Moretti, Turma 91

Os efeitos dessas mazelas são sentidos não apenas na alteração da rotina dos moradores, mas também em suas reações emocionais – que, no trecho anterior, resulta em raiva e revolta. É de se destacar a maneira como o narrador reconhece este sentimento de revolta e assume-o como um potencial transformador da realidade quando utilizado para exigir do poder público melhorias (“A minha rua foi asfaltada de tanto pedirmos para a Prefeitura, então devemos persistir e lutar para conseguirmos nossos direitos como cidadãos”); mesmo com o objetivo alcançado – a rua asfaltada – não

há um apaziguamento da tensão entre os moradores e o poder público. Essa mesma revolta é flagrada na narradora-mãe da crônica seguinte, na sua percepção e tentativa de elaboração de razões que justifiquem aqueles que desistem “de lutar contra o sistema e só tenha aceitado fazer parte do tabu de que todo favelado é ladrão”:

“Poderia começar a falar das desigualdades e como a vida do morador de periferia é sofrida, mas ninguém quer ouvir sobre isso, ninguém quer encarar isso, só quem passa por isso sabe, quem pega o ônibus lotado no centro todo dia pensando: como cabe tanta gente em um espaço tão pequeno? Será que o mercado ainda está aberto? Eu tenho dinheiro para passar lá? Preciso comprar ovo, leite e pão.

Todo dia desço na frente do Zanella e sempre me impressiono com o valor dos alimentos. Nunca consigo decorar o valor fixo de qualquer coisa, pois sempre muda, nem que sejam centavos.

[...] E é aí que o morador da Lomba do Pinheiro entra, como o pedreiro que vai construir a piscina para alguma Sophia ou Maria Eduarda poder usar na aula de natação, ou como o electricista que vai configurar a nova televisão da brinquedoteca das crianças de algum cara importante.

Depois de passar pelo Zanella, acelero o passo para poder chegar em casa com minha bolsa e dignidade intactas. Para quem vê de fora pode até achar a situação engraçada, nessa escuridão correndo sozinha a noite, fugindo de algo que nem aconteceu. É óbvio que em todo lugar há crimes, mas aqui na Lomba nós não fugimos só do ato, mas sim do medo de ser algum primo, vizinho, ex-colega de escola ou até um amigo próximo, que já tenha desistido de lutar contra o sistema e só tenha aceitado fazer parte do tabu de que todo favelado é ladrão.

É, alguns correm toda manhã no Gasômetro. Nós, moradores da periferia, corremos todo santo dia contra as tentações de ter uma vida mais fácil agora que pode nos custar um preço muito alto no futuro. Depois de passar pela minha luta semanal, chegar em casa e não ter água ou luz já virou rotina, uma rotina que os moradores de bairros chiques com asfalto sem nenhum desenho ou amarelinha feitos por uma pedra, postes de luz sem nenhum sapato pendurado, com calçadas alinhadas nunca quebradas, dificilmente vão passar. [...]”

POA a partir da Lomba, na visão de uma mãe
Jullia Justo Bueno, Turma 91

Percebe-se que a tomada de consciência sobre a realidade dos seus iguais (sujeitos periféricos) é acompanhada de uma reflexão sobre as diferenças entre as condições materiais da vida desses iguais (“luta semanal”, falta de água ou luz) e dos “outros”, dos “moradores de bairros chiques com asfalto”, que usufruem do direito, por exemplo, ao lazer no Gasômetro. Na narrativa, os contrastes são evidenciados pela descrição do espaço geográfico da periferia, com seu “desenho ou amarelinha feitos por uma pedra, postes de luz sem nenhum sapato pendurado”.

No trecho seguinte, há um contraponto entre a realidade vista e vivenciada no bairro periférico, que se reflete no estado de espírito do narrador (triste e bravo), e a resignação que este assume ao sentar-se no ônibus e esperar até chegar ao centro da cidade:

“[...] A coisa que mais me estressa é ver o jeito que o bairro está, ver a negligência da Prefeitura com esse lugar tão bonito que é Lomba. As pracinhas, por exemplo, estão depredadas, abandonadas, cheias de mato e com brinquedos perigosos para quem quer que for lá. Isso me deixa triste e brava ao mesmo tempo. As obras que nunca foram finalizadas, os esgotos que pareciam cascatas correndo rua abaixo... Ah, são tantas coisas para reclamar.

Eu abaixo a cabeça assim que me sento no assento do ônibus e espero chegar até o Centro.

Quando avisto o grande e alto prédio, meu coração bateu mais forte. Estou tão perto... [...]”

Correnteza

Brenda Budtinger Viana, Turma 85

Em meio à descrição do bairro, em algumas crônicas surgem as implicações das condições materiais e sociais na formação dos jovens periféricos, sobretudo no que diz respeito à projeção de um futuro promissor quase sempre interrompido.

“Ao voltar para casa, encontro pessoas que abandonaram os estudos. Pessoas que já estudaram no Saint Hilaire, como meninas que ficaram grávidas e largaram os estudos.

Em Porto Alegre, tem milhares de alunos que largam os estudos. Eu fiquei pensando, eles podiam estar saindo da escola, voltando para casa, assim como eu!

Às vezes os pais precisam incentivar os filhos a ir para aula. Eu queria que todos terminassem os estudos, fizessem faculdade e tivessem um bom futuro. Hoje em dia ninguém mais se preocupa com o outro, tipo falar “bora” estudar, porque não estudando não há futuro.”

O porquê do abandono escolar

Karolina Damasio de Oliveira, Turma 83

“Éramos crianças, sua mãe não te avisou?

Acho que não! Você se lembra quando brincávamos na rua? Eu, você, sua irmã, minha irmã e meu primo.

Sua mãe, uma pessoa religiosa, e seu pai, um catador de lixo. Dinheiro não era o “item” que você mais precisava. Vocês eram uma família típica, todos nós e minha mãe também vimos vocês saindo da igreja, às vezes tarde da noite. Creio que você não teve pensamentos sobre como seria sua adolescência! Vocês eram nossas melhores amigas. Todos os finais de semana eu e vocês estávamos brincando a tarde toda, às vezes até chegar a noite.

Crescemos, fomos para a escola. Sua irmã estava no 7º ano, mas, de um dia para o outro, sua irmã mais velha engravidou, com 16 anos. A cidade inteira ficou sabendo sobre a gravidez dela.

Ela saiu da escola para cuidar do seu bebê. Vendo tudo isso, parece que a escola, a igreja e o governo não disseram que ter um bebê na adolescência é um grande problema.

Pelo menos o pai do seu filho não o deixou como qualquer um! Não sei como você se sentia com isso, quando veio a notícia sobre sua gravidez!

Sua família aceitou, pois não se tem o que fazer quando você está grávida! O governo não falou sobre gravidez, a escola diz que “esse assunto é muito delicado para jovens”, sua mãe e seu pai não te avisaram e agora você tem que cuidar de uma criança.

O governo de Porto Alegre não falou nada porque somos de classe baixa. Nas escolas privadas, eles já contaram que a gravidez na adolescência é um grande problema. O governo só diz para aqueles que têm dinheiro, aqueles que têm celular.”

E a Prefeitura não fez nada
Emili Pires Soares, Turma 81

Nos trechos seguintes, o peso é dado à violência cotidiana a que estão submetidos:

“Estava saindo de casa em direção à parada. Lá estava eu, esperando o T12 que passava perto da minha casa para ir para o meu serviço na Bento. Eu morava na 18, meu amigo Felipe morava na 13, e sempre encontrava com ele, trabalhávamos juntos. Felipe é um homem negro, tinha medo do preconceito e da discriminação racial, por conta que seu pai tinha sido morto por policiais, asfixiado.

Felipe sempre me contava suas histórias com Seu Jorge, seu pai. E naquele dia me contou que estava com um mal pressentimento. Falei para ele se acalmar que não iria acontecer nada, mas no fundo ele sabia que tinha algo de errado. Quando descemos do ônibus, avistamos alguns policiais, a partir daí Felipe começou a ter uma crise de pânico, e saiu correndo. Os policiais, achando que ele tinha me roubado, dispararam vários tiros contra o meu amigo, que morreu no dia do aniversário de seu pai. 22 de janeiro.

Por isso me pergunto: que mundo é esse? Ou melhor, que Porto Alegre é essa? Me diga!”

Que mundo é esse?
Tiago Fagundes da Silva, Turma 84

“É assim morar na periferia, a todo momento pensando no dia de amanhã. Nunca dá para parar. Empurro o carrinho de bebê com meu irmão dentro enquanto tento ler um livro com mais de 350 páginas. E, na rua, não posso mosquear. Os outros cinco estão na rua e não podemos tirar o olho de nada. Em menos de segundos é melhor botar todos dentro de casa. Daí a gente vê que não prestou atenção na leitura e aquelas páginas vão cair na prova, com certeza. Então começa tudo de novo...”

O que acontecerá com a Lívia daqui a um ano ou dois? Ela sai da vila, melhora de vida e consegue dar uma casa com boas condições para os seis irmãos? Consegue passar na Faculdade e enfim sair da periferia?

Ela consegue não se preocupar com os irmãos brincando lá fora, perto da boca? Ou ela morre com quatro tiros, três na cabeça e um no pescoço? Uma fatalidade, diz o Jornal, causada por “mais uma bala perdida”.”

Por que a balança pesa tanto de um lado só?

Mariah Clara Dias Paz, Turma 92

“Era noite e eu estava na rua Araçá, eu e meus amigos bebendo um kit. Era três horas da madrugada, quando, de repente, vêm três carros pretos com película G5 lacrado. Os caras desceram dos carros e atiraram na gente. Três dos meus amigos foram baleados, com tiros nas regiões do rosto, tórax e nas costas.

Eu e mais cinco amigos corremos para a mata. Nisso, a gente ficou mais de duas horas escondidos, pois eles estavam nos procurando e dando tiros para cima. Só conseguimos sair da mata quando amanheceu.

Eu e os guris fomos na delegacia para fazer uma ocorrência por conta da tentativa de homicídio, mas três dias depois os caras que atiraram em direção a nós apareceram mortos num córrego. Descobri que eles estavam atrás de nosso amigo e não da gente. Aquele guri era envolvido com o tráfico de drogas. Passou um ano e ele foi morto por causa do envolvimento com o tráfico. Mais lágrimas saíram, mas o tempo passa e a saudade vai embora. Agora, de uns tempos para cá, a rua em que eu moro está mais calma. As crianças saem para a rua com segurança, melhor até. Eu e meus amigos ficamos sentados horas na rua, sem dever nada a ninguém. Mas tem que ficar espertos mesmo assim.

Agora a gente trabalha e alguns amigos também escolheram essa vida. Agora o meu foco e de outros é o trabalho.”

Lacrado G5

Geovani da Costa Cavalheiro, Turma T61

Pensar o currículo desde a escola: horizonte possível?

Como salientam seus organizadores na *Apresentação* do livro, as produções textuais reunidas são a culminância de uma prática educativa que se constrói no cotidiano da sala de aula ao longo do ano letivo. Nesta perspectiva, subjaz a concepção de currículo escolar como a experiência propiciada pela escola ou a partir dela (MOREIRA; CANDAU, 2007).

Considerando a realidade concreta da EMEF Saint Hilaire e entendendo a periferia como um espaço geográfico marcado não apenas pelo distanciamento físico, mas também simbólico do centro, esta conceituação de currículo é potencializada. A premissa que sustenta a iniciativa é a de que todos somos, em potencial, sujeitos de produção de conhecimento e, a partir da apropriação e do uso social da língua e da progressiva familiaridade que se obtém com o exercício sistemático, podemos (e precisamos)

nos autorizar a partilhar o que criamos. No contexto de uma escola situada nos limites da cidade de Porto Alegre, produzir, “a partir da periferia, encadeia os sonhos como uma ferramenta de luta para a construção de outros imaginários no país” (ALVES-BRITO, 2022, p. 13).

Lidos em conjunto, os textos de *E se a periferia fosse o centro?* são o testemunho de que a educação pública protagonizada por sujeitos periféricos produz conhecimento sobre a própria realidade, ao mesmo tempo que problematiza e tensiona a relação centro-periferia escamoteada nos discursos e propagandas oficiais sobre a cidade e a imagem, de senso comum, sobre a precariedade de saberes e conhecimentos engendrados no cotidiano das escolas públicas brasileiras.

Referências

- ALVES-BRITO, A. A periferia e o centro: Lomba do Pinheiro – do chão da EMEF Saint Hilaire aos confins dos pluri-versos. In: MELLO, M.; RODRIGUES, D. G. (Orgs.). *E se a periferia fosse o centro?* Porto Alegre, EMEF Saint Hilaire, 2022.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- INSTITUTO PÓLIS. *O que é direito à cidade?* Disponível em: <https://polis.org.br/direito-a-cidade/o-que-e-direito-a-cidade/>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- FALERO, J. *Mas em que mundo tu vive?* São Paulo: Todavia, 2021.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- FREIRE, P. *Educação e mudança*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FREIRE, P. A EDUCAÇÃO é um ato político. *Cadernos de Ciência*, Brasília, n. 24, p. 21-22, jul./ago./set. 1991. Disponível em: <http://www.acervo.paulofreire.org:8080/jspui/handle/7891/1357>. Acesso em: 15 maio 2023.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LOPES, A. C.; MACEDO, E. *Teorias de currículo*. São Paulo: Cortez, 2011.
- MELLO, M.; RODRIGUES, D. G. (orgs.). *E se a periferia fosse o centro?* Porto Alegre: EMEF Saint Hilaire, 2022.
- MOREIRA, A. F.; CANDAU, V. M. *Indagações sobre o currículo: currículo, conhecimento e cultura*. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, 2007.

TAVOLARI, B. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. *CEBRAP. Novos Estudos*, n. 104, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/hdLsr4FXMpV-ZWPJ7XswRRbj/?lang=pt>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WILLIAMS, R. A Cultura é de todos (Culture is Ordinary). Trad. Maria Elisa Cevasco. In: MACKENZIE, N. (ed.). *Convictions*. London: MacGibbon and Gee, 1958. Republicado como “Culture is Ordinary”. In: WILLIAMS, R., *Resources of Hope*. London: Verso, 1989.

Lisa Fittko e a rota de fuga da Europa durante a Segunda Guerra Mundial

Christini Roman de Lima

Lisa Fittko é personagem importante no percurso de deslocamento de muitos intelectuais que deixaram a Europa. Em *Mein Weg über die Pyrenäen*,¹ ela relata sua passagem por Gurs, campo francês de refugiados; a travessia pelos Pirineus realizada por Walter Benjamin, que resultou em seu suicídio; a participação no Comitê de Resgate de Emergência, gerenciado por Varian Fry; e sua fuga do continente em guerra por meio de Portugal, último ponto no intrincado itinerário de deslocamentos exílicos.

Lisa Fittko (em solteira, Elizabeth Ekstein) nasceu em Uzhorod, cidade situada atualmente à oeste da Ucrânia,² em 23 de agosto de 1909. Pertencente a uma família judaica, passou a infância em Viena, mudando-se para Berlim em 1922. Lisa frequentou os círculos artístico literários da capital alemã, tornando-se parte da esquerda radical que, com a ascensão do nazismo, participou ativamente da resistência à extrema-direita, engajando-se em uma rede de jovens antifascistas. Deixou a Alemanha em 1933, exilando-se em Praga, onde conheceu o futuro marido, Hans Fittko (1902-1960) – jornalista da esquerda berlinense, também exilado.

Lisa e Hans passaram pela Suíça, Holanda e Tchecoslováquia, de onde foram expulsos por contrabandear panfletos de contrapropaganda do Reich para a Alemanha. O casal seguiu para França, onde permaneceu até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Como muitos intelectuais do período, tiveram de abandonar o país depois da entrada dos alemães em solo francês. Antes de deixar a França, no entanto, participaram de uma rede clandestina de salvamento de algumas personalidades mundiais em

¹ Utilizou-se no presente trabalho a edição francesa: FITTKO, Lisa. *Le chemin Walter Benjamin: Souvenirs 1940-1941*. Trad. Léa Marcou. Paris: La Librairie du XXIe Siècle; Éditions du Seuil, 2020.

² Uzhorod pertencera ao Império Austro-Húngaro. Em 1918 foi incorporada à Checoslováquia, retornou à Hungria em 1938 e, de 1945 até 1991, foi anexada à União Soviética.

risco. Portugal, nesse jogo de influências e manobras de resgate, tornou-se elemento estratégico no salvamento desses indivíduos perseguidos.

Nas memórias sobre o seu “caminho dos Pireneus”, Lisa Fittko, quarenta anos depois dos eventos descritos (a rememoração se dá nos anos 1980-81), destaca que foi à França para averiguar as histórias que sua memória lhe contava a fim de escrever seu livro: “uma vez lá, percebi que também estava procurando aquela parte de mim que havia deixado para trás na França” (2020, p. 76, tradução nossa).

Campo de Gurs, uma dentre muitas

A história de Lisa Fittko é narrada em primeira pessoa a partir do presente da enunciação, ou seja, de sua volta à França depois dos anos de exílio na América. Lisa inicia a história a partir da visita ao antigo campo de Gurs, em que ficou confinada junto com milhares de outras emigrantes (o setor em que permaneceu era feminino, mas Gurs abrigou também combatentes espanhóis em fuga após a vitória de Francisco Franco) durante a ocupação alemã.

Cabe salientar que o regime de Vichy³ declarou que alguns grupos de pessoas consistiam em inimigos franceses, sobretudo os imigrantes alemães que deixaram seu país após a tomada do poder pelos nazistas. Em poucas semanas depois da implementação do regime de Vichy, foi empreendida uma política de remoção desses “indesejáveis” – não apenas imigrantes, mas também judeus franceses e estrangeiros. Em fins de 1940, foram promulgadas leis antisemitas: os judeus deveriam ser excluídos do serviço público – “estatuto dos judeus” –, as pessoas originárias da colônia francesa da Argélia perderiam sua cidadania e regulamentava-se o internamento em campos dos judeus estrangeiros (KREUTZMÜLLER *et al.*, 2021). Lisa (2020, p. 82) aponta:

[...] as autoridades francesas nos rotulam como estrangeiros inimigos e, portanto, temos que ser trancados em campos. Os austríacos que se refugiaram

³ A França de Vichy corresponde ao período de ocupação do norte da França pelos alemães, durante os anos de 1940 até 1942, quando a cidade de Vichy tornou-se a capital de governo do Estado francês (excluída a Alsácia-Lorena). A França de Vichy foi liderada pelo Marechal Philippe Pétain e representava a “zona livre”, ou seja, a parte ao sul do país que não fora ocupada pelos alemães. O sul da França, porém, passa a ser militarmente ocupado em 1942, depois que os Aliados desembarcam no Norte da África francês. O governo de Vichy mantém-se no poder, apesar de ser efetivamente controlado pela Alemanha.

na França depois do *Anschluss* compartilharam o mesmo destino: a Áustria agora fazia parte do Reich, portanto eles também eram cidadãos [alemães] (FITTKO, 2020, p. 82, tradução nossa).

Em maio de 1940, Lisa e seu marido, Hans Fittko, se deparam nas ruas de Paris, após a ofensiva alemã, com grandes “cartazes vermelhos” anunciando o internamento em “campos de concentração” dos estrangeiros de países inimigos. Ela, assim como outras mulheres, recebeu uma ordem para se apresentar no *Velódrome d’Hiver*. Os homens, de seu lado, haviam sido encaminhados para campos já em setembro 1939, depois da declaração da guerra. Fittko (2020) destaca que grande parte destes eram personalidades conhecidas ou pessoas com relações influentes.

Lisa, depois da intimação, encontrou-se com a amiga Paulette Perrier em Paris. A convocação dizia para apresentarem-se no *Vel’ d’Hiv* entre 9 e 17h. Paulette fizera uma lista de itens essenciais que cada uma teria de carregar, itens que seriam divididos entre elas para evitar sobrecarga. Dentre eles, apontou cinco itens fundamentais que deveriam ser levados pelas duas: escova de dentes, uma panela e uma colher, batom e lâmina de barbear, “caso não haja outra saída” (2020, p. 84, tradução nossa). Nas ruas próximas ao *Vel’ d’Hiv*, muitas mulheres aguardavam a triagem em filas intermináveis.

Os homens (em 1939) haviam sido confinados no estádio *Colombes*. Nesse primeiro momento das internações, as esposas tinham acesso a eles, podendo levar-lhes alimentos, roupas e outros artigos. Na ocasião das convocações de 1940, os homens voltaram ao internamento, agora sem qualquer conexão com cônjuges ou familiares. Às mulheres, do mesmo modo, também era vetado qualquer contato com o mundo exterior. Fittko salienta:

A maioria das internas eram mulheres judias apolíticas que haviam fugido da Alemanha em função da perseguição nazista e procuraram asilo na França. Depois, havíamos nós, as refugiadas políticas, opositoras do regime nazista, muitas das quais tínhamos ido para o exílio para escapar da tortura e da morte (2020, p. 90, tradução nossa).

Além desses dois grupos, Lisa pontua que muitas cidadãs alemãs – “*Reichsdeutsche*” – que possuíam passaportes válidos, dentre elas muitas nazistas, foram internadas juntamente com os demais grupos. A triagem levou vários dias; depois dessa, permaneceram no *Vel’ d’Hiv* duas semanas, e só então foram transferidas para outra localidade. Lisa e Paulette foram separadas. Na rua, ônibus com grandes placas em suas laterais, com a inscrição “refugiados da zona interdita”, as aguardavam. Várias internas

foram transportadas para um pátio de carga e tinham como destino algum lugar ao sul. Diversos trens, enfileirados, esperavam. Em cada trem, dez mulheres foram espremidas em compartimentos de seis lugares. Viajaram por aproximadamente três dias.

No percurso receberam apenas um pedaço de pão, uma caixa de patê e água. Elas tinham acesso ao banheiro duas vezes ao dia – uma pela manhã e outra à noite. Quando o trem desacelerou, Lisa viu a estação Oloron-Sainte-Marie. Reconheceu a localidade: Oloron era o lugar para onde os ex-membros das Brigadas Internacionais foram enviados e trancados em um grande campo – Gurs⁴ –, situado nas proximidades dos Pireneus Atlânticos. Um “oceano de mulheres” foi, assim, “despejado dos vagões” (2020, p. 98). Elas tiveram de atravessar um “muro de ódio”, ou seja, passaram pelos habitantes das cercanias com seus cuspes, apedrejamentos e insultos.

O acampamento pareceu a Lisa uma imensidão de terra desértica, cercada de barracões. A narradora foi encaminhada, juntamente com as demais, para um Centro de Recepção. Ao atravessar a cerca de arame farpado, carcereiras uniformizadas aguardavam-nas para dividi-las em grupos. O tratamento era violento, foram empurradas para os alojamentos, que se compunham de um único quarto comprido e afilado, mergulhado em escuridão; colchões de palha espalhados e apertados uns contra os outros, separados por corredores demasiadamente estreitos – trinta colchões alinhados em duas fileiras. No longo espaço, pendia do teto apenas uma lâmpada de baixa potência que pouco iluminava.

O acampamento fora dividido em divisões, denominadas “ilhas”. Cada ilha era cercada por arame farpado e continha 25 barracões. Lisa ocupava o Bloco I. Água era um privilégio a que não dispunham, e quando chovia o barro chegava aos tornozelos, tendo como resultado a sujidade constante. Os banheiros consistiam em latrinas com filas perpétuas e longas:

Era uma plataforma de madeira, colocada sobre grandes estacas de cerca de dois metros de altura. O acesso era feito através de um lance de degraus de madeira grosseiramente escavados e sem corrimão. A plataforma foi perfurada com furos redondos, sob os quais havia enormes recipientes de metal. Para isolá-los um do outro, foi erguida uma divisória de tábuas, atingindo mais ou menos a altura da cintura. Quando chegávamos ao topo

⁴Gurs foi o maior dos campos franceses entre 1939 até 1945. O número estimado de pessoas internadas no período é de 60.559. Gurs passou do confinamento administrativo da Terceira República, organizado pelo regime de Vichy, para a deportação de 3.907 homens, mulheres e crianças (AMICALE, 2022, s. p.).

das escadas, inevitavelmente víamos uma fila de mulheres agachadas sobre os buracos, sem nada a que se agarrar. Não tivemos nenhum problema com as escadas. Mas havia pessoas doentes e pessoas idosas (FITTKO, 2020, p. 124, tradução nossa).

As regras dentro do campo eram rígidas: proibia-se comunicação através do arame farpado com as ocupantes das ilhas contíguas e não era permitido acesso a jornais ou correio. Em outros termos, era proibido qualquer contato com o mundo para além do cercado de arames. Entretanto, as internas conseguiam burlar as normas, ainda que a conversa entre os blocos exigisse paciência e cautela. Após alguns dias da chegada, Lisa reencontrou alguns rostos conhecidos. Os emigrantes políticos se reconheciam e reuniam sorrateiramente. Apesar dos cerceamentos e das leis rigorosas, as mulheres estabeleciam, à medida que o tempo decorria, rotinas que se assemelhavam à vida cotidiana.

Fittko aponta, em relação à rotina diária, que as internas faziam esforços sobre-humanos para permanecerem limpas e, passado o choque inicial, até passavam suas horas matinais em cuidados pessoais:

Foi uma visão estranha: entrei numa barraca mergulhada na escuridão e lá, no meio das pequenas pilhas de lama seca espalhadas no chão, sentada em seus colchões de palha, dos quais nuvens de poeira se levantavam, as mulheres estavam ocupadas em maquiagem com o maior cuidado, retificando a curva de suas sobrancelhas, utilizando modeladores (FITTKO, 2020, p. 108, tradução nossa).

A água disponível no campo provinha de um cano e corria sobre grandes calhas; nestas havia orifícios, as “torneiras” improvisadas. Essas saídas de água compreendiam o banheiro e a lavanderia de que dispunham as mais de mil mulheres. A água era fornecida apenas durante a manhã, por um período de aproximadamente duas horas. Essa torneira se situava na área externa do campo, junto ao arame farpado, rente à estrada. Para se lavar, as internas ficavam à vista dos soldados franceses. Sabão era artigo de luxo, guardado cuidadosamente. Algumas compravam-no no mercado negro, mas o pagamento fazia-se por meio de trabalho. Mais tarde, criaram uma cantina administrada pelas carcereiras. Além disso, as internas ensinavam umas as outras – ministravam cursos como inglês, por exemplo, para aquelas que pretendiam migrar para os Estados Unidos. Para mais, a vida no campo cercava-se de boatos. Um deles dizia respeito a casos de disenteria e mortes resultantes dela. Segundo os sussurros ouvidos, as vítimas seriam enterradas durante à noite nos arredores do campo.

Levas de novas internas chegavam, dentre essas Paulette. A amiga de Lisa aportou e foi designada para o mesmo setor, mas em outro barracão, ou seja, estavam separadas apenas pelo arame farpado. Paulette descreve o quadro vislumbrado ao chegar:

A imensa extensão de terra plana e pantanosa, dividida no meio por um caminho traçado até a linha. De ambos os lados, as ilhas, retângulos cercados por uma cerca alta e densa de arame farpado. Dentro de cada um deles, filas ordenadas de barracas de madeira. Barracões, mais barracões, nada mais que barracões até o horizonte, até o infinito. Que visão sinistra! (FITTKO, 2020, p. 113, tradução nossa).

A refeição diária consistia, sobretudo, em uma sopa rala com um pouco de grãos-de-bico e um pedaço de pão, e este deveria ser dividido entre seis mulheres. Nas manhãs, ainda contavam com grandes vasilhas de um líquido assemelhado a café – chamado pelas internas de “café-ersatz” (substituto de café). Não havia médicos nem remédios, o que tornava mais drástico o surto de disenteria que tomava conta do campo. Muitas idosas, ademais, tinham sérios problemas para alcançar as latrinas, principalmente durante a noite. Como as internas não tinham autorização para deixar os barracões à noite, pensaram em disponibilizar “baldes sanitários” para facilitar a vida dessas senhoras. A solução, todavia, causou controvérsia, uma vez que a falta de ventilação e o espaço fechado tornariam o ambiente ainda mais insalubre.

Lisa Fittko destaca, ainda, que na extremidade do campo se situava a ilha das “indesejáveis”. Essas mulheres não haviam ingressado em Gurs a partir de Paris, como as demais; foram presas anteriormente e isoladas porque julgadas suspeitas. O setor em que ficavam reunia algumas nazistas conhecidas pelas adeptas do antifascismo. O tratamento dispensado às “indesejáveis”, segundo a autora, era mais rigoroso, monitorado de perto e privado de qualquer contato com as demais detentas; além de receberem uma alimentação muito mais precária em relação à das demais, que já era exígua.

Apesar da proibição, algumas informações sobre o estado da guerra chegavam a elas, como o rumor de que os alemães estariam marchando rumo à cidade de Bordeaux: “Gurs não fica longe de Bordeaux”, “–Precisamos sair daqui” (FITTKO, 2020, p. 131, tradução nossa). Algumas internas planejavam fugir, aproveitando o avanço alemão cada vez mais ao sul do país. Em meados de junho de 1940, as tropas germânicas e a Gestapo poderiam, a qualquer momento, assumir o controle dos campos

de internamento franceses; assim, os imigrantes corriam sérios riscos de deportação para campos na Alemanha.

As mulheres, ao tomar conhecimento dos rumores, providenciaram certificados de liberação falsos: cerca de sessenta mulheres deixaram Gurs nos idos de junho de 1940. Dentre as personagens que elencam a longa lista de fugitivas, consta Marta Feuchtwanger (esposa do romancista e dramaturgo judeu bávaro Lion Feuchtwanger), que ajudaria financeiramente na fuga; Anja Pfemfert (Alexandra Ramm-Pfemfert, tradutora, publicista e galerista germano-russa; casada com Franz Pfemfert, com quem lançou o periódico *Die Aktion – A ação*); Anita Karfunkel, que é chamada por Lisa de “Bolle”; e Hannah Arendt. Arendt deixou Gurs com suas companheiras, mas preferiu seguir a viagem sozinha, para que o grande grupo não chamasse atenção.

Em fuga: o percurso em zona livre

Lisa e suas companheiras almejavam chegar a Pau, cidade francesa, mas tiveram de permanecer em Pontaçq algum tempo, pois não havia meios de transporte ou combustível. As demais mulheres se espalharam por diversas aldeias das proximidades. Em Pontaçq, Lisa, Paulette e Hertha Pauli (jornalista, escritora e atriz austríaca), encontram um soldado conhecido de ambas, Alfred, o qual se juntou ao grupo. O objetivo inicial delas era encontrar os maridos e, para tanto, partiram para Lourdes em julho. A cidade vertia refugiados: “Estávamos em Lourdes, longe de tudo, sem dinheiro, sem papéis, sem relações. Entretanto, começamos a discutir como chegar a Marselha – o grande porto” (2020, p. 171, tradução nossa).

Os refugiados tinham um sistema de comunicação usado para encontrar as pessoas dispersas pela zona livre francesa. Muitos carregavam um caderno – ou qualquer papel – em que anotavam nomes e como entrar em contato. A cada vez que encontravam alguém em busca de familiares ou conhecidos, anotavam onde essa pessoa se encontrava e como fazer para contatá-la. Franz Pfemfert soube que Anja estava em Lourdes. Ao tomar conhecimento do paradeiro do marido, insistiu em encontrá-lo a todo custo – mesmo que para isso arriscasse a liberdade recém-conquistada. Todavia, ela não foi muito longe porque, para transitar entre uma cidade e outra, as pessoas precisavam de autorizações, salvo-conduto e demais documentos

que não possuía – fatores que retiveram muitos refugiados por semanas seguidas, como ocorreu, por exemplo, com Alfred Döblin.⁵

Lisa também recebera notícias do marido, Hans. Ele encaminhara um telegrama em nome de Lisa Duchamps, identificação falsa adotada pela narradora e repassada a Hans por conhecidos que avistara. Combinaram de se encontrar em Toulouse e, depois, seguir juntos para Marselha. Entre imensas dificuldades e alguns desacertos, o casal se reencontrou e decidiu partir para Marselha quando sentissem que os controles estavam mais brandos. Nesse ínterim, o armistício fora decretado, mas ainda se ouviam bombardeamentos e metralhadoras por entre as rotas do gigantesco êxodo. Marselha representava certa esperança para essa população desamparada: “E em Marselha havia comitês de assistência e várias organizações para ajudar os refugiados estrangeiros” (2020, p. 190, tradução nossa).

Ao chegarem na almejada cidade, tentaram estabelecer contato com amigos que haviam conseguido chegar aos Estados Unidos, a Santo Domingo ou à China. O irmão de Lisa, Hans Ekstein, buscava uma forma de tirar todos (ele e o grupo de Lisa) da França:

Falou-se muito entre os emigrantes sobre Portugal, um país neutro e que provavelmente permaneceria assim. Algumas poucas pessoas com vistos americanos tinham obtido vistos de trânsito portugueses. A notícia desencadeou uma enxurrada de ideias sobre como obter um visto de trânsito, mesmo sem um visto americano.

Para receber um visto de trânsito, era necessário, naturalmente, ter um visto de entrada de algum lugar. Isto exigia, primeiramente, um passaporte. Além disso, os portugueses, para se livrarem de você, exigiram uma passagem, devidamente paga, para um país estrangeiro. Este bilhete tinha que ser pago em dólares – algo que não era possível para a maioria dos emigrantes que não possuía dinheiro, muito menos autorização para transferir dólares. Para viajar da França para Portugal, também era necessário um visto de trânsito espanhol – que só poderia ser solicitado mediante apresentação do visto português: todos os países tinham medo de que os emigrantes penetrassem em seu país como percevejos. Além disso, todos esses vistos estavam, evidentemente, sujeitos a uma taxa (FITTKO, 2020, p. 199, tradução nossa).

O cônsul da Checoslováquia prometera passaportes para um amigo. Esse amigo sugeriu que Lisa entrasse em contato com tal autoridade. A autora (2020) lembra que os passaportes possuíam capas distintas: os passaportes emitidos aos antifascistas alemães tinham encadernação cor-

⁵ DOBLIN, Alfred. *Viagem ao destino*: Relato e confissão. Porto; Lisboa: Asa, 1996.

-de-rosa; os dos cidadãos tchecos, verde-acinzentado. Esses passaportes eram, no entanto, temporários, expedidos para os refugiados apátridas como documento de identidade. Os documentos foram obtidos pelo grupo. Além disso, souberam que alguns cônsules estavam vendendo vistos de “destino final” – era uma forma de chegar a Portugal, mesmo que tais documentos não tivessem validade. Os vistos chineses, por exemplo, estavam sendo “oferecidos” a cem francos. Conseguiram comprar também passagens de barco falsas e, depois de uma longa fila, adquiriram os vistos de trânsito portugueses.

Apesar de possuir a maioria da documentação necessária, faltava-lhes o visto de saída da França, expedido em Vichy. Em vista disso, cruzariam a fronteira ilegalmente. Muitos refugiados tiveram êxito ao realizar a travessia. Outros, no entanto, acabaram expulsos, presos ou enviados para campos de concentração. Lisa e os demais que a acompanhavam pretendiam cruzar a fronteira seguindo todas as precauções possíveis e imagináveis: “alguém se mudará para um local de fronteira por um tempo, para que se possa encontrar uma rota segura para que outros fugitivos possam usar mais tarde” (2020, p. 203, tradução nossa).

Os Pireneus, Walter Benjamin e a Rota F

Lisa Fittko, depois de algumas contrariedades em relação aos planos de fuga, acompanhada de sua cunhada e da pequena sobrinha, chega a Port-Vendres, cidade portuária localizada na encosta dos Pireneus Orientais. Ela foi informada que em Banyuls, última cidade antes da divisa entre Espanha e França, o prefeito socialista, Vincent Azéma, estaria disposto a auxiliar os refugiados. Ele adverte que o caminho até então utilizado, passando por Cèrbere, encontrava-se muito vigiado. Indicou, entretanto, uma rota nova, desconhecida da vigilância e utilizada apenas por contrabandistas: a “estrada de Lister” (o nome foi dado em homenagem a um general republicano espanhol que, durante a Guerra Civil Espanhola, salvara suas tropas por essa passagem):

[...] primeiramente, gostaria de explicar por que esta rota era tão segura. Depois de subir as colinas verdes que se inclinavam suavemente para o mar, nosso trajeto era paralelo à estrada de cordilheira “oficial”, de fácil passagem. Nosso caminho, a Estrada Lister – utilizada pelos contrabandistas desde tempos imemoriais – estava abaixo da estrada, escondida pelas encostas rochosas e, portanto, escondida da vista dos guardas de fronteira franceses

que patrulhavam acima. Em alguns lugares, porém, as duas faixas se aproximaram perigosamente e era preciso ter cuidado para não fazer nenhum barulho (FITTKO, 2020, p. 218, tradução nossa).

Em 25 de setembro, dias antes da partida, a autora foi acordada por Walter Benjamin. O velho Benjamin – como muitos o chamavam, apesar de seus quarenta e oito anos – procurou-a em nome de Hans Fittko – que conhecera Benjamin no campo de internamento de Vernuche (EILAND; JENNINGS, 2020). Ele almejava que Lisa o conduzisse pelas montanhas até a fronteira espanhola. Ela recorda que essa não seria a primeira investida de Benjamin em deixar a França: “Quem poderia esquecer sua tentativa de fuga anterior, disfarçado de marinheiro?” (2020, p. 212, tradução nossa). Lisa Fittko (2020) aponta que Walter Benjamin e o Dr. Fritz Fränkel embarcaram em um cargueiro, através de suborno, disfarçados de marinheiros franceses. Não foram longe, e só se salvaram porque tudo ocorrera em meio a uma desorganização generalizada.

O filósofo e ensaísta judeu-alemão buscava agora cruzar os Pireneus juntamente com Henny Gurland e seu filho, os quais o acompanhavam desde Marselha. Com os preparativos ajustados, Lisa e o pequeno grupo fariam a primeira parte do percurso, aconselhados por Azéma, um dia antes da viagem propriamente dita, para averiguar o terreno. O grupo levou quase três horas nessa primeira parte do percurso – que representava aproximadamente um terço do total. Benjamim, carregando uma pesada maleta (contendo o “novo manuscrito”), parecia exausto. Howard Eiland e Michael W. Jennings destacam que:

As especulações sobre a identidade do manuscrito têm corrido soltas. Alguns pensaram que poderia ser uma versão completa do livro das *Passagens* ou do livro sobre Baudelaire; nada disso é de todo provável, dado o estado de saúde de Benjamin e sua capacidade de trabalhar só esporadicamente no último ano de sua vida. O manuscrito pode ter sido um texto final de “Sobre o conceito de história”, mas ele teria atribuído tanta importância à versão que carregava apenas se ela diferísse significativamente das versões que ele deixara aos cuidados de Arendt, Gretel, Adorno e Bataille. Este, porém, é apenas o primeiro dos mistérios de seus últimos dias (EILAND; JENNINGS, 2020, p. 887, tradução nossa).

Conforme Lisa Fittko (2020), o velho Benji decidira permanecer nas montanhas até o dia seguinte, quando os demais retornariam para o efetivo percurso. Apesar dos protestos de Lisa, Benjamim mostrou-se irredutível. No dia seguinte, as mulheres e o garoto encontraram-no no mesmo sítio em que ficara. Recomeçaram a caminhada.

O longo do trajeto foi penoso para o homem (já acometido por problemas cardíacos) em função das dificuldades do terreno e da árdua caminhada. Entretanto, o autor das *Teses sobre o conceito de história* enfrentou disciplinada e resignadamente o aclive e o cansaço. O grupo levou quase dez horas para chegar ao topo da montanha. No assentamento próximo à divisa, Lisa retornaria, e o grupo seguiria sozinho. Eles teriam tão somente que ultrapassar o *checkpoint*: “Dirijam-se diretamente ao posto de fronteira, mostrem seus documentos: passaportes, vistos de trânsito espanhol e português. Assim que tiverem seu carimbo de entrada, peguem o próximo trem para Lisboa” (FITTKO, 2020, p. 222, tradução nossa). Entretanto, os planos não saíram como previsto.

Benjamin atravessaria o oceano, como tantos refugiados, através de Lisboa. Portugal estava também em seu destino como átimo derradeiro do tortuoso deslocamento imposto àqueles que vivenciaram o nazifascismo. Entretanto, quedou-se no entre-lugar; tirou a vida na travessia e seu corpo jamais fora encontrado. Ele permanece, assim, em um espaço distante de qualquer ponto de ancoragem, ou seja, em um não lugar. Alex Nouss (2021, p. 112) pontua que “esses não-lugares não [são] exactamente [...] anti-lugares, mas mais [...] ante-lugares, isto é, sítios de gênese espacial para indivíduos com falta de ancoragem”. Benjamin, nesse sentido, é exemplo singular das *displaced persons*, uma vez que fora desvinculado de seu Estado nacional e não integrava qualquer corpo político que lhe assegurasse proteção legal: foi, para as autoridades do período, uma vida supérflua, sem qualquer direito reconhecido. O autor das *Passagens*, inclusive, fora privado dos ritos derradeiros, e seu corpo morto foi impedido de ser cultuado por seus próximos.

Em 15 de maio de 1994, cinquenta anos após sua morte, o escultor israelense Dani Karavan erigiu o Memorial Walter Benjamin – financiado pelo Governo da Catalunha e pela República Federal da Alemanha. Como seu trabalho inconcluso, *Passagens*, Walter Benjamin pousa sem jamais deixar a passagem. Seus ossos repousam no entrecurso do deslocamento de suas travessias derradeiras: a passagem que o levaria ao exílio e a passagem escolhida, o não entregar seu corpo aos opressores; portanto, à perspectiva de ser enviado aos campos alemães, optou pela morte. Tal como sua obra fragmentária, o deslocamento inicial que o conduzia à última passagem quedou-se inconclusa, mas simbólica de um destino e de uma gama de pessoas: os perdedores que não têm voz na trilha do passado. Benjamin, assim, permanece em Portbou, agora ao lado da imponente escultura de

Karavan: “*Passagens* [Passatges, em catalão], vívida em imponente silêncio, na sóbria e encantadora baía de Portbou” (TRIVINHO, 2020, s. p.).

Lisa e Hans não tomaram conhecimento do destino trágico de Walter Benjamin; somente um tempo depois de sua morte o casal foi confrontado com o ocorrido nos idos daquela primeira travessia. Todavia, após esse primeiro percurso, eles foram procurados por Varian Fry, do Comitê de Resgate de Emergência, e por Frank Bohn, representante da AFL (Federação Americana do Trabalho), para dar continuidade ao trabalho de resgate.

Fry e Bohn tinham consciência de que retirar as pessoas da França estava cada vez mais difícil. Eles ficaram sabendo que os Fittko tinham encontrado uma nova rota para os Pireneus. Até então, Fry utilizara um itinerário indicado por refugiados (amigos do ator dinamarquês Paul Hagen) que atravessaram a pé a divisa dos países através das montanhas. Os jovens refugiados, antes de partir, deixaram para Fry um mapa com descrição pormenorizada do caminho para a travessia da fronteira. Segundo Fry (1997), o mapa apontava o caminho que passava pelo cemitério de Banyuls, a rota que Alma Mahler, Franz Werfel e os Manns utilizaram para deixar a França. Sobre as rotas utilizadas para cruzar a fronteira ilegalmente, Fry destaca que:

[a]s muitas e variadas histórias [os] confundiram. Muita coisa parecia depender da sorte. Mas tínhamos poucas escolhas de rotas para fuga. Pelo menos por enquanto [meados de 1940], a que estávamos usando parecia ser a melhor e a mais segura. Parecia sensato continuar usando-a (FRY, 1993, p. 59, tradução nossa).

Por volta de novembro, a fronteira francesa redobrou as patrulhas e o caminho utilizado não era mais seguro. Foi durante esse período que um novo trajeto passou a ser fundamental para o objetivo pretendido pelo Comitê. Varian Fry e Frank Bohn almejavam salvar o maior número possível de pessoas ameaçadas.⁶ Para tanto, necessitavam de uma ação organizada, com ponto de partida fixo e pessoas que conhecessem as montanhas – aspectos que, até então, não eram essenciais nas operações de resgate. Com base nisso, disponibilizaram dinheiro para estabelecer alguém na área por determinado tempo e, ao ter conhecimento sobre a nova rota de fuga utilizada por Lisa Fittko (e o pequeno grupo de que Walter Benjamin fizera parte), propuseram ao casal que trabalhasse na causa.

⁶ Segundo Albert Hirschmann (1993), Fry resgatara cerca de três mil pessoas durante o tempo de atuação do Comitê de Resgate de Emergência em Paris.

Lisa e Hans já possuíam os papéis necessários para seguir rumo a Portugal e não estavam dispostos a se arriscar. Ao ser questionado por Fry, que perguntara quanto eles queriam para realizar o trabalho, Hans replica furiosamente:

Você sabe que ajudar um homem em idade militar a atravessar a fronteira ilegalmente é agora punível com a morte? E você está nos oferecendo dinheiro? É preciso ser louco, diante dessa situação, para se envolver nisto por dinheiro. Você não sabe o que é um antifascista? Você entende o significado da palavra “convicções”? (FITTKO, 2020, p. 229, tradução nossa).

O americano, ao perceber que cometera um erro, desculpou-se. Ao final da conversa, os Fittko prometeram pensar no assunto, cedendo, posteriormente, ao pedido de ajuda. Lisa, Hans e mais algumas pessoas atravessaram um número incontável de homens, mulheres e crianças pela “rota F” – como ficou denominado, a partir de então, o caminho utilizado por eles. Durante seis meses, fizeram o percurso por até três vezes na semana. A rota saía de Banyuls, atravessava o *rivière argentée* e passava pela trilha Puig del Mas, o trecho mais vigiado pelos funcionários da alfândega. Os refugiados se misturavam aos aldeões que subiam para as vinhas em que trabalhavam.

Azéma ajudou com o transporte das bagagens, pois possuía uma empresa de transporte e correspondia-se com o prefeito de Portbou. O sistema exigia assistência das autoridades aduaneiras tanto francesas quanto espanholas. Em 30 de novembro, Azéma, que era prefeito eleito, fora substituído por um indivíduo indicado pelo governo de Vichy. O cerco aos refugiados apertava-se mais e mais. A rota teve de ser abandonada. Contudo, muitos intelectuais atravessam a fronteira pelo intermédio dos Fittko. Em 25 de março de 1941, o governo de Pétain decretou que, dentro de dez dias, seriam evacuados todos os estrangeiros das regiões fronteiriças, dentre elas Banyul. Lisa e Hans deixam a cidade.

Entre a última paragem, Portugal

A corrida do casal agora era para salvar suas vidas. Reiniciam a saga em torno dos vistos e dos salvo-condutos. Procuram o consulado do Panamá e, após, o consulado norte-americano. Os vistos de trânsito expedidos pelos Estados Unidos para o Panamá seriam emitidos apenas mediante confirmação do governo desse país. O comitê de Fry buscou cumprir a promessa de ajudá-los a deixar a Europa, mas os vistos americanos lhes foram negados.

Assim como eles, muitas personalidades proeminentes ainda lutavam para deixar o continente europeu. Ao final de 1941, estabeleceu-se ordem censitária em relação aos judeus que ainda se encontravam em território francês. A urgência por sair se exacerbava. Lisa, todavia, enfrentava problemas adicionais. Seus pais se encontravam na zona ocupada. A situação se resolveu, no entanto, depois de algumas peripécias. Os Fittko, assim, adquiriram a documentação necessária para deixar a França legalmente por meio de vistos para Cuba:

Fomos buscar nossos vistos de saída. De acordo com a nova regulamentação, os pedidos não estão mais sujeitos à aprovação do governo Vichy, o consentimento é feito diretamente pela prefeitura em questão. Nós que, durante todo um inverno, contrabandamos pessoas através dos Pireneus, vamos atravessar a fronteira com vistos de saída em correta formalidade (FITTKO, 2020, p. 342, tradução nossa).

Alguns indivíduos, sabendo que o casal passaria inevitavelmente por Portugal, os contatou, solicitando que transportassem um material ilegal (não especificado) ao país lusitano. O destino de entrega, em Lisboa, relacionar-se-ia com os britânicos. Em outros termos, tratava-se de espionagem. Hans recusara-se, inicialmente, mas foi convencido a enviar para a capital portuguesa uma lista com os nomes e indicações referentes aos líderes republicanos espanhóis escondidos na França. As listas seriam entregues aos ingleses que, por sua vez, utilizariam os contatos desses espanhóis para montar uma rota de fuga para os pilotos britânicos abatidos.

Lisa e o marido atravessam a França de locomotiva. Na fronteira com Portugal, foram recebidos por delegados do comitê judaico HICEM.⁷ O primeiro aspecto que chamou a atenção de Lisa Fittko ao encontrar-se no solo neutro português foi o retorno ao sentimento de civilidade (e até humanidade) que lhes fora usurpado durante a guerra em função da carestia de produtos. Tal aspecto é simbolizado através das barras de sabão, “sabão

⁷ Conforme Marina Pignatelli (2017, p. 9), a congregação judaica de Lisboa organizou-se, em conjunto com *Associação Hehaver*, com o propósito de auxiliar os refugiados após a tomada de poder de Hitler. Criaram, nesse sentido, uma Comissão Portuguesa de Assistência aos Judeus Refugiados (COMASIS) no ano de 1933. Os americanos passam a auxiliar e financiar o projeto por meio da *JOINT* e da HICEM. A HICEM foi concebida em 1927 e é resultado da fusão de três associações de migrações judaicas, a *Hebrew Immigrant Aid Society* (HIAS), com sede em Nova Iorque; a *Jewish Colonization Association* (ICA), com sede em Paris, registrada, no entanto, como uma sociedade britânica de caridade; e a *Emigdirect*, uma organização de migração com sede em Berlim. A sigla HICEM é uma combinação dos nomes das três associações de que é produto, i.e., é seu acrônimo.

de verdade”, branco e macio, com as quais ela deslizou suavemente pelas mãos, rosto e braços. A sensação de bem-estar a invadira: a massa cinzenta, pegajosa e granulada que rasgava as mãos ficara para trás. Assim, ao ser recebida pelo comitê judaico lisboeta e poder usufruir de coisas simples, como lavar-se com sabonete, Lisa sente-se acolhida, cuidada: “eles estão nos esperando. Alguém está esperando por nós! Alguém está cuidando de nós”, destaca ela (2020, p. 351, tradução nossa).

Todavia, a contradição não passa despercebida no curto relato que Lisa faz do país governado por Salazar. Em meio à nota sobre seu passeio pelas “maravilhas secretas” de Lisboa, ela introduz um comentário sem conexões aparentes com o discurso anterior:

Berthold Jacob, sempre Berthold Jacob! Raptado por agentes da Gestapo no corredor do escritório do Comitê de Serviços Unitários. Aqui em Portugal, um país neutro! Como nos velhos tempos, em 1936 – naquela época estávamos juntos na Basileia – quando eles vieram para sequestrá-lo na Suíça, um país neutro. Os bastardos não o deixariam escapar (FITTKO, 2020, p. 352, tradução nossa).

Assim, concomitantemente à solidariedade recebida, a abertura de brechas dos países “supostamente” neutros, mas que permitiam que a Gestapo se infiltrasse, agisse e continuasse vitimando as pessoas para além de suas alçadas, é um aspecto que não pode ser deixado de lado.

Por fim, os Fittko deixam a Europa através do navio SS Colonial, nome que não deixa de ser irônico, uma vez que escapam da opressão totalitária nacional-socialista seguindo para o continente americano através de um “SS Colonial”. A obra se encerra com a recordação de Lisa em torno de uma questão feita a ela por uma amiga – ao término da guerra, no instante do enunciado:

- Pode acontecer de novo? pergunta Marlene.
- Da mesma forma? Não, eu acho que não. Mas as incubadoras do fascismo não conhecem fronteiras, seja geográfica ou temporal.
- Então, aos seus olhos, o nazismo não é um fenômeno tipicamente alemão? Eu tento explicar:
- A desumanidade é típica do fascismo, não do caráter de uma nação. Apenas os moldes mudam. Gostaríamos de acreditar que o único culpado era o caráter do povo alemão, porque então poderíamos dizer a nós mesmos: isto não pode acontecer a nós mesmos. Mas aqueles que o acreditam não aprenderam nada.
- E você, pergunta Marlene, seu país, o que é agora?
- Agora? Agora, minha casa é aqui. E onde quer que as pessoas sonhem com paz e liberdade (FITTKO, 2020, p. 367, tradução nossa).

Portugal aparece no relato de Lisa Fittko com um objetivo a se alcançar, não importando a que custo, nem de que modo. Todavia, os tentáculos do Reich estendiam-se para além dos territórios ocupados, da demarcação do espaço territorial ou da política de neutralidade. Assim como ocorreu na França quanto aos aspectos burocráticos e humanos, delimitados por balizas bem firmadas e as quais a autora demonstra através da oposição entre uma “França generosa” (composta pela maior parte dos habitantes do país) e uma “França oficial” (que compactuara com o nazismo), Portugal não lhe pareceu diferente. Grande parte dos apontamentos sobre o país lusitano, conforme os relatos dos intelectuais, destaca a empatia do povo para com os dilemas dos sobreviventes em desespero, mas também registra a contrapartida das instituições que dificultaram, isolaram e continuaram a desumanizar esses sujeitos deslocados e sem lugar de ancoragem dentro do mar revolto que sacudiu os anos de guerra.

Referências

- AMICALE du Camp de Gur. 2022. (Website). Disponível em: <https://www.campgurs.com>. Acesso em: 12 set. 2022.
- EILAND, Howard; JENNING, Michael. W. *Walter Benjamin: a critical life*. London: The Belknap Press, 2013.
- EILAND, Howard; JENNING, Michael. *Una vida crítica*. Trad. Elizabeth Collingwood-Selby. Madri: Tres Puntos, 2020.
- FITTKO, Lisa. *Le chemin Walter Benjamin: Souvenirs 1940-1941*. Trad. Léa Marcou. Paris: La Librairie du XXIe siècle; Éditions du Seuil, 2020.
- FRY, Varian. *Assignment: Rescue: An Autobiography*. Nova York: Point, 1993.
- FUNDACIÓ ANGELUS NOVUS – CASA WALTER BENJAMIN PORTBOU. *Walter Benjamin a Portbou*. Pasajes Karavan (Website). Disponível em: <https://walterbenjaminportbou.org/es/pasajes-karavan/>. Acesso em: 1 nov. 2022.
- HIRSCHMANN, Albert. Introduction. In: FRY, Varian. *Assignment: rescue by Varian Fry with an introduction by Dr. Albert O. Hirschman*. New York, EUA: Sanford J. Greenburger Associates, 1993.
- KREUTZMÜLLER, Christoph et al. *La Shoah, au cœur de l’anéantissement*, archives inédites. Paris: Éditions Taillandier, 2021.
- NOUSS, Alexis. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Trad. Ana Paula Coutinho. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; Edições Afrontamento, 2021.
- PIGNATELLI, Marina. Os refugiados judeus em Portugal: memórias de exílio.

Arquivo Maaravi: Belo Horizonte, v. 11, n. 21, nov. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14408/pdf>. Acesso em: 16 set. 2022.

TRIVINHO, Eugênio. *A morte de Walter Benjamin*. A terra é redonda (site-podcast), 27 set. 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-morte-de-walter-benjamin/>. Acesso em: 17 out. 2022.

UNITED NATIONS HIGH COMMISSIONER FOR REFUGEES (UNHCR/ACNUR Brasil). MID-YEAR TRENDS 2021. *Statistics and Demographics Section* UNHCR Global Data Service, Copenhagen, Denmark, 2021. Disponível em: https://www.unhcr.org/statistics/unhcrstats/618ae4694/mid-year-trends-2021.html#_ga=2.93480925.1589471572.1648821658-1674484196.1648209850&_gac=1.61226334.1648211396.Cj0KCQjw0PWRBhDKARIsAPKHFGinybFzw5yDuarbCwOJaJuuVc_UA5unHYicokW2JYm2LYYtLBqIWv4aAmmEEALw_wcB. Acesso em: 17 mar. 2022.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM ARCHIVES. *Memoirs of Camp de Gurs* (October 1940 – March 1943). United States Holocaust Memorial Museum Archives, Washington, 2021. Disponível em: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1174019>. Acesso em: 16 set. 2022.

As vozes da poética de Jarid Arraes e Ryane Leão

Elen Karla Sousa da Silva

*nem todo mundo vai compreender
Isso tudo que você é
O que não significa
Que você deva se esconder
Ou se calar
O mundo tem medo
De mulheres extraordinárias.
(Tudo nela brilha e queima, Ryane Leão)*

A história da literatura brasileira se estabelece de maneira preponderantemente a partir da figura masculina. Automaticamente, evocamos autores como Machado de Assis, José de Alencar, Erico Verissimo, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes, entre tantos outros nomes cujas obras, canônicas, foram imortalizadas nos anais da Academia Brasileira de Letras – ABL.

As mulheres, depois de esquecidas e à margem da historiografia, começam a ocupar lugar no cenário da literatura, política, artes e sociedade. A autoria feminina negra vive um momento de reconhecimento, pois, embora mulheres negras estivessem presentes no panorama literário desde o século XVIII, a produção das primeiras escritoras foi reiteradamente diminuída, ignorada e negligenciada por estudiosos e historiadores, passando, na maioria das vezes, a desaparecer como se nunca tivesse existido (DUARTE, 2022). Para a citada autora, que é professora e pesquisadora, esse acontecimento pode ser classificado de “memoricídio”. Em linhas gerais, trata-se de um mecanismo de apagamento – esquecimento da escrita e de seus nomes do cenário público. O propósito é silenciá-las ainda em vida, assim como seu legado e, ainda, dificultar suas produções literárias.

A importância de estudar, divulgar e pesquisar literatura de autoria feminina é, sobretudo, de ordem política. Assim, é uma decisão consciente

dar maior visibilidade a essa literatura. Ademais, é uma forma de conhecer nossa história, as mulheres que vieram primeiro, as nossas pioneiras, bem como validar, pesquisar e divulgar diferentes obras de escritoras contemporâneas. Este é um espaço no qual é possível pensar: há diversas mulheres publicando obras literárias no país, fruto da luta, resistência e insistência dessas escritoras. Para tanto, é preciso estar ciente das tensões de gênero e raça que envolvem diversos âmbitos da cultura brasileira, o que, evidentemente, se estende à literatura. Cabe pontuar que literatura de autoria feminina negra não é um campo afastado, separado da literatura brasileira, como se fosse um nicho que está fora da produção literária nacional, sempre à margem. Antes, tais escritas fazem parte da literatura e são intrínsecas à literatura nacional.

A poesia de autoria feminina contemporânea brasileira é carregada de questões de raça, etnia, classe e corporalidade, dialogando com noções do movimento de epistemologias decoloniais da América Latina. A literatura contemporânea produzida por essas mulheres tem sido espaço de vozes dissonantes, sobretudo no que concerne ao caráter de revisão do que ficou fora da historiografia. Ademais, discutir os espaços de atuação e temáticas dessas poetisas na literatura brasileira é basilar para pensar, por meio da poesia, possibilidades de resistência em um contexto histórico de retrocessos como o que vivemos.

Especificamente para as mulheres negras, como lembra Audre Lorde, a poesia não é luxo, é luz:

É uma necessidade vital de nossa existência. Ela dá forma à qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e sonhos em direção à sobrevivência e à mudança, primeiro transformados em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tangível. A poesia é a maneira pela qual ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. Os horizontes mais longínquos de nossas esperanças e medos são calçados por nossos poemas, esculpidos na aventura pedregosa de nossas vidas diárias (LORDE, 2019, p. 43).

O que, historicamente, foi imposto à escrita de autoria feminina negra foi o ônus da subalternidade e do silêncio sufocante, igualmente infligido à mulher negra. Nesse sentido, Sueli Carneiro sintetiza as opressões de raça e de gênero:

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não têm dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. Quando

falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar (CARNEIRO, 2019, p. 301-302).

Isso posto, este artigo se dedica ao estudo de *Tudo nela brilha e queima*, de Ryane Leão (2017). O título traduz a poeta e faz jus à história da escritora, que brilha com sua poética e queima com seus versos. Em uma entrevista para a revista *Claudia*, questionada por Anna Laura Moura sobre a referência do título da obra, ela responde: “Tem gente que só quer ver a parte boa da vida, o brilho, e outros só sentem a ardência, o lado ruim. Por que não sentir os dois? Podemos arder de amor ou dor. E falar sobre amor-próprio nem sempre significa encontrar esse sentimento. Geralmente dizem isso sobre as escritoras feministas” (MOURA, 2017). Há uma romantização acerca de as mulheres negras serem fortes, não fraquejarem nunca e aguentarem tudo. Mas fato é que, conforme a poeta, podemos e devemos cair para, então, reerguemo-nos.

O presente texto também se debruça sobre reflexões sobre a obra *Um buraco com meu nome*, de Jarid Arraes (2021). O título envolve tudo que há de ruim e feio, seja em nós, no outro ou na sociedade. Nessa obra, há versos mais curtos e enxutos. Não há métricas e rimas, mas Jarid faz construções imagéticas muito potentes e metafóricas. Cabe ressaltar que esse livro foi publicado pela editora Pólen, sob o selo *Ferina*, e o lançamento ocorreu em 2018. O referido selo literário, com curadoria, organização e coordenação de Jarid Arraes, busca fortalecer o movimento literário feminino, promovendo a valorização e o reconhecimento das mulheres na literatura.

Um buraco com meu nome é dividido em quatro partes, intituladas: “Selvageria”, “Fera”, “Corpo Aberto” e “Caverna”. Na obra, reverbera a militância da própria autora, escritora comprometida em escrever sobre grupos que, ao longo da história, foram silenciados e desprivilegiados. É um livro que traz, além da perspectiva feminina, a do povo negro. Arraes (2021), nessa ordem, utiliza-se de sua atuação política e apresenta poemas que aludem à situação das mulheres.

“A morte é relativa aos olhos prada de quem vê”

Face ao exposto, é importante citar o poema intitulado “Caldeirão”, no qual a poeta aborda a força, a resiliência e a figura feminina como uma espécie de base de sustentação da sociedade e da família. “Caldeirão” é um poema significativo da obra, a iniciar pela sua temática, retomada de diferentes modos no decorrer do texto. Há, nele, um tom provocativo e, além disso, advém da relação ambígua determinada pela perspectiva tradicional da divisão sexual do trabalho: “As mulheres catam grãos / nos dedos / e enfiam os dedos / trocam os dedos / pelas mãos” (ARRAES, 2021, p. 41). A alusão ao clichê “trocar os pés pelas mãos”, em estreita relação com o gênero feminino, evidencia o tom pejorativo comumente associado às mulheres no que tange à competência para a execução de tarefas. As representações referentes ao trabalho feminino se ligam à busca pela emancipação da mulher, e a ancestralidade dá espaço, por meio das mãos da poeta, a novas perspectivas e probabilidades: “Escrevo cada letra como feijões catados na bacia / reproduzindo os dedos ágeis/ que minha avó possuía” (ARRAES, 2021, p. 60).

Opressão e sofrimento são violências que perfazem a existência feminina de modo geral. Todavia, elas são sentidas sobremaneira por mulheres negras, uma vez que patriarcalismo e racismo se aliam. Esta é uma experiência que viabiliza, nos poemas de Arraes (2021), a conexão entre leitor e eu poético, que se dá via partilha de dores e sofrimentos: “Você abre agora / os braços / também sentindo / minha chama” (ARRAES, 2021, p. 163).

Nos poemas desse livro, Jarid Arraes faz uma analogia com o Caso Dora¹, de Freud. No poema homônimo ao caso clínico, a autora busca dar voz às pacientes de Freud. Arraes (2021) não repete o que foi dito sobre essas mulheres, mas é possível perceber que cria algo que elas poderiam ter dito ou sobre o que elas queriam ter sentido. Nessa ordem, essencialmente política, tal como a poeta, o livro também fala sobre o povo negro, do seu sofrimento e de sua experiência.

¹“O caso Dora foi tão controverso e trouxe tantas questões ao tratamento, ensejando mudanças significativas na psicanálise, quanto se julga ser o caso nos tratamentos dos casos contemporâneos chamados difíceis” (CELES, 2007, p. 138). “A ‘pequena histeria’ é como Freud classifica Dora. Nem grande histeria, ao modo dos grandes quadros histéricos tão em voga na época, explorados por Charcot em suas exibições teatrais; nem Anna O., com suas alucinações e paralisias. Uma pequena histeria: algumas conversões (ou somatizações?) leves, uma tosse nervosa, uma pressão no peito e um pensamento de caráter obsessivo de queixas contra seu pai” (CELES, 2007, p. 147).

Há, na obra, um poema que tem a ver com a violência sofrida por esse povo. Conforme o Mapa da Violência, resultante de pesquisa sobre a violência no Brasil, o grupo em que se registra maior número de vítimas de assassinatos é o dos jovens negros (ACAYABA; ARCOVERDE, 2021). Assim, existe sempre, na militância do movimento negro, a tentativa de ressaltar tais dados, bem como analisar a razão de a população negra ser um alvo da violência, cometida, em grande parte, pelo próprio Estado. O poema “água de coco”, nesse sentido, é representativo dessa realidade:

nunca fui a um funeral
o primeiro corpo que vi
era preto
usava bermuda vermelha
aberto como estrela
no asfalto
isso foi em copacabana
as pessoas com seus cachorros
era um corpo morto
e nada mais
queria dizer
aprendi
naquele dia
a morte é relativa
aos olhos
prada
de quem vê
(ARRAES, 2021, p. 44).

Esse livro é doloroso na temática. Ademais, é atravessado por sofrimentos sociais: feminino, do povo negro e amoroso. Jarid, nesse sentido, parece acreditar na possibilidade de criação por meio da arte, ou seja, de transformar o sofrimento em literatura:

há palavras
destinadas ao poema
mas antes encontram
sintaxe
– etimologia
no fundo dos olhos
onde crescem as águas
e se afogam
as alegrias
(ARRAES, 2021, p. 111).

Nesse poema, é notória a associação do pranto a algum tipo de sofrimento subjacente à escrita. A imagem criada, de uma etimologia no

fundo dos olhos em que crescem as águas, traz a beleza da construção imagética nos poemas.

O livro foi ilustrado pela própria Jarid, com a técnica de carvão, que dialoga com os poemas. Na obra, Jarid fala do feminino e das pessoas que sofrem no sentido de serem vistas como feras, de uma selvageria intrínseca àqueles que padecem, bem como do modo pelo qual resistem, de uma certa forma, mas também no sentido da selvageria que eles sempre experienciam. A obra, em grande medida, versa sobre diversos tipos de violência. Nessa ordem, *Um buraco com meu nome* (ARRAES, 2021) é uma caverna, o que tem um significado muito ambíguo, porque pode ser uma caverna em que a criatura sofre e se esconde. É um lugar para se esconder, para se preservar e, ao mesmo tempo, um local no qual ela se sente mais segura. Assim, a ideia de caverna representa a possibilidade de um lugar em que o sujeito se sente protegido.

As duas poetisas aqui estudadas comungam uma perceptível literatura que se converte em um *locus* de emancipação da fala das mulheres negras, visto que revelam a perspectiva feminina de autoria negra preterida da literatura brasileira. Esta última traz, sobretudo, o protagonismo dessas mulheres em condutas diferentes das personagens estereotipadas, como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1872, a animalização de Bertoleza, de *O cortiço* (1900), de Aluísio Azevedo, o desrespeito a Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, em alguns trechos de *Histórias de Tia Nastácia* (1937). São diversas as produções em nossa literatura, principalmente a canônica, que tem um histórico de perpetuar estereótipos e preconceitos, refletindo a realidade social em que essas obras foram escritas.

A literatura de autoria feminina negra se configura como uma produção literária profícua, uma vez que desloca as mulheres negras dos ambientes subalternos estabelecidos por uma sociedade constituída pelo preconceito racial e firmada no modelo branco como arquétipo estético a ser seguido, padrões com os quais a literatura canônica comunga. Essa escrita de combate ao obscurantismo das mulheres negras, com o intuito de trazer afirmações identitárias com abordagens nas quais o protagonismo negro e feminino é posto em evidência, conversa com as ponderações Jurema Werneck, ativista do movimento brasileiro de mulheres negras e dos direitos humanos:

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela

dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos (WERNECK, 2010, p. 10).

A literatura dessas escritoras combate o conformismo e expande horizontes, favorecendo a autonomia do pensamento e das ações. Ela subverte, é obscena e coletiva. A escrita feminina negra ergue pontes, que ligam o passado e o presente, pois tem traduzido, remodelado e transfigurado o saber e as vivências de mulheres por meio de gerações. Diante disso, é importante destacar a produção de autoras como Ryane Leão e Jarid Arraes, escritoras que se empenharam em discutir as dores, as rupturas e as esperanças de cura e libertação associados ao povo negro.

Jarid Arraes nasceu em Juazeiro do Norte, na região do Cariri, no Ceará. Filha e neta de cordelistas, conheceu escritoras no período de sua adolescência. Escritoras negras, no entanto, conheceu apenas na fase adulta, semelhante ao que ocorre com muitas outras autoras. Não encontrando oportunidade no mercado editorial, financiou seu primeiro livro, tomando um empréstimo para viabilizar *As lendas de Dandara*, em 2015. Publicou 1,8 mil exemplares, vendidos, todos, via Facebook. Nesse mesmo ano, criou um clube de escrita só para mulheres. Na época, divulgava seus trabalhos nas redes sociais e ainda não estava nas livrarias. Um ano depois, conquistou o selo da Editora de Cultura. Jarid também publicou *Um buraco com meu nome* (ARRAES, 2021) pela Alfaguara, *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* pela Seguinte (ARRAES, 2020) e *Redemoinho em dia quente* (ARRAES, 2019), pela Alfaguara. Este livro de contos aborda o cotidiano, a fantasia, o sagrado e o profano, além de navegar por outros temas importantes. A obra foi vencedora do prêmio Biblioteca Nacional, da Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA de Literatura na categoria Contos e finalista do prêmio Jabuti (ARRAES, 2023).

Em junho de 2022, lançou *Corpo desfeito* pela Alfaguara. Romance de estreia, a obra narra a história de Amanda, vítima de abusos físicos e psicológicos cometidos por sua avó, no sertão do Cariri. Nesse contexto de tortura, Amanda só percebe sentido na vida ao encontrar Jéssica, e reconhecer sua sexualidade. Esse romance é sobre a história de amor entre meninas. Na narrativa, a autora apresenta mulheres segundo uma ótica positiva, destacando sua resistência; concomitantemente, afasta-se desse “padrão”, ao expor uma mulher com caráter questionável, papel da avó de Amanda.

Atualmente, a escritora reside em São Paulo e tem mais de setenta títulos publicados em literatura de cordel. Aos vinte anos, Jarid iniciou sua

trajetória na escrita no blog Mulher Dialética. Colaborou em blogs, no ano de 2013, tornou-se colunista da *Revista Fórum*, ali mantendo o site *Questão de Gênero* até fevereiro de 2016. Também atuou como jornalista na *Revista Fórum* e escreveu matérias acerca dos Direitos Humanos, examinando os movimentos de luta contra o racismo, o feminismo, os direitos LGBTQIA+ (ARRAES, 2023).

É necessário destacar que Jarid Arraes passeia por diferentes gêneros literários, fruto do estímulo recebido para se relacionar com a literatura e aproximar-se das palavras. A mãe, professora primária, ensinou Jarid a ler antes de ingressar na escola e ter contato com uma educação sistemática. As influências também vieram do pai, Hamurabi Batista, e do avô, o cordelista e xilogravador Abraão Batista. Talvez o fio condutor de sua escrita não seja tão claro, uma vez que ela segue de um tema para outro, bem como de um gênero para outro. Isso se deve, possivelmente, ao fato de que conta histórias de mulheres diversas, constantes em todos os seus textos, e por apresentar mulheres que não eram lidas outrora. Jarid Arraes descobriu que poderia escrever, verdadeiramente, ao conhecer o nome Conceição Evaristo: “Descobri-la me deu a confirmação que eu podia escrever, porque eu nunca tinha lido nada escrito por uma mulher negra, por alguém que parecesse minimamente comigo. Quando li *Cadernos negros*, a literatura se abriu para mim e comecei a publicar o que eu escrevia” (OLIVEIRA, 2019). Conceição Evaristo inspirou a poeta que se tornou uma das principais vozes contemporâneas da literatura de cordel.

“Não serei anônima [...] Toda mulher que fala é invencível” – Ryane Leão

Ryane Leão é uma mulher negra, poetisa e professora. Ela nasceu em Cuiabá e, atualmente, reside em São Paulo. Leão retrata o protagonismo feminino e sua resistência, pelos quais enxerga a literatura como um exercício de liberdade. Criadora do projeto *Onde jazz meu coração*, publica os seus textos nas páginas do Facebook e do Instagram. A escritora enquadra-se no grupo de jovens autores que impulsionam o gênero na internet e na lista de *best-sellers*, chamados de Instapoetas. Ademais, a escritora inspira mulheres. A internet, nesse sentido, foi ocupada por um crescente movimento de jovens poetas, que marcaram seu espaço *online* com textos curtos, que podem ser facilmente compartilhados.

O trabalho da autora é organizado a partir do revigoramento de mulheres negras e focalizado na voz, na luta e na resistência por meio da arte e da educação. Ryane Leão custeou a impressão de seu primeiro livro pelo Catarse, em 2017. Ao lado disso, começou a publicar poemas na internet. Ryane participa seguidamente de saraus e batalhas de slam. É autora *best-seller* dos livros *Tudo nela brilha e queima*, lançado pela Planeta em 2017, e *Jamais peço desculpas por me derramar*, também pela Planeta em 2019 (LEÃO, 2019). Além disso, seus poemas estão espalhados pela cidade de São Paulo, em formato lambe-lambe². Ela também já liderou um projeto para grudar lambe-lambes feministas pelas ruas de São Paulo (WARKEN, 2017). Ryane tem treze anos de trajetória literária, e a sua poesia começa muito no movimento individual de cura, compartilhando suas experiências pessoais, vulnerabilidades e aprendizados por meio de sua escrita. A Figura 1 apresenta uma das postagens da autora:

Figura 1: Postagem



Fonte: Warken (2020).

A poesia de Ryane Leão é uma ferramenta de transformação pessoal. Através da poesia, a escritora ressignifica as dores experienciadas por mulheres negras. Afinal, mulheres que falam podem não ser inabaláveis, mas

² Termo usado para nomear panfletos ou cartazes publicitários colados em paredes, postes ou locais urbanos.

são invencíveis. Assim, romper esse silêncio é importante para a nossa cura – nosso autocuidado. Seus versos mostram a escritora e mulher negra, revelam também a sensibilidade da poeta em costurar, nas linhas dos versos, um tecido que cobre inúmeras mulheres que carecem ler e serem lidas; erguerem a sua voz, falarem e serem ouvidas. Leão, dessa forma, integra um movimento de poetisas negras que apresenta questões basilares que, em certa medida, se fundamentam no pensamento do feminismo negro, na interseccionalidade, em opressões sofridas por mulheres negras, empoderamento, no enfrentamento pelo direito da livre expressão dos corpos, na autorrecuperação e a na autodefinição das mulheres negras. Em um dos poemas, Ryane Leão escreve:

eu sou um monte de
constelações
brilhando e ardendo
mas nem todo mundo
sabe ver
ou só vê a parte que arde
ou só vê a parte que brilha
(e sou muito mais que dois extremos)
(LEÃO, 2017, p. 7).

Segundo Patrícia Hill Collins (2016), a autodefinição diz respeito à negação de estereótipos produzidos pelo racismo institucionalizado. Nesse sentido, o autoconhecimento é importante, porque permite, à mulher negra, entender que as imagens de controle não são verdadeiras. Quanto ao conceito de autodefinição, Collins (2019, p. 203) assevera: “quando a sobrevivência da mulher negra está em jogo, criar autodefinições independentes é essencial”. Em outras palavras, para a mulher negra resistir à opressão é necessário que ela se reinvente com o propósito de ressignificar as imagens de controle.

É importante, enquanto sociedade, pensar a questão da interseccionalidade no que tange às imagens de controle. Collins (2019) demonstra como o racismo, sexismo, classismo e a construção de imagens de controle têm desdobramentos na subjetividade de pessoas negras em geral e de mulheres negras em específico. Esses desdobramentos interseccionais de raça e gênero atravessam a construção de uma subjetividade de mulheres negras e reverberam no modo como elas se entendem enquanto sujeito. Ela apresenta a categoria de autodefinição e os processos de construção de autodefinição, em que pontos eles se dão e como eles se dão em espaços seguros.

Nesse sentido, um espaço seguro é a relação mãe e filho: como a relação de maternidade de mulheres negras constitui processos seguros para que

essas mulheres não sejam afetadas pelas imagens de controle. Outro exemplo é a própria literatura e a música, entendidas como um espaço seguro para que essas mulheres possam enunciar uma definição de si mesmas. Ou seja, são *locus* nos quais são autodefinidas e a partir do qual podem confrontar as imagens de controle. Sendo assim, há uma relação, aqui também, com a subjetividade. Esse conceito ampliado ajuda a entender como pensar a interseccionalidade para investigar relações de poder e como essas relações de poder influenciam essas relações. É por meio de uma consciência que produz suas próprias imagens, bem como as formas de se enxergar e de se definir, que as pessoas negras ratificam seu poder enquanto sujeitos:

sou feita de rupturas
rompo o que querem de mim
e sou apenas o que quero
que eu seja
me refaço
constantemente
me descubro
me liberto
sou o tipo de pessoa
que quero sempre
ter por perto
(LEÃO, 2019, p. 30).

Para Ryane Leão, a escrita é o grito da dor: gritar a angústia da alma. Cada poema é um grito em direção à liberdade e aos direitos das mulheres negras. Assim, a poesia é movimento de cura e, com versos de traços autobiográficos, transforma a dor e luta em textos marcantes. Muitos de seus poemas abordam a temática de relações opressivas, o que ocorre, eventualmente, em virtude de ter sofrido experiências em relacionamentos abusivos, ter sido agredida física e verbalmente, inclusive, por mulheres. Os poemas de Ryane Leão são sobre si, mas também sobre outras mulheres e meninas. Por isso, empoderamento e experiências de mulheres têm sido uma temática revolucionária no panorama da poesia feminista de Ryane:

quem soube de mim em outros tempos
já não sabe de mim agora
pois quando me quebraram
meus pedaços foram arrumando novos lugares
mais lindos e mais fortes
pra se encaixar nessa mulher que hoje escreve
com punhos firmes e nenhuma culpa
de existir como bem quer
(LEÃO, 2019, p. 31).

Ryane Leão representa uma convocação, ao enunciar de vozes femininas que eram silenciadas, mas que se (re)encontram na literatura, no feminismo, na irmandade, na sororidade, nas redes sociais e em ferramentas tecnológicas, que encadeiam ideias e práticas, um lugar possível de escuta:

meu recado às mulheres
contém
suas histórias
descubram o poder
de milhões de vozes
que foram caladas
por séculos
(LEÃO, 2019, p. 54).

As poetas contemporâneas em estudo escrevem sobre suas heranças culturais, o amparo da ancestralidade, bem como acerca de outras experiências sociais e individuais. Tematizam a não renúncia à nossa existência, abordam o afeto que nos pertence e o cuidado umas com as outras. Há um tom de crítica social sobre o racismo, além de inúmeras referências sobre o amor e relacionamentos abusivos. As poetas desromantizam também a ideia de amor e reverberam a ideia de que a poesia se converte em cura. Elas também renovam a tradição a partir das inovações que a contemporaneidade concede: a utilização das redes sociais. Isso inclui o retorno a características anteriormente rotineiras na poesia, como a escolha do estilo adequado a essas redes sociais, a organização de letras e palavras, os textos curtos em menor espaço. Na Figura 2, é possível observar um desses poemas.

Figura 2: Postagem no Instagram



Fonte: Leão (2023).

A literatura pode ser concebida não somente como plurissignificativa, afluindo linguagem imagética e literária, mas também a partir de uma *práxis* discursiva que expõe, em distintos pontos de vista, representações sociais, tanto pela precisão dos poemas quanto pelas variadas maneiras de praticar a narração. Assim, é possível pensar na função dessa arte no processo de construção de identidade, em virtude de dispor da possibilidade de corroborar ou transgredir com as imagens de controle socialmente definidas.

Ryane Leão, que escreve enquanto mulher negra lésbica, cede sua voz-consciência em benefício de uma representação coletiva, em prol também de um feminino múltiplo e ancestral, que carrega no peito. Sem pedir licença, manifesta-se no fazer poético. No poema “Identidade”, o sujeito lírico feminino ressalta e valoriza a identidade racial. Há uma tomada de consciência da identidade. Assim como o eu lírico, encontramos força em nossos ancestrais: “somos continuidade das que vieram antes de nós”. Nessa ordem, é conferida uma autoridade a uma representatividade ancestral e, no corpo, é possível “sentir os rastros de nossas ancestrais” (LEÃO, 2017, p. 68). A ancestralidade é exposta como geradora de aprendizagem e empoderamento, principalmente no que tange às mulheres mais invisibilizadas, e reflete a importância de serem protagonistas, e não ficarem em segundo plano.

identidade
foi uma mulher negra e escritora
de pele e alma como a minha
que me ensinou sobre os vulcões e as rédeas e os freios
sobre os tumultos dentro do peito
e sobre a importância de ser protagonista
nunca segundo plano
se você encostar a mão entre os seios
vai sentir os rastros de nossas ancestrais
somos continuidade
das que vieram antes de nós
(LEÃO, 2019, p. 68).

Um buraco com muitos nomes

*Escrever é como girar a faca na ferida.*³

O ato da escrita é um processo de conhecer a si mesmo, posto que as experiências íntimas são subjetivas, propiciando o reconhecimento das

³Revelou Elena Ferrante em entrevista ao jornal *Estadão* (2018).

projeções mais internalizadas do eu: “Só escrevo o que rasga minha carne / o que expõe as costelas / os fatos / as rimas” (ARRAES, 2021, p. 84-85). Esses versos fazem parte da obra *Um buraco com meu nome* e refletem um processo doloroso que choca e prende de forma poética o leitor que consegue acessar a dor por meio dessas palavras.

Em *Um buraco com meu nome*, a cordelista Jarid Arraes (2021) presentia os leitores com um compilado de poemas de tom político. Eles ensejam reflexões acerca de variados assuntos vigentes na sociedade contemporânea. Metaforicamente, a obra é dedicada a todos que estão em busca de um abrigo, refúgio, acolhimento, aconchego, amparo e até mesmo de um túmulo, dignidade frequentemente negada a sujeitos marginalizados, que se afigura como violência derradeira do Estado e atinge não apenas os corpos, mas também a memória de uma população. Jarid Arraes, à procura desses lugares, cava esse buraco com afinco e resistência. A voz poética de Jarid remete às lembranças de sua infância, a uma concepção de coletividade e identidade, à crítica ao patriarcado, ao machismo que atravessa a vivência feminina, sobretudo as mulheres negras.

Há posicionamento político nos versos da escritora, e a obra revela que aproximar o texto poético do leitor é uma forma de colocar esse ato político em prática. Automaticamente, quando pensamos em poesia, pensamos em estruturas, organizações herméticas e complexas. Contudo, não é isso que encontramos em *Um buraco com meu nome*. Os poemas falam por si, abordam uma escrevivência⁴ que incomoda, provoca uma denúncia, encoraja a fala e enseja o grito. Isso é realizado da forma mais poética possível, sobretudo por se aproximar da realidade e de temáticas alusivas ao cotidiano. Há uma preocupação da autora em tornar o texto mais acessível aos leitores, em romper com o epistemicídio,⁵ transformando as palavras numa linguagem que possa ser compartilhada e compreendida. A poesia não pode ser um lugar de voz

⁴ “[A escrevivência] seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira” (LIMA, 2017).

⁵ “O epistemicídio se concebe [...] pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio” (CARNEIRO, 2005, p. 324).

secreta e um discurso privilegiado. A poesia é para todos, sem fórmulas prontas e sem regras determinadas. Sem uma fôrma, os poemas se apresentam versáteis ao leitor: combinações, deslocamentos, analogias simples, transitoriedade, profundas reflexões. O exposto é perceptível no texto “Beira”:

que mulher que
sou
me pergunto
espelhada
que mulher tem essa pele
desbotada
o que sou de mulher
com cabelos armados
e perigosos
que mulher periga
na linha encardida
da caixa parda
que mulher que sou
aos teus olhos
de mulher
sou repetição
diferença
ou sou resposta
quem sabe
ausência
que sou eu
mulher
misturada
entre cores
diluídas
e marcas
deixadas
[...]
que mulher sou eu
mulher-quase
mulher-nem-tanto
mulher-um-pouco-demais
para não ser
(ARRAES, 2021, p.123-124).

O eu-lírico de *Um buraco com meu nome* entra em confronto com sua identidade, o que é exposto em inúmeros momentos: desde sua relação com a cor da pele até as memórias familiares. E esse é um tema muito caro para o nosso tempo histórico e político. Assim, a identidade se insere no âmbito dentro do aspecto racial. É doloroso pensar em um sujeito que não tem um lugar ou naquele que anseia por um outro lugar diferentemente

do que aparenta ser o seu ou, quiçá, possuir um lugar e acreditar que esse lugar não é mais o seu. Jarid Arraes, ademais, fala muito sobre a cor da pele, sobre o olhar para com sua mãe, o olhar para si mesma e o olhar que as pessoas negras podem ter.

Chama atenção a dedicatória do livro *Um buraco com meu nome*. A autora dedica seus poemas “àqueles que não encontram matilha” (ARRAES, 2021, p. 5). Àqueles que procuram um buraco para chamar de seu – talvez toca, talvez a cova íntima que nem sempre encontramos quando precisamos de abrigo. Essa dedicatória é sobre identidade, que, frise-se, pode ser uma questão de saúde mental, constantemente de “diagnóstico”. Ademais, nosso tempo histórico e político é marcado por diversas tragédias, com atos terríveis acontecendo. Cabe referir que as pessoas estão à procura de uma identidade e de pertencimento.

Jarid costuma usar a letra minúscula em tudo, inclusive em substantivos próprios. Nesse sentido, Dora é a única palavra no livro inteiro que está em letra maiúscula. Trata-se de um poema avassalador. É um texto pesado e dolorido, mas “Dora” representa todas as mulheres da sociedade e faz refletir: quanto de Dora tem em cada uma de nós? De histéricas a loucas, a loucura ganhou o rosto de mulher rebelde “como os homens / amam os códigos / que catalogam a loucura feminina / e distribuem sintomas / por cima dos hematomas / e taças de sangria” (ARRAES, 2021, p. 26).

De acordo com Valeska Zanello, especialista em saúde mental e gênero, “a história da psiquiatria é feita de homens falando sobre mulheres loucas” (GUIMARÃES, 2018, s. p). Podemos afirmar que a loucura é filha do machismo? A literatura de autoria feminina tem um papel importante na conscientização e discussão de questões tão importantes como racismo, identidade racial, tráfico humano, tortura e machismo, entre outros.

Jarid Arraes aborda este tema com bastante cuidado e seriedade. Como observa Conceição Evaristo (2007, p. 21): “A nossa escrivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”. Os poemas de Jarid que integram *Um buraco com meu nome* não foram feitos para os leitores se sentirem confortáveis. A poeta deseja que olhemos para o que é feio, porque isso é sobre nós. O que tem de feio, dolorido, monstruoso e selvagem é o que não conseguimos controlar quando nos revoltamos, é o que temos que lidar quando vemos – e isso é feio. Assim, falar sobre o feio também é importante e, nesse sentido, as metáforas que Jarid usa são viscerais, como é possível observar no poema “Dora”:

nunca esqueço de Dora
de sua paralisia
sua cegueira
sua oposição transformada
em patologia
como os homens
amam os códigos
que catalogam a loucura
feminina
e distribuem sintomas
por cima dos
hematomas
e taças de sangria
em suas camas
fornadas com mentiras
e blocos de papel
onde escrevem cárceres
onde descrevem leitos
onde Dora e eu e todas
nós
devemos deitar
em espera
nunca esqueço do caso
de Dora
da coragem sufocada
por mãos livros
por páginas
escritas por homens
como ele
com números que são
camisolas
à força
e que mais cedo ou
mais tarde
acabamos por vestir
porque em seus blocos
camas poltronas
em seus estetoscópios
eles escutam
a rebeldia
porque Dora e eu e todas
nós
nos fazemos
ouvir
(ARRAES, 2021, p. 26-27).

Em *Um buraco com meu nome*, os poemas tocam em assuntos como saúde mental, ansiedade e depressão. No contexto social brasileiro, a saúde

mental é comumente tratada como uma questão tão somente subjetiva e individual, mas, nos versos de Jarid, esses temas se convertem em pauta política pelo fato de uma mulher “ousar” escrever acerca deste assunto. Acompanhamos inúmeros casos de suicídio; de acordo com Gabriela Schander, “os casos são maiores entre homens. Porém, as tentativas de suicídio são maiores entre mulheres” (SCHANDER, 2021, p. 179). Assim, saúde mental também é política. Possivelmente, uma das motivações e ou influência por discutir esse tema tenha surgido do fato da poeta ter curso Psicologia e estudado saúde mental. Os versos de “*nunc obdurat et tunc curat* (para beatriz nascimento)” endossam o exposto:

quero escrever coisas outras
pássaros vaginas janelas o clima
as lentes o detergente
roubaram de mim
de você desse lápis
desse teclado
a escrita da poesia qualquer
enquanto o cérebro
escurta o circuito
a medicação tropeça
enquanto sou como todas
as outras poetas
fui roubada
quero sofrer como todos
os loucos
e das palavras que surtam
peneirar
a estética
mas se atente
ao movimento
dos furtos clássicos
históricos e afinados
entre todas essas que versam
um papel me foi restado
quantas negras eu questiono
o que escrevem
essas negras
[...] (ARRAES, 2021, p. 79).

O poema “*nunc obdurat et tunc curat* (para beatriz nascimento)”, que também compõe o livro *Um buraco com meu nome*, foi escrito para um projeto chamado Tertúlia, no qual poetas ainda vivas escrevem poemas em diálogo e respondem a poemas de autoras falecidas (VAZ, 2018). Em entrevista a

Taís Bravo, coordenadora de projetos da “Mulheres que Escrevem”⁶, Jarid fala sobre a sua escolha:

Eu ia escolher um poema com questões sobre a vida e escrevi uma resposta nessa mesma linha. Mas fiquei me sentindo na obrigação de falar sobre racismo, porque por dentro achava que ninguém falaria sobre isso. Então era minha obrigação, né? Eu, como negra. Eu, como alguém que escolheu Beatriz. Mas isso me revoltava e me doía. Por que, sabe? Por que eu não podia escrever sobre uma questão outra? Sobre cigarro, sobre uma janela, sobre o mar? (MULHERES..., 2018).

Nos versos, Jarid apresenta isso: o texto “*nunc obdurat et tunc curat* (para beatriz nascimento)” é um poema de revolta. Ela desejava abordar outros temas também, mas a sua ação preliminar é se questionar: onde estão as negras? Esse exercício de pensar nas outras, em certa medida, ocorre ao longo dos poemas, através das indicações de várias interlocutoras, entre as quais são citadas: Conceição Evaristo, Beatriz Nascimento, Elvira Vigna. Para Jarid, é fundamental coexistir com a escrita de outras mulheres. Fato é que, em alguns casos, a escrita de outras mulheres possibilitou a escrita de muitas outras, como a de Conceição Evaristo e Beatriz Nascimento. Essa prática é política. Jarid também cita, em *Um buraco com meu nome*, mulheres que estão nos movimentos sociais: Débora Maria da Silva⁷ e Amelinha Teles, que também abriram caminhos, tiveram a sua marca na história e pela coragem.

mangue – vermelho
para débora maria da silva
e mães de maio
a vala comum
para o corpo
marrom
é adubada pelas
histórias
é ninada pelas
vozes
é nutrida
pelas avós
por aquelas que

⁶ “Projeto voltado para a escrita das mulheres, que intenciona discutir não apenas questões da escrita, como visibilidade, abrir novos diálogos entre nós (mulheres) e criar um espaço seguro de conversa sobre os dilemas de sermos escritoras” (MULHERES..., 2018).

⁷ Fundadora do Movimento Independente Mães de Maio. *Funpage* do Movimento Independente Mães de Maio no Facebook: <https://www.facebook.com/maes.demaio>.

dormiram
o sono da injustiça
as avós do corpo
comum
jogado deitado
emprestado
o marrom ao solo
as avós
ninam memórias
e cantam
filho
netinho
ouça o riso
do passado
distante
existiram contos
sem barcos
sem mares
nervosas
de sangue
filho
nos ouça o riso
existiram cantos
e contos
deita teu rosto
na vala
imaginado ser
nossos ombros
(ARRAES, 2021, p. 20-21).

No poema “mangue-vermelho”, Jarid evoca memórias da chacina ocorrida em maio de 2006 em São Paulo. Foram dez dias de guerra, resultando em 564 mortes, e isso impulsionou a criação do movimento “Mães de Maio”,⁸ que intenta combater a impunidade da violência estatal sobre os corpos que são, socialmente, mais vulneráveis. Há ausência de vitimização, e a mulher nos versos de Jarid não é vítima, nem como negra, nem como mulher. Assim, “mangue-vermelho” aborda o genocídio da população negra.

⁸Fernandes (2011, p. 128) destaca que o movimento Mães de Maio nasceu da iniciativa de três mães, Débora Maria, Ednalda Santos e Vera de Freitas, que se articularam após terem seus filhos executados por agentes de segurança pública durante os Crimes de Maio de 2006. Almeida (2021, p. 74) destaca que o movimento é hoje “[...] uma das principais redes de luta por direitos humanos, direito à memória e contra as violências de Estado no Brasil”.

Considerações finais

Para as escritoras e poetas negras, escrever e publicar um livro de poemas é um ato de liberdade – um ato político. Elas buscam refutar e questionar o lugar que, a elas, foi estabelecido. Dessa maneira, a escrita surge também de um incômodo, porque é sempre esperado que as coloquem no lugar “do outro”, isto é, no lugar da “literatura afro-brasileira”, “negro-brasileira”, “afrodescendente”, que implica uma estética “do outro”, em um tema “do outro”. Por essa razão, podem ter o seu lugar enquadrado em um “puxadinho”, que, porventura, pode não ser o lugar de igualdade para pessoas negras nesses espaços.

Nos poemas estudados, encontramos um eu-lírico que se mostra vulnerável, e as mulheres negras são assim retratadas. Entretanto, esse adjetivo dificilmente é relacionado às mulheres negras, pois elas são, frequentemente, representadas enquanto combatentes, tomadas por uma força nos espaços que ocupam. Há um estereótipo de mulheres negras como guerreiras. Assim, é necessário questionar: quais as consequências do estereótipo no atravessamento da vida dessas mulheres? Qual seria a importância de expor a vulnerabilidade dessas mulheres? Seria um caminho de cura? É uma maneira de se insurgir contra essa imposição de ser forte e mostrar-se sempre forte? Para Sueli Carneiro (2013, p. 1), “a mulher negra nunca reconheceu em si a fragilidade, já que nunca foi tratada como frágil”. O sistema escravista tornou notório que as experiências vividas pelas mulheres negras não correspondiam à ideia de sexo frágil.

Para Ryane Leane e Jarid Arraes, a poesia é mais que uma maneira de expressão: é um processo de cura, que pode curar não apenas a si, mas também outras mulheres que se permitam. Nesse sentido, a produção literária de autoras/es negras/os assume um lugar de ressignificação e de crítica ao que se tem por padrão literário contemporâneo. Nomes de escritoras negras como as aqui estudadas já fulguram no cenário literário brasileiro, embora muitas delas ainda sejam desconhecidas do grande público.

Há uma multiplicidade de vozes brasileiras, de Norte a Sul, que são negras, sim, mas não estão restritas a pautas da negritude. São mulheres com seus amores, heteronormativos ou não, suas crenças, seus gostos e, também, sua negritude. É a multiplicidade dos temas apresentados por essas poetas que enriquece a trajetória dessas autoras. Além disso, muitos poemas têm traços do poema falado nos slams, e o acolhimento dessa

lírica ocorre, frequentemente, em plataformas de escrita e redes sociais, o que contribui para a valorização do povo negro em todos os espaços. Há, sobretudo, uma urgência de falar sobre a mulher negra na sociedade.

Referências

- ACAYABA, Cíntia; ARCOVERDE, Léo. Negros têm mais do que o dobro de chance de serem assassinados no Brasil, diz Atlas; grupo representa 77% das vítimas de homicídio. *G1 SP*, São Paulo, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/negros-tem-mais-do-que-o-dobro-de-chance-de-serem-assassinados-no-brasil-diz-atlas-grupo-representa-77percent-das-vitimas-de-homicidio.ghtml>. Acesso em: 17 abr. 2023.
- ALMEIDA, Matheus de Araújo. *Do luto à luta: o Movimento Mães de Maio da Baixada Santista de São Paulo*. 2021. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-30082021-173948/pt-br.php>. Acesso em: 01 ago. 2023.
- ARRAES, Jarid. Biografia. *Site da autora*, [S.l.], 2023. Disponível em: <http://jaridarraes.com/biografia>. Acesso em: 13 de março de 2023.
- ARRAES, Jarid. *Corpo desfeito*. São Paulo: Alfaguara, 2022.
- ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. Ilustrações de Gabriela Pires. São Paulo: Seguinte, 2020.
- ARRAES, Jarid. *Redemoinho em dia quente*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019. E-book.
- ARRAES, Jarid. *Um buraco com o meu nome*. São Paulo: Ferina, 2021.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 01 ago. 2023.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. São Paulo: Geledés, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.
- CELES, Luis Augusto M. “Dora” contemporânea: e a crise terapêutica da psicanálise. *Psicol clin [Internet]*, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 137–54, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100010>. Acesso em: 15 jan. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n.1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista – conceitos fundamentais*, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-312.

DUARTE, Constância Lima (org.). *Memorial do Memoricídio – escritoras esquecidas pela história*. Belo Horizonte: Luas, 2022.

FERRANTE, Elena. Escrever é como girar a faca na ferida, revela Elena Ferrante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante/>. Acesso em: 17 jan. 2023.

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

FERNANDES, Francilene. *Barbárie e Direitos Humanos: as execuções sumárias e desaparecimentos forçados de maio (2006) em São Paulo*. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/17543> Acesso em: 01 ago. 2023.

GUIMARÃES, Fabiane. Mulheres e depressão: Quando a loucura é filha do machismo. *AzMina*, 2018. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/quando-a-loucura-e-filha-do-machismo/>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LEÃO, Ryane. *Jamais peça desculpas por me derramar*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

LEÃO, Ryane. *Tudo nela brilha e queima*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.

LEÃO, Ryane. Eu não to aguentando [...]. [S.l.], 10 abr. 20203. Instagram: @ondejazzmeucoracao. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cq4LKf6JbY1/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

LIMA, Juliana Domingues de. *Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra’*. *Nexo Jornal*, [S.l.], 26 maio 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em: 14 abr. 2023.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MOURA, Anna Laura. Ryane Leão lança livro com poemas sobre militância negra. *Claudia*, São Paulo, 30 nov. 2017. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/ryane-leao-lanca-livro-poemas/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MULHERES que escrevem. Mulheres que Escrevem entrevista Jarid Arraes. *Site Medium*, [S.l.], 9 ago. 2018. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-jarid-arraes-1183a073b30f>. Acesso em: 15 jan. 2023.

OLIVEIRA, Joana. Jarid Arraes, a “jovem mulher do sertão” que faz literatura retirante. *Portal G1*, Paraty, 21 jul 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/07/21/jarid-arraes-a-jovem-mulher-do-sertao-que-faz-literatura-retirante.ghtml>. Acesso em: 18 abr 2023.

SCHANDER, Gabriela. *Por uma perspectiva de gênero no jornalismo: construção de categorias analíticas e uma análise de conteúdo da Revista AzMina*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/229100>. Acesso em: 01 ago. 2023.

VAZ, Larissa. Tertúlia: livro. *Catarse*, Rio de Janeiro: Editora independente, 2018. Disponível em: <https://www.catarse.me/tertulua>. Acesso em: 17 jan. 2023.

WARKEN, Júlia. Lambe-lambes feministas espalham poesia e protesto pelas ruas. *Claudia*, São Paulo, 21 jan. 2020. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/lambe-lambes-feministas-espalham-poesia-e-protesto-pelas-ruas/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

WARKEN, Júlia. “Tudo Nela Brilha e Queima” é um livro que você precisa conhecer. *Claudia*, São Paulo, 13 nov. 2017. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/cultura/tudo-nela-brilha-e-queima-e-um-livro-que-voce-precisa-conhecer/>. Acesso em: 17 jan. 2023.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da ABPN*, v. 1, n. 1, p. 9-17, mar./jun. 2010.

Cultura e Intertextualidade

Entre cabras e espinafre: intertextualidade e interseccionalidade em *Homens elegantes*, de Samir Machado de Machado

Gibran Ayub

Samir Machado de Machado é um proeminente nome da literatura brasileira contemporânea; em especial, da literatura denominada LGBT.¹ O romance *Homens elegantes* (2016), sob análise neste texto, é marcado pela relação afetiva entre dois homens, ambientada no submundo gay da Londres de meados do século XVIII, e rendeu ao autor o Prêmio Açorianos de Literatura de 2017 na categoria “Narrativa Longa”. Na edição de 2021 do Prêmio Jabuti, seus romances *Tupinilândia* (2018) e *Corpos secos* (2020) – este último em coautoria com Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Natalia Borges Polessó –, nos quais a presença de personagens *queer* é também destacada, venceram, respectivamente, as categorias “Livro Brasileiro Publicado no Exterior”, no Eixo Inovação, e “Romance de Entretenimento”, no Eixo Literatura.

No entanto, à medida em que, nos últimos anos, a literatura LGBTQIA+ vem recebendo maior reconhecimento, circulando mais amplamente e contando com a publicação de grandes casas editoriais do país, crescem, de outro lado, os ataques discriminatórios a essas publicações e seus autores. No ano em que foi agraciado com o Prêmio Açorianos, *Homens elegantes* foi também alvo de tentativas de censura. Na ocasião, Samir Machado de Machado e Natalia Polessó compunham uma mesa intitulada “Os livros fora do armário: a literatura orgulhosamente LGBTQIA+”, evento que integrava a programação da 63ª edição da Feira do Livro de Porto Alegre. Àquela altura, a cidade havia vivenciado, pouco tempo antes, os ataques à exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, apresentada no então

¹ A sigla se refere a lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e travestis. Mais recentemente, pessoas e instituições engajadas com o movimento têm dado preferência ao uso da sigla LGBTQIA+, que abarca também, respectivamente, as identidades “queer”, “intersexo”, “assexual” e o símbolo “+” representando quaisquer outras identidades dissidentes do padrão cisheteronormativo. Daqui em diante, opto pelo uso da sigla LGBTQIA+, por considerá-la mais inclusiva.

Santander Cultural, liderados em grande parte pelo Movimento Brasil Livre (MBL). A exposição, fechada às pressas em setembro, só seria reaberta no ano seguinte, no Rio de Janeiro.² Na atmosfera de medo e repressão que se instalara na cidade após os ataques, a mesa encabeçada por Polesso e Machado de Machado, inicialmente prevista para ser realizada no Santander Cultural, foi realocada para o Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo,³ e então realocada uma segunda vez,⁴ agora para o Teatro Carlos Urbim, parte das instalações da própria Feira do Livro, devido a receios por parte da Câmara Rio-Grandense do Livro quanto aos danos que poderiam ser causados ao prédio do Centro Cultural, patrimônio público, caso novas manifestações, como aquelas responsáveis pelo fechamento da exposição *Queermuseu*, viessem a acontecer.

Curiosamente, como nas censuras à exposição e à mesa de debate, grande parte do enredo de *Homens elegantes* está envolto pelos “perigos” que a literatura pode representar a uma sociedade e a seus bons costumes – ainda mais se essa literatura for considerada “subversiva”. No romance, o leitor acompanha a ida do tenente brasileiro Érico Borges, à guisa de espião, à Londres de 1760, com a missão de investigar uma rede de contrabando de livros eróticos para o Brasil. Quando Érico trata de sua missão com o embaixador Martinho de Melo e Castro, ouve-o expor seus receios a respeito dos livros que passam a circular no Brasil colônia:

– [...] se der ao povo alguns livros, irão querer mais; se lhes der muitos livros, logo começam a ter ideias e a querer escrever os seus próprios, e então escreverão peças, e peças necessitam de músicas, e logo estarão compondo baladas, canções e então... [...] Então haverá algo em comum unindo os habitantes de Salvador aos do Rio de Janeiro, os mineiros das Gerais e os colonos do Sul. Haverá histórias. E o que acontece quando pessoas passam a compartilhar histórias? Descobrem que possuem problemas em comum, dificuldades e anseios comuns, e toda sorte de sentimento inconveniente que as histórias geram, criando o maior perigo de todos: o senso de comunidade. E no momento em que os colonos brasileiros assumirem uma identidade comum, distinta dos portugueses reinóis, haverá dissidências, haverá revoltas. [...] (MACHADO, 2016, p. 53-54).

² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250#:~:text=Queermuseu%3A%20Cartografias%20da%20Diferen%C3%A7a%20na,a%20pedofilia%2C%20zoofilia%20e%20blasf%C3%AAmia>. Acesso em: 27 maio 2023.

³ Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/apos-protestos-e-ameacas-feira-do-livro-de-porto-alegre-muda-local-de-evento-lgbt-que-seria-no-santander-cultural.ghtml>. Acesso em: 27 maio 2023.

⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/feira-do-livro-de-porto-alegre-transfere-debate-sobre-literatura-lgbt-pela-segunda-vez.ghtml>. Acesso em: 27 maio 2023.

Não por acaso, o mais terrível e desagradável vilão que Érico enfrenta, durante suas investigações, tem o nome de conde de Bolsonaro, como o ex-presidente do Brasil (deputado federal à época da publicação de *Homens elegantes* tantas vezes esbravejante sobre seus preconceitos contra minorias sociais⁵). Adido militar da embaixada espanhola, o conde planeja – assim o descobrimos adiante no livro – “atrair a Ira Divina” para a colônia do Brasil e “arrasar suas cidades” (MACHADO, 2016, p. 516). Para tanto, articula a distribuição de livros obscenos e panfletos discriminatórios, textos políticos raivosos, caracterizados por um “ódio indiscriminado do autor a praticamente tudo o que, se supõe, não seja reflexo dele próprio: mulheres, negros, judeus, fanchonos, pobres” (MACHADO, 2016, p. 397): “[...] incitação de um lado, condenação do outro, ele crê criar demandas, para depois condená-las?” (MACHADO, 2016, p. 397). Em sua lógica deturpada, almeja criar “uma enxurrada tão intensa de incitações aos piores instintos, que fará com que cada vila e cidade daquela terra de mamelucos se transformem em Sodomas e Gomorras”, as cidades que, segundo a Bíblia, teriam sido destruídas por Deus com fogo e enxofre caídos do céu como forma de punição pelos pecados de seus habitantes. Nesse dia, no cenário orquestrado pelo conde, com a colônia em ruínas, “[I]vive dessa sua gente asquerosa, e com as ruas lavadas por ondas gigantes que se erguerão do mar”, “com um oceano de distância a separando de Portugal, antes mesmo que o rei José seja informado, os exércitos franco-espanhóis no Prata e nas Guianas estarão prontos para invadir e conquistar!” (MACHADO, 2016, p. 516).

Um desses textos, um panfleto intitulado *Tratado acerca de cabras e espinafre*, será alvo especial de nossa atenção. Trata-se de um intertexto particularmente curioso, envolvendo um artigo de J. R. Guzzo, publicado na revista *Veja*.

Homens elegantes e a intertextualidade

No paratexto à edição de 2017 do romance *Quatro soldados* (2013), de Samir Machado de Machado, o escritor Antônio Xerxenesky, ao situar a obra no âmbito da produção literária atual, afirma que, “[c]ontrariando tendências, Machado prioriza a imaginação delirante à narrativa banal da experiência cotidiana” e “valoriza o enredo na mesma medida que a ex-

⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/02/bolsonaro-acumula-frases-pre-conceituosas-contradiferentes-alvos-relembre.shtml>. Acesso em: 27 maio 2023.

perimentação” (XERXENESKY, 2017, orelha do livro). Para o autor, “no mundo atual não há mais uma divisão estanque entre arte e entretenimento” (XERXENESKY, 2017, orelha do livro), de modo que *Quatro soldados*, o livro que resenha, e *Homens elegantes* “formam um harmônico par” e “se situam justamente na zona alfandegária dessa fronteira” (XERXENESKY, 2017, orelha do livro). Vão na mesma direção as considerações do escritor Daniel Galera, ao tratar de *Homens elegantes*:

Contemporâneo na forma e no conteúdo, **sem medo de navegar nas águas da chamada literatura de entretenimento**, *Homens elegantes* evoca Thomas Pynchon, os filmes de James Bond, o *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, as aventuras de capa e espada, os games da série *Assassin's Creed* e numerosas outras referências que importarão de diferentes formas a diferentes leitores. (GALERA, 2016, orelha do livro, grifos meus).

Digno de nota, no texto de Galera (2016), é também o apontamento que o autor faz em relação à influência de outras obras na construção da narrativa de *Homens elegantes*. De fato, o diálogo explícito com outros textos parece ser uma característica marcante da literatura de Samir Machado de Machado. Lima (2022), ao comentar a obra *Tupinilândia*, rastreia com precisão a presença desse diálogo na divisão das partes do romance:

A divisão das partes da narrativa ficcional de *Tupinilândia* remete o leitor, inicialmente, para a saga cinematográfica *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Em seguida, o leitor encontra referências intertextuais às obras literárias dos escritores George Orwell, 1984; Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*; Ignácio Loyola Brandão, *Não verá país nenhum*; ao cinema de Robert Wise na versão original (1951) e Scott Derrickson, refilmagem (2008), da obra cinematográfica – clássico da ficção científica – *O dia em que a terra parou* [*The Day the Earth Stood Still*]; e, possivelmente também, ao álbum *O dia em que a terra parou* (1977), do compositor Raul Seixas. O jogo intertextual proposto pelo autor no sumário da obra se encerra com o remetimento do leitor à obra do cineasta Robert Zemeckis, *De volta para o futuro* (1985) (LIMA, 2022, p. 140).

Em *Homens elegantes*, não é diferente. Na construção do espaço-tempo histórico ficcional da narrativa, são muitas as referências a outras obras, daquele e de nosso tempo, articuladas de maneira mais ou menos evidente para o leitor. Algumas dessas referências são explicitamente abordadas por Machado de Machado em uma nota ao final do livro:

Muitos personagens deste livro são figuras históricas, como os embaixadores Martinho de Melo e Castro e o conde de Fuentes [...]; já outros são criaturas de ficção. Destes, contudo, nem todos são criações originais minhas, ainda que tratados com enorme liberdade em relação às suas origens, e aos seus autores deve ser dado o devido reconhecimento [...] (MACHADO, 2016, p. 572-573).

O autor prossegue a listar, assim, personagens de David Garrick, Tobias Smolett e William Makepeace Thackeray, além do próprio título usado por seu protagonista em seu disfarce, “barão de Lavos”: “o fictício título nobiliárquico de Érico foi criado primeiro pelo escritor português Abel Coelho em *O barão de Lavos*, de 1891, obra que, em tese, precede ao *Bom-Crioulo* no pioneirismo do tema homoerótico em língua portuguesa” (MACHADO, 2016, p. 573). As referências mencionadas no texto de Galera (2016), como os filmes de James Bond e as aventuras de capa e espada, que inegavelmente inspiram as cenas de luta e espionagem, tão frequentes na narrativa, são também prova do caráter profundamente intertextual da obra. Nesse sentido, é incontornável remeter à clássica formulação de Julia Kristeva: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969 *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Outras referências, entretanto, são incorporadas ao texto de modo mais sutil, sem estarem explicitamente listadas, ficando a cargo do leitor a descoberta (ou não) de certos “*easter eggs*”⁶ da narrativa. Uma delas é o folheto *Tratado acerca de cabras e espinafre*, encontrado por Maria, amiga de Érico, quando os dois adentram uma livraria. Um pequeno trecho do conteúdo do folheto é dado a ver ao leitor, em que se nota a efervescência das discussões à época quanto ao direito das mulheres ao voto:⁷

As mulheres se consideram discriminadas, por exemplo, por não terem direito ao voto. Mas o direito ao voto não é um direito ilimitado – também estão proibidos de votar os estrangeiros, os judeus, os negros ou as cabras. Um homem não pode votar numa cabra para o parlamento – pode até admirar suas ideias políticas, mas não pode votar nela. Que discriminação haveria

⁶A expressão *easter egg* (“ovo de Páscoa”, em inglês) denota uma referência oculta em uma determinada mídia, a ser encontrada pelos fãs a partir de pistas deixadas pelo autor. O termo é popular no mundo dos jogos, dos filmes e séries e, mais recentemente, da chamada literatura de entretenimento e deriva da tradição estadunidense de esconder os ovos de chocolate para serem encontrados pelas crianças no domingo de Páscoa.

⁷É válido lembrar que as obras e manifestações julgadas fundadoras das ações em nome dos direitos humanos datam, justamente, da segunda metade do século XVIII (COMPARATO, 2003 *apud* ZILBERMAN, 2021, p. 809), período em que se passa a narrativa de *Homens elegantes*. No entanto, “[n]em todas essas pautas foram bem-sucedidas. O escravismo não se extinguiu imediatamente: passaram-se aproximadamente cem anos entre a declaração dos republicanos franceses e a emancipação da população escravizada na África e importada para o Brasil. Os direitos das mulheres, a começar pelo acesso ao voto, esperaram a passagem para o século XX” (ZILBERMAN, 2021, p. 810). A inclusão desse tipo de discussão no enredo enfatiza a atenção do autor aos acontecimentos da época.

contra as mulheres, então, se há limites de direitos a todos? (MACHADO, 2016, p. 299).

O conteúdo do folheto remete a outro texto, da contemporaneidade, que, por sua vez, também reverberou nas esferas midiática e acadêmica, como teria um folheto como esse à época de sua publicação. Trata-se do artigo “Parada gay, cabra e espinafre”, de J. R. Guzzo, publicado na edição de 14 de novembro de 2012 da revista *Veja*:

[...] Homossexuais se consideram discriminados, por exemplo, por não poder [sic] doar sangue. Mas a doação de sangue não é um direito ilimitado – também são proibidas de doar pessoas com mais de 65 anos ou que tenham uma história clínica de diabetes, hepatite ou cardiopatias. O mesmo acontece em relação ao casamento, um direito que tem limites muito claros. [...] Um homem também não pode se casar com uma cabra, por exemplo; pode até ter uma relação estável com ela, mas não pode se casar. Não pode se casar com a própria mãe, ou com uma irmã, filha, ou neta, e vice-versa. Não poder [sic] se casar com uma menor de 16 anos sem autorização dos pais, e se fizer sexo com uma menor de 14 anos estará cometendo um crime. Ninguém, nem os gays, acha que qualquer proibição dessas é um preconceito. Que discriminação haveria contra eles, então, se o casamento tem restrições para todos? [...] (GUZZO, 2012, p. 117-118).

Não é o enfoque deste texto, é claro, submeter à análise o texto de Guzzo – importam aqui, antes, as implicações de sua retextualização no romance de Machado de Machado. Contudo, permitindo-nos a digressão, é oportuno observar as falhas argumentativas do artigo de Guzzo, minuciosamente descritas em Ramires e Fraga (2014), num estudo amparado na Análise Crítica de Discursos. Ao longo de seu texto, segundo as autoras, Guzzo lança mão de falácias argumentativas, “argumentos ou raciocínios que, embora incorretos, podem ser psicologicamente persuasivos” (RAMIRES; FRAGA, 2014, p. 76). No trecho em questão, para elas, está em jogo a “falácia denominada de ‘conclusão irrelevante’”, “em que um argumento para estabelecer uma determinada conclusão é dirigido para provar uma conclusão diferente” (RAMIRES; FRAGA, 2014, p. 76). Orsi (2012) desmonta a falácia em detalhe:

*A rationale é, por fim, enunciada a seguir:
Que discriminação haveria contra eles, então, se o casamento tem restrições para todos?*
As reações iradas ao artigo vêm se concentrando no grotesco das comparações – com pedofilia, bestialismo, incesto – mas, há algo de perverso não apenas nos exemplos escolhidos, e sim na estrutura do pensamento. Vamos imaginar, por um momento, um clone de Guzzo escrevendo numa revista da Arábia Saudita contra alguns direitos que as mulheres da monarquia árabe vêm reivindicando, como o de guiar automóveis:

Mulheres se consideram discriminadas, por exemplo, por não poder dirigir. Mas a condução de veículos automotores não é um direito ilimitado – também são proibidas de dirigir pessoas embriagadas, menores de idade, deficientes visuais e reprovados em exame psicotécnico.

Ou, voltando ao início do século 20, vejamos um precursor de Guzzo argumentando que a proibição do voto feminino não é discriminatória:

Um homem também não pode votar numa cabra, por exemplo; pode até admirar suas políticas públicas, mas não pode votar.

Levando à mesma conclusão de 2012:

Que discriminação haveria contra elas, então, se o voto tem restrições para todos?

Creio que a estrutura da falácia já ficou bem clara. Ela consiste em argumentar que, *se um grupo A sofre restrição no acesso a um bem ou direito que não é estendido de forma completa, absoluta e irrestrita aos demais setores da sociedade, não há razão para que o grupo A se considere discriminado.* Ou, inversamente: *só é legítimo denunciar como discriminatória uma restrição imposta a um determinado grupo A se apenas este grupo, e somente ele dentro de toda a sociedade, sofrer com a restrição.*

A aceitação da falácia levaria à conclusão de que, num Estado confessional onde o exercício de cargos públicos fica restrito aos praticantes de uma determinada religião – digamos, o islamismo –, não existe discriminação contra cristãos porque, afinal judeus, budistas e ateus também são proibidos de trabalhar para o governo. Não sei se a mesma direita cristã conservadora que tanto ama a revista *Veja* engoliria esta (ORSI, 2012, grifos do autor).

É esse o movimento de Machado de Machado, quando substitui “gays” por “mulheres” e “direito ao casamento” por “direito ao voto” na reformulação que faz do texto de Guzzo, chegando muito próximo de uma das reescritas propostas por Orsi (2012) para provar ser argumento. E, ao fazê-lo, atualiza o texto original, reafirmando seu absurdo, mas também alertando para o perigo de um texto como o de Guzzo e daquilo que ele pode fomentar: diante desse tipo de relativização de direitos das minorias sociais, se se permite que esse tipo de pensamento se reproduza na sociedade, fácil e rapidamente podem ser também questionados os direitos de *outras* minorias, com base na mesma lógica, no mesmo tipo de argumento, como no folheto do romance de Machado de Machado. Os textos dessa natureza circulam na sociedade, incitando o ódio a grupos marginalizados, como nos planos do conde de Bolsonaro, fundamentando o tipo de repressão que resultou, por exemplo, nas censuras sofridas pela exposição *Queermuseu* e pelo próprio *Homens elegantes*.

Além de replicar, no trecho de seu folheto fictício, a forma como as frases de Guzzo são elaboradas, Machado de Machado oferece ao leitor ainda outra “pista” da fonte original do texto transcrito: “[...] Maria, que havia se detido a folhear um panfleto, chega até ele transtornada: – Isso é

um ultraje! Não é nem sequer um argumento, é a defesa da falta deles! – Ela lhe entrega o panfleto para que ele leia. – **Veja!**” (MACHADO, 2016, p. 299, grifo meu). Eis o aspecto de “*easter egg*” dessa referência, reconhecível apenas caso o leitor disponha, em seu repertório, de uma referência muito específica, um artigo de opinião publicado numa revista quatro anos antes da publicação do romance que dele se apropria. Seria possível, então, pensar nessa retextualização como uma *alusão*, uma vez que “[n]ão [sendo] plenamente visível, pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la” (SAMOYAUULT, 2008, p. 51). Ou, por outro lado, como *paródia*, que “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a” (SAMOYAUULT, 2008, p. 53).

De todo modo, “as fronteiras entre todos esses tipos de intertextos e hipotextos estão longe de serem estanques; além disso, variaram com o tempo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 57-58); o que interessa é que “[a] intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)” (SAMOYAUULT, 2008, p. 67). “Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão” (SAMOYAUULT, 2008, p. 67), isto é, no caso do texto de Machado de Machado, o texto colocado em diálogo é atualizado no seu deslocamento para o outro contexto, como falávamos antes.

Uma abordagem interseccional

A paródia que Machado de Machado faz do texto de Guzzo (ou a alusão que faz a ele), nós o vimos, assim como o raciocínio elaborado por Orsi (2012), demonstra a rapidez com que é possível pôr em dúvida direitos a princípio já conquistados, como o direito das mulheres ao voto, no momento em que muito facilmente se passa a questionar os direitos de um outro grupo, também marginalizado. Não é difícil, afinal, imaginar que haja aqueles capazes de concordar com as retextualizações do artigo de Guzzo, uma vez que, por exemplo,

uma parcela significativa de eleitores, sedentos de “ética” e imbuídos de um “espírito anticorrupção”, elegeram para o comando dos destinos da nação

alguém que enaltece a “pornografia da violência” produzida no período ditatorial, normaliza e fomenta o desprezo pelos vivos que lhes dirigem críticas em lugar de aplaudi-lo e aplaudir a deliberada ausência de políticas de governo para coibir invasões de terras indígenas ou as sérias ameaças ambientais disseminadas nas florestas do norte do país (LIMA, 2022, p. 152).

Daí a importância de se pensar uma abordagem interseccional para a situação. É preciso, contudo, que se faça uma ressalva: segundo Akotirene (2020, p. 51), o conceito de interseccionalidade atualmente “está em disputa acadêmica, há saqueamento da riqueza conceitual e apropriação do território discursivo feminista negro quando trocamos a semântica feminismo negro para feminismo interseccional, retirando o paradigma afrocêntrico”. Não é intenção deste texto contribuir para esse saqueamento; antes de prosseguir, há que se reconhecer que “[é] da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade” (AKOTIRENE, 2020, p. 24). Entende-se que a interseccionalidade passa, necessariamente, pela raça, e, embora os personagens centrais de *Homens elegantes*, os dois homens vítimas de homofobia, Érico e seu namorado, Gonçalo, sejam brancos,⁸ embora o texto de Guzzo represente um ataque à população LGBTQIA+, e não necessariamente à população negra, o que se busca é, antes, *aprender* com essa abordagem.

O artigo de Guzzo se baseia numa falsa simetria, colocando em paralelo elementos que, de fato, *não são* comparáveis, como o casamento entre duas pessoas e o casamento entre um homem e uma cabra. Em *Homens elegantes*, como vimos, a narrativa se vale desse texto, incorporado ao romance, e, ao evidenciar o absurdo da ideia de comparar a proibição das mulheres ao voto, no século XVIII, à incapacidade das cabras de votarem, evidencia ainda mais, no texto original, o absurdo da ideia de Guzzo. Nesse sentido, é possível considerar que a narrativa propõe uma abordagem interseccional dos direitos das minorias: assim como os direitos das mulheres são questionados a partir de argumentos preconceituosos, também os direitos LGBTQIA+ são relativizados com base em pressupostos que não

⁸Embora não haja, no livro, especificações a respeito da etnia dos personagens, é razoável deduzir que sejam (lidos como) brancos, a partir do contraste que há em relação a outros personagens, esses sim, identificados como negros. Vale mencionar, por outro lado, que a pele de Érico é descrita como sendo mais escura que a de seus pares em Londres, o que pode atrapalhar seu disfarce: “[...] E, hum, Érico? Seria bom se você evitasse tomar sol. Há limite no bronzeado que um pó de arroz pode disfarçar. Você sabe... ficar ao sol é coisa de camponês” (MACHADO, 2016, p. 81), ao que o espião responde “– Eu não fico muito mais branco que isso – ofende-se Érico. – É a minha cor” (MACHADO, 2016, p. 81).

se sustentam ante uma análise mais rigorosa, de modo a favorecer apenas o opressor de ambos os grupos sociais, sintetizado na figura do patriarcado colonial, da cisheteronormatividade.

Basta que voltemos às palavras do conde de Bolsonaro, quando fala de seus planos a Érico:

– [...] enviando aos portos brasileiros esta praga, que é a literatura libertina, a grande produção intelectual de um século degenerado... imagine! Numa terra que já é povoada de **gente da pior espécie, entre degredados e judeus marranos, a fornicar com índios, negros e sabe-se lá que outras raças inferiores**, em poucas gerações o Brasil será habitado por uma sub-raça de anões cor de bronze, de feições simiescas e lascívia incontrolável. (MACHADO, 2016, p. 513, grifos meus).

– [...] Eu manipulo as gentes como um titereiro. E é o que farei com o Brasil: não será mais um plano lento e gradual para degenerar sua raça, mas sim uma enxurrada tão intensa de incitações aos piores instintos, que fará com que cada vila e cidade daquela terra de mamelucos se transformem em Sodomas e Gomorras! Pois saiba que as mulheres, coisa que você não conhece, **são naturalmente inclinadas à lascívia. É o seu instinto natural de fêmeas, que se acentua ainda mais em raças inferiores como a negra. E numa terra em que há três negros para cada branco, que acha que farão? Haverá infidelidades às centenas, copularão com os pretos, darão crias mestiças e bestiais, enquanto os homens brancos, abandonados, recorrerão à sodomia. A promiscuidade levará às doenças venéreas**, e eu lhe garanto que, antes do final deste ano, a depravação na colônia do Brasil será suficiente para atrair a Ira Divina e arrasar suas cidades. [...] (MACHADO, 2016, p. 515-516, grifos meus).

Ou nesta cena, em que Érico adentra uma cafeteria e ouve o que um grupo discute acerca dos últimos acontecimentos de Londres:

Um sujeito baixinho e pernóstico, com uma cópia d’algum panfleto em mãos, brada contra os culpados por transformarem Londres numa nova Sodoma: **as mulheres desacompanhadas, a estimular lascívia nos homens; os negros libertos, a incutir ideias radicais nos cativos; os jesuítas conspiradores com seus planos de dominação mundial; e, é claro, os fanchonos e sodomitas, que conspurcam a terra com sua existência**. Uma feira de ódios se instaura naquela mesa e, de absurdo em absurdo, já se propõe sair às ruas, caçando os efeminados para livrar a terra de sua existência odiosa (MACHADO, 2016, p. 465, grifos meus).

O racismo, o machismo, a homofobia estão todos aí, articulados nas palavras de personagens que sabem muito bem quem são os grupos sob sua mira. Esses grupos, por outro lado, ocupam-se, muitas vezes, de “argumentos de competição entre os mais excluídos, as hierarquias entre eixos de opressão e violações consideradas menos preponderantes”

(AKOTIRENE, 2020, p. 38), enquanto poderiam estar, pelo contrário, reconhecendo o opressor que têm em comum, bem como suas respectivas posições nas diferentes opressões que os atravessam:

Recomenda-se, pela interseccionalidade, a articulação das clivagens identitárias, repetidas vezes reposicionadas pelos negros, mulheres, deficientes, para finalmente defender a identidade política contra a matriz de opressão colonialista, que sobrevive graças às engrenagens do racismo cisheteropatriarcal capitalista (AKOTIRENE, 2020, p. 45).

O fato de Érico e Gonçalo, homens brancos, sofrerem homofobia não impede, é claro, que eles próprios sejam responsáveis por impingir opressões: “O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências” (AKOTIRENE, 2020, p. 45). Érico chega mesmo a enfrentar certo dilema moral quando, no exercício de seu disfarce como barão de Lavos, precisa se posicionar sobre a escravidão: “Érico respira fundo, sentindo o choque interno entre o personagem que interpreta e o que realmente pensa sobre o assunto. [...] não se faz fortuna no Brasil sem escravos, mas suas próprias ideias tornam intolerável que se assuma um escravocrata” (MACHADO, 2016, p. 130). Mesmo assim, ao final do livro, quando presenteia o namorado com um lustroso pedaço de goiabada, doce favorito de Gonçalo e artigo raro na Londres da época, Érico admite que o agrado lhe custou “um negro e um cachimbo” (MACHADO, 2016, p. 566). Isso não os torna diferentes de qualquer outro casal de heróis do século XVIII e de antes representados na literatura – não se trata de pôr em dúvida o caráter de “mocinhos” dos dois personagens. A questão é, novamente, *aprender* com a conjectura, identificar as opressões, localizar os atravessamentos de raça, gênero, etc.

Para Akotirene (2020, p. 63), adotando o ponto de vista de Kimberlé Crenshaw, “a interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica sobre a interação em seus efeitos políticos e legais”. Concordo, assim, com Vigna (2022, p. 44), quando a autora, ao amparar seus estudos sobre gênero e tradução na teoria da interseccionalidade, afirma que

[...] essa lente de análise pode servir para que se pensem categorias de modo não essencialista nem exclusivo e se entendam as diferentes opressões e suas superposições na sociedade. Portanto, não invalidaria uma análise ou uma metodologia que parta de um viés de gênero, desde que outros pontos de vista e modos de ser não dominantes não sejam desconsiderados teórica e praticamente.

Aqui, a análise parte de um viés de sexualidade, com um fim diverso, mas a posição assumida é a mesma. Em suma, as palavras de Audre Lorde, citadas por Akotirene (2020, p. 43), parecem sintetizar bem a questão:

Qualquer ataque contra pessoas negras é uma questão lésbica e gay, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é uma questão de negros, porque milhares de lésbicas e gays são negros. Não existe hierarquia de opressão. Eu não posso me dar ao luxo de lutar contra uma forma de opressão apenas. Não posso me permitir acreditar que ser livre de intolerância é um direito de um grupo particular.

O folheto que ataca as mulheres na Londres fictícia de Machado de Machado é também uma questão de Érico e Gonçalo; o texto de Guzzo, que ataca a população LGBTQIA+, assim como a censura perpetrada na exposição do Santander Cultural e na Feira do Livro de Porto Alegre, ou, mais recentemente, na Bienal do Livro, no Rio de Janeiro,⁹ é também um problema daqueles que não são, necessariamente, parte da comunidade LGBTQIA+, mas que integram outros grupos socialmente marginalizados. Nos setores que decidem pela impressão de panfletos de ódio ou pela censura de eventos, existem condões de Bolsonaro muito bem definidos, decididos a lançar a própria ira sobre esses grupos, sob a justificativa soberana de representarem a vontade divina.

Senso de comunidade?

Em entrevista concedida ao G1, na reportagem a respeito da alteração do local de sua mesa de debate com Natalia Polesso,¹⁰ o escritor Samir Machado de Machado ressaltou a importância do evento, por propiciar o espaço para debate e a visibilidade ao tema. Nas palavras dele, compartilhar histórias cria o senso de comunidade entre as pessoas. Essa perspectiva é particularmente interessante, em especial se considerarmos que *comunidade* é o termo comumente utilizado quando nos referimos às pessoas LGBT-

⁹ Refiro-me aqui à tentativa de censura por parte do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, que mandou retirar um livro de história em quadrinhos da Bienal do Livro, em 2019, por retratar um casal abertamente homossexual. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/crivella-manda-retirar-hq-com-beijo-gay-da-bienal-do-livro-no-rio/>>. Acesso em 27 maio 2023.

¹⁰ Conferir nota 3.

QIA+, uso que, ainda, parece incomodar o autor de “Parada gay, cabra e espinafre”, em outro ponto de seu texto:

O primeiro problema sério quando se fala em “comunidade gay” é que a “comunidade gay” não existe – e também não existem, em consequência, o “movimento gay” ou suas “lideranças”. Como o restante da humanidade, os homossexuais, antes de qualquer outra coisa, são indivíduos. Têm opiniões, valores e personalidades diferentes. [...] Então por que, sendo tão distintos entre si próprios, deveriam ser tratados como um bloco só? Na verdade, a única coisa que têm em comum são suas preferências sexuais – mas isso não é suficiente para transformá-los num conjunto isolado na sociedade, da mesma forma como não vem ao caso falar em “comunidade heterossexual” para agrupar os indivíduos que preferem se unir a pessoas do sexo oposto (GUZZO, 2012, p. 116).

De fato, para o opressor, de quem Guzzo é porta-voz no artigo que escreve à *Veja*, não é interessante que os oprimidos se reúnam em uma comunidade: eles são mais facilmente dominados se estão espalhados como “indivíduos”, “tão distintos entre si próprios” (GUZZO, 2012, p. 116), preocupados unicamente com os próprios problemas, alheios às intersecções. Se esse fosse o caso em *Homens elegantes*, o final talvez fosse outro: quando Érico enfrenta o conde de Bolsonaro, é graças à *sua comunidade*, que vai a seu resgate, que a vitória, enfim, se concretiza – a tripulação de *sodomitas* do navio *Joy Stick*, de que participa, inclusive, a personagem Hanna Snell, uma “tribade” (MACHADO, 2016, p. 527), isto é, uma mulher lésbica.

A literatura, nesse âmbito, tem papel fundamental, como diz Machado de Machado. Vale lembrar, afinal, o medo de seu Martinho de Melo, mais próximo ao início do romance, a respeito dos livros que passam a circular no Brasil colônia:

[...] haverá algo em comum unindo os habitantes de Salvador aos do Rio de Janeiro, os mineiros das Gerais e os colonos do Sul. Haverá histórias. E o que acontece quando pessoas passam a compartilhar histórias? **Descobrem que possuem problemas em comum, dificuldades e anseios comuns, e toda sorte de sentimento inconveniente que as histórias geram, criando o maior perigo de todos: o senso de comunidade** [...] (MACHADO, 2016, p. 54, grifos meus).

É perigoso ao opressor, portanto, que os oprimidos se reúnam sob uma bandeira comum, que se deem conta das intersecções, de seus “problemas em comum, dificuldades e anseios comuns” (MACHADO, 2016, p. 54). A apropriação do texto de Guzzo pela narrativa de Machado de Machado parece seguir nessa direção, como um convite a repensar o lugar que ocupamos e à própria noção de interseccionalidade. Assim como na

substituição de “gays” por “mulheres” e “direito ao casamento” por “direito ao voto”, qualquer outro grupo marginalizado caberia ali, com seu direito correspondente colocado em dúvida. Mesmo os direitos já adquiridos, as lutas já “vencidas”, como o direito das mulheres ao voto, são, nessa linha, desafiados: prova disso é o modo como regrediram os direitos das mulheres acerca, por exemplo, da interrupção voluntária da gravidez nos Estados Unidos nos últimos tempos.¹¹ Dessa forma, mesmo adaptando um texto de 2012 para o contexto do século XVIII, mesmo o cenário sendo outro, “a obra de Machado de Machado adquire uma atualidade desconcertante” (LIMA, 2022, p. 152).

Gonçalo, de *Homens elegantes*, elabora uma teoria a respeito da proibição – da censura – às histórias LGBTQIA+:

– [...] se proíbe falar e escrever sobre nós, para que, com o tempo, o único registro que fique seja o dos tribunais. [...] deve ser por isso que proibem que se fale sobre nós. Para que a cada nova geração não fiquemos sabendo de todos aqueles que vieram antes. Eles fazem isso para que possam dizer “na minha época, não havia fanchonos, é uma doença nova, é uma epidemia nova”; assim podem nos tratar como se fôssemos um problema (MACHADO, 2016, p. 227).

O romance de Machado de Machado, com sua intersecção de textos, sendo assim, cumpre bem o papel de contar a história desses que vieram antes, situando-se na produção literária nacional contemporânea de modo a impedir que velhas narrativas se perpetuem a respeito de uma suposta “atualidade” do “fenômeno” da homossexualidade. Trata-se, ainda, de uma literatura dedicada à promoção de um sentimento de comunidade e, no caso específico da intertextualidade construída em *Homens elegantes* a partir do artigo de J. R. Guzzo, de um convite à interseccionalidade, a fim de identificar o inimigo em comum dessa comunidade, chamando atenção para ele e para o modo como, constantemente, põe em xeque os direitos das minorias sociais.

¹¹ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2023/03/direitos-das-mulheres-retrocessos-revoltas-e-avancos-nos-ultimos-anos-cler2fyus001o01et3x444xy2.html>. Acesso em: 27 maio 2023.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Feminismos plurais. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- GALERA, Daniel. Em outubro de 1760... [Orelha de livro]. In: MACHADO, Samir Machado de. *Homens elegantes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GUZZO, J. R. Parada gay, cabra e espinafre. *Veja*, São Paulo, Abril, ano 45, n. 46, p. 116-118, ed. 2.295, 14 nov. 2012.
- LIMA, Rogério. O mundo perdido de *Tupinilândia*: a reconstrução ficcional da memória brasileira. In: PEREIRA, Helena Bonito C.; GOMES, Gínia Maria (org.). *Ficção brasileira no século XXI: pluralidade e diversidade* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2022. p. 138-158.
- MACHADO, Samir Machado de. *Homens elegantes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- ORSI, Carlos. A falácia da falsa discriminação. In: *Carlos Orsi: ciência, cultura, opinião*. Campinas, 12 nov 2012. Disponível em: <http://carlosorsi.blogspot.com.br/2012/11/a-falacia-da-falsadiscriminacao.html>. Acesso em: 27 maio 2023.
- RAMIRES, Vicentina Maria; FRAGA, Izabela Pereira. Discurso na mídia: construção simbólica de ideologia e poder. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, v. 15, n. 1, p. 69-83, 2014.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- VIGNA, Elisa Lemos. *Voces feminarum*: antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2022. (Dissertação de Mestrado).
- XERXENESKY, Antônio. Antes do brilhante... [Orelha de livro]. In: MACHADO, Samir Machado de. *Quatro soldados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ZILBERMAN, Regina. *O ano de 1993*: distopia e direitos humanos. *Gragoatá*, v. 26, n. 55, p. 795-819, 2021.

Orfeu da Conceição e a Bossa Nova

Marina Bonatto Malka

*Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu
Só não morre no mundo a voz de Orfeu.*

(Orfeu da Conceição, Vinicius de Moraes)

Orfeu da Conceição, uma tragédia carioca, publicada originalmente em 1954, foi a segunda peça teatral¹ escrita por Vinicius de Moraes. Trata-se, mais especificamente, de um musical, que levou doze anos para ser finalizado. A obra faz uma releitura do amor impossível entre os personagens míticos Orfeu e Eurídice, sendo eles pretos e moradores do morro carioca da década de 1950. *Orfeu da Conceição* foi encenado pela primeira vez em 1956, no Teatro Municipal Rio de Janeiro, com o elenco do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento, e o cenário de Oscar Niemeyer. Foi uma das primeiras peças a ter o elenco todo preto no palco do Teatro Municipal Rio de Janeiro.

Orfeu da Conceição é uma produção central dentro da obra de Vinicius por dois motivos: foi um dos estímulos para que Vinicius se dedicasse cada vez mais à canção e menos a carreira diplomática – devido à parceria com Antônio Carlos Jobim; a temática da peça mescla o clássico (mito de Orfeu) e o popular (samba), característica marcante do próprio autor e da Bossa Nova. Além disso, partir da peça, a relação de Vinicius com temáticas sociais e afro-brasileiras estreitou-se, culminando em poemas como “Operário em Construção”, em *Novos poemas* (1959), e álbuns como *Os afro-sambas* (1966), em parceria com Baden Powell.

Em 1956, foi lançado o álbum com as canções de *Orfeu da Conceição*, sendo as composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, e a produção feita pela gravadora Odeon. Além disso, em 1959 o diretor francês Marcel

¹ A primeira foi *Cordélia e o Peregrino* (1936), que fez pouco sucesso comparada às peças posteriores.

Camus gravou o filme *Orphée noir*,² uma reelaboração da peça viniciiana ao cinema, que ganhou diversas premiações importantes como a Palma de Ouro de Cannes (1959), Oscar e Globo de Ouro (1960) e *British Academy of Film and Television Arts* (1961). O filme, devido ao seu alcance mundial, exportou a imagem do Brasil do samba, do carnaval e do morro carioca. Vinicius participou do roteiro do filme, posteriormente modificado por Jacques Viot, tornando-o mais comercial. *Orphée noir* não utilizou as mesmas canções de *Orfeu da Conceição* para não pagar royalties a Vinicius e Tom, solicitando que fossem compostas novas canções para a longa (PERRONE, 2015, p. 82).

Neste capítulo, que analisa a influência de *Orfeu da Conceição* na Bossa Nova, os seguintes tópicos serão apresentados, não necessariamente nesta ordem: os gêneros musicais Samba e Bossa Nova, as canções do álbum de *Orfeu da Conceição* e sua relação com o gênero musical bossanovista, e a história da parceria entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que culminou no início do movimento musical bossanovista. Para isso, tem-se como referência Castro (2016), Mello (2017), Tinhorão (2010), entre os teóricos da canção popular brasileira, mais especificamente do samba e da Bossa Nova. A Bossa Nova, um gênero derivado do samba e inspirado no *jazz* estadunidense, teve grande impacto no cenário musical no Brasil e, principalmente, no mundo.

O samba

O gênero Samba consiste em uma fusão da cultura africana, que veio para o Brasil com os escravos, com a europeia. Com o passar do tempo, tornou-se o ritmo brasileiro mais difundido do mundo:

O samba foi o recheio, por vezes inspiração, de quase todos os movimentos musicais desta terra carnavalesca. Apesar de ser um gênero resultante das estruturas musicais europeias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional. No passado, os viajantes denominavam batuque qualquer manifestação que reunisse dança canto e uso de instrumentos dos negros. Esse era então um termo genérico para designar festejos (DINIZ, 2008, p. 13).

Derivado do gênero “umbigada” da cultura africana, primeiramente o samba era proibido de ser cantado na rua e reprimido pela polícia por

²A tese de doutorado intitulada *A pele negra de Orfeu na literatura do século XX* (2022), de minha autoria, analisa o filme de Marcel Camus.

ser considerado um ritmo negro. Os terreiros eram invadidos, pessoas espancadas, enfim, um clima de extremo preconceito e injustiça social. O marco inicial do Samba foi a canção “Pelo telefone”, de 1917, composta por um grupo de sambistas que frequentavam a casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, e interpretada por Bahiano. O Samba começou a fazer sucesso em blocos de Carnaval de bairro, nos morros e subúrbios cariocas. Na década de 1930, com a expansão do rádio, já era possível escutar em casa esse novo ritmo. Foi nessa mesma época que o Samba se tornou o ritmo do carnaval brasileiro. Com a popularização do Samba, ele se dividiu em diversos gêneros, como Samba-Enredo, Partido Alto, Bossa Nova, Pagode etc. Os principais nomes do Samba são Adoniram Barbosa, Noel Rosa, Cartola, Sinhô, Ismael Silva, Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Martinho da Vila, Candeia, Bezerra da Silva.

Vianna (2012, p. 70) complexifica a questão da gênese do Samba, propondo que seu surgimento não se resume às composições em conjunto da casa da Tia Ciata. De acordo com o autor, durante as primeiras décadas do século XX, os mestiços e o urbano começam a debater as raízes da identidade brasileira, elegendo o Samba como símbolo nacional e os outros ritmos musicais brasileiros (o sertanejo, baião, música gaúcha, entre outros) como fenômenos regionais (VIANNA, 2012, p. 70). Devido à “descoberta” do Brasil pelos portugueses, à escravidão e às imigrações no final do século XIX, a fim de “branquear” a sociedade, o Brasil se tornou um país múltiplo e mestiço, sendo uma mistura de diversas culturas.

O Samba foi utilizado como recurso de propagação do nacionalismo de Getúlio Vargas a partir do rádio, já que surgiram diversas composições, algumas de sambistas famosos, que apoiavam o presidente e o Estado Novo, como Ataulfo Alves, João de Barro e Moreira da Silva. Paralelamente, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) censurava as canções que criticavam o governo ou que apresentavam uma imagem “negativa” do Brasil, como o malandro. Foi nessa época que começou o “embranquecimento” do Samba, para pudesse ser aceito pela sociedade, principalmente pela elite. Durante a ditadura militar brasileira, principalmente no período do AI-5, também houve censura em relação aos samba-enredo das escolas de samba (como a Salgueiro em 1967 e a Império Serrano em 1969) e aos sambas em geral que tocavam na rádio com conteúdo que criticava os militares.

Mesmo com modificações e repressões sofridas durante os anos, o Samba é um dos gêneros musicais mais divulgados no Brasil e fora dele,

representando a miscigenação do povo brasileiro, sendo um dos símbolos da diversidade cultural do nosso país. Presente nas ruas, nos terreiros, nas escolas de samba, nos churrascos e até mesmo nas sacadas de apartamentos luxuosos na Zona Sul do Rio de Janeiro, o gênero Samba é democrático e atemporal.

O álbum

Quadro 1: Álbum *Orfeu da Conceição* (1956)

ÁLBUM <i>ORFEU DA CONCEIÇÃO</i> (1956)	CANÇÕES
LADO A	A1 “Ouverture” A2 “Monólogo de Orfeu”
LADO B	B1 “Um nome de mulher”
	B2 “Se todos fossem iguais a você”
	B3 “Mulher, sempre mulher”
	B4 “Eu e o meu amor” B5 “Lamento no morro”

O LP da trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, com composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, foi produzido pela gravadora Odeon e dirigido por Aloysio de Oliveira, na cidade do Rio de Janeiro, em 1956. A gravadora era de grande relevância para o cenário da música popular brasileira, por ter lançado também discos importantes de outros artistas, como Clara Nunes, Carmen Miranda e Dorival Caymmi. A capa do vinil (Figura 1) tem a arte do pintor Raimundo Nogueira; já a contracapa possui um texto escrito por Vinicius de Moraes e duas fotos, uma de Roberto Paiva (intérprete) e outra de Luiz Bonfá (violão). Os músicos do álbum são: Luiz Bonfá (violão), Tom Jobim (piano) e Orquestra Odeon, composta de 35 músicos, numa mistura de erudito e popular.

Figura 1: Capa e contracapa do álbum *Orfeu da Conceição* (1956)



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim (2010).

Os intérpretes das canções são Roberto Paiva e Vinicius de Moraes (este somente em “Monólogo de Orfeu”); o arranjo e a regência da orquestra são assinados por Tom Jobim. Sobre os arranjos ora clássicos ora modernos de Tom, seu irmão, Paulo Jobim, argumenta:

Os arranjos de orquestra do próprio Tom são bastante clássicos na abertura e em alguns temas incidentais e modernos nos sambas, com contrapontos entre os desenhos de baixo nos trombones e comentários da flauta que lembram o arranjo de *Chega de Saudade*, escrita logo depois (JOBIM, 2003, p. 11).

Para o papel de cantor principal, foi escolhido pelo diretor da Odeon o artista Roberto Paiva, que não estava em sintonia com as composições modernas de Tom Jobim. Nem mesmo o próprio Aloysio estava consciente do processo de modernização do samba que estava ocorrendo na música popular devido à temporada que passou nos Estados Unidos como produtor musical. Por causa desse descompasso, o LP deixou a desejar, pois a dicção de Paiva não conseguiu acompanhar a modernidade de Jobim: “com seu estilo tradicional, ele se sentia tão à vontade naquelas canções quanto um peixinho dourado num tapete persa” (CASTRO, 2016, p. 157). Mello (2017) confirma a inadequação de Roberto Paiva para o vocal do álbum:

Antes mesmo da estreia do musical, Aloysio de Oliveira decidiu gravar o disco, escolhendo para intérprete Roberto Paiva, um cantor afinado e correto, porém sem a mais leve familiaridade com a obra de Jobim, o que fez desse

LP, apesar de marco histórico, carente de interpretação à altura (MELLO, 2017, p. 456).

Vinicius, na contracapa do LP, elogia o trabalho de Tom:

Antônio Carlos Jobim partiu realmente da Grécia para o morro carioca num desenvolvimento extremamente homogêneo de temas e situações melódico-dramáticas, fazendo no final, quando a cena abre, o samba romper sobre o morro onde se deve processar a tragédia de Orfeu (INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM, 2010).

O vinil é composto de sete canções, totalizando duração de 21 minutos e 30 segundos. No lado A, estão as canções “Overture” e “Monólogo de Orfeu”. No lado B, as canções “Um nome de mulher”, “Se todos fossem iguais a você”, “Mulher, sempre mulher”, “Eu e o meu amor” e “Lamento no morro” (INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM, 2010). Todas as canções foram compostas em 1956 para a encenação da peça.

O álbum não contém a valsa “Eurídice”, o abre-alas da peça, que desfaz o silêncio com o violão, como verificamos no texto e na nota de pé de página colocada por Vinicius, alertando encenadores: “Nesta peça deverá ser tocada, obrigatoriamente, a valsa ‘Eurídice’, de minha autoria” (MORAES, 2013, p. 19). Talvez “Eurídice” pudesse ser também a primeira canção do álbum, porém foi gravada somente dez anos mais tarde por Baden Powell (*Baden Powell ao vivo no Teatro Santa Rosa*, 1966) e Toquinho (*A Bossa do Toquinho*, 1966). Essa distinção evidencia que peça e disco são objetos estéticos distintos, embora se relacionem proximamente. Sérgio Cabral (1997, p. 109) resume as divisões das canções em lado A e lado B do disco: “O lado A do disco foi ocupado pelas músicas da peça. O lado B apresentou a Overture e uma faixa em que Vinicius recitou um dos poemas da peça, tendo a ‘Valsa de Eurídice’³ como fundo musical”.

Vinicius e Tom passaram alguns impasses durante a composição das canções. O primeiro tinha pouca experiência com criação de letras – havia, quando era jovem, criado o fox-trote “Loura ou morena” e, já mais maduro, o samba-canção “Quando tu passas por mim”. O segundo sentia-se intimidado pela fama de Vinicius. No fim, conseguiram compor canções que se tornariam cruciais para a Bossa Nova:

³Em *Orfeu da Conceição*, a valsa se chama “Eurídice”, e no livro de Cabral se chama “Valsa a Eurídice”. Acreditamos que seja a mesma canção.

Orfeu foi escrito quase todo na Nascimento Silva, entre os alaridos de Paulinho, seis anos, filho de Tom e Teresa – e não é de se surpreender que, juntando-se a timidez do compositor em face do poeta e a pouca prática deste como letrista, as primeiras canções custassem a sair (CASTRO, 2016, p. 119).

“Overture”⁴, composição e arranjo de Tom Jobim, é uma canção predominantemente instrumental do álbum. Ela tem s duas primeiras partes instrumentais e a última cantadas pelo coro; os arranjos villalobianos são de Tom Jobim e possuem instrumentos de câmara, violão e batucada do samba. De novo a contracapa: “Com a ideia de se criar uma Overture para grande orquestra, que apresentasse os temas principais das personagens de maneira a colocar o espectador, ao abrir o pano, no ambiente emocional da peça, entreguei a Antônio Carlos Jobim a minha valsa “Eurídice”, composta em Estrasburgo, e que desde então passou a representar para mim o tema romântico de Eurídice no espaço musical de imaginação de Orfeu”. Ou seja, Vinicius cedeu a melodia de ‘Eurídice’ para a criação da “Overture”. Ela vai da tragédia à lírica. Luiz Bonfá (2003) explica a presença de seu violão durante a peça, que inicia na “Overture”:

[...] ele sola a valsa de Eurídice, tema romântico da peça, e no decorrer da peça sola também as introduções dos sambas e os tristes acordes com que Orfeu procura manifestar a dor e os conflitos que lhe vão no íntimo (BONFÁ, 2003, p. 89).

Sua primeira parte (até 1 min e 3 s) é altissonante, marcada por uma presença de certo tratamento “erudito” da orquestra, exaltando o herói que aparecerá na peça. Ela é intercalada por solos de piano, que dão um tom sublime e grandiloquente à canção. Após a anunciação de um herói pela Orquestra Odeon, surge um solo de violão, evidenciando que esse herói é Orfeu, que toca cítara no mito grego e violão na peça de Vinicius. O violão marca o popular brasileiro e dá início à segunda parte da canção. Tereza Almeida (2015, p. 43) explica a mudança de característica da personagem, referindo-se à “ personificação do personagem na figura de um músico que, ao invés da cítara, toca violão, um instrumento marcadamente popular e capaz de sintetizar a relação das camadas mais baixas da população brasileira com a música”. Voltando à canção, o solo de violão é sucedido pela formação instrumental que remete à música de concerto, dessa vez com uma

⁴ Algumas análises de canções presentes neste estudo são de autoria minha e de Carlos Augusto Bonifácio Leite. Constam em artigo aceito para publicação na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, intitulado *Quatro sambas de Orfeu e um pouco mais*.

melodia mais branda e melancólica, anunciando um acontecimento infeliz: a morte de Eurídice, a amada de Orfeu. A partir de 4 min e 39 s, começa a terceira parte, os instrumentos de câmara tocam a canção “Lamento no Morro” (composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e arranjo de Tom Jobim), marcada por um maior resguardado sonoro. Depois, aos 5 min e 43 s, a canção ganha um tom efusivo, juntamente com a batucada do samba e o canto do coro.

A letra de “Lamento no Morro” trata da impossibilidade de esquecer a amada, estando o eu-cancional em um eterno estado de espera por alguém que não vai voltar. A espera é para se despedir, o que evidencia a desilusão quanto à continuidade na relação amorosa. O fato de a mulher amada ser o seu destino causa essa expectativa, pois não se poderia fugir do destino do amor verdadeiro. A canção mostra a tristeza de Orfeu pela morte de Eurídice e a necessidade de se despedir da amada, atingida com um punhal por Aristeu, também apaixonado por ela e enciumado da sua relação com Orfeu. A busca de Orfeu por Eurídice acontece durante o segundo e terceiro atos da peça até sua morte pelas Bacantes e por Mira, que não aceitavam o amor exclusivo de Orfeu por Eurídice:

Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus
Ai, o meu viver
É de esperar
Pra te dizer adeus
Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Serenos dos meus olhos já correu
(MORAES, 2015, p. 43).

A entoação, contudo, arrefece a disforia, marcando ritmicamente as sílabas, como, por exemplo, “longe dos **olhos** meus”, dando certo balanço ao lamento. As curvas ascendentes do fraseado também contrariam a tristeza. O caso mais evidente é o do verso final, em que “Serenos dos meus olhos já correu”, com elevação e alongamento da última sílaba. Embora o verso queira dizer que o eu cancional já chorou, a entoação nos sugere alguma alegria, ou, ao menos, algum encantamento. Não parece ser ainda o que ouviremos em “Chega de saudade”, especialmente devido ao intérprete, Roberto Paiva, cujos vibratos e empostação evidenciam o sofrimento – curiosamente, “Regra três” (composição de Toquinho e Vinicius de

Moraes), gravada pela primeira vez no disco do *Phono 73*, desdobrará a introdução de “Lamento no morro”, arranjada por Tom Jobim. Instaure-se uma tensão entre uma entoação que já caminha para o “sofrer sorrindo” bossanovista e uma interpretação, tanto vocal quanto instrumental, que sublinha o caráter deceptivo da canção. Não à toa, é exatamente neste espaço que João Gilberto completará a equação principal da Bossa Nova.

A segunda canção do álbum, “Monólogo de Orfeu”, é uma declamação de poema por Vinicius de Moraes. Aqui, fica evidente o ponto de contato entre canção e poesia. Em chave melancólica, o monólogo de Vinicius é acompanhado pelo violão de Luiz Bonfá. “Monólogo de Orfeu” possui como temática o amor derramado do herói por Eurídice, revelando a impossibilidade de viver sem ela: “Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível! / A existência sem ti é como olhar para um relógio / Só com o ponteiro dos minutos / Tu és a hora, és o que dá sentido / E direção ao tempo / Minha amiga mais querida!” (MORAES, 2013, p. 35). No final do monólogo, o eu-lírico Orfeu está consciente de que sua amada vai partir e afirma que a aguardará: “Vai tua vida, pássaro contente / Vai tua vida que estarei contigo” (MORAES, 2013, p. 35). A metáfora da liberdade a partir do pássaro aparece na peça unicamente no monólogo, pois Eurídice é, durante toda a peça, comparada à lua, símbolo de fertilidade e feminilidade.

A terceira canção do álbum, “Um nome de mulher”, é a primeira que aparece na peça, depois da discussão de Orfeu com Clio sobre o casamento com Eurídice, antes da primeira cena dos dois juntos. A letra de Vinicius de Moraes e Tom Jobim traz a fragilidade e a submissão de um homem quando está apaixonado, como Orfeu estava por Eurídice na história. A dominação feminina fragiliza o homem, fá-lo chorar e perder o controle. O eu-lírico descobre o amor e se entrega a ele:

Um nome de mulher
Um nome só e nada mais
E um homem que se preza

Em prantos se desfaz
E faz o que não quer
E perde a paz
Eu, por exemplo, não sabia, ai, ai
O que era amar
Depois você me apareceu
E lá fui eu
E ainda vou mais
(MORAES, 2015, p. 30).

Um solo de violão é ponto de partida da canção até que comecem os vocais. Acompanhada de violão e piano, a interpretação de Roberto Paiva é solar, não economiza nos vibratos e alonga quase todas as sílabas finais dos versos. O verso “E ainda vou mais” é o que mais possui elevação e alongamento da última sílaba. Depois entra a Orquestra Odeon, o coro canta a primeira estrofe, e Roberto Paiva entoa sozinho a segunda. O coro finaliza com a repetição dos dois primeiros versos da canção, de uma maneira bastante alongada e dramática. É uma canção de amor, com um ritmo aboleirado e com uma interpretação derramada de Roberto Paiva, condizente com a letra da canção.

A quarta canção do álbum é provavelmente a mais célebre, “Se todos fossem iguais a você”. Trata-se da canção inaugural da parceria de Vinicius e Tom. A Orquestra Odeon também participa dela, que é cantada por Roberto Paiva, com a mesma interpretação mais distanciada e grandiloquente, bastante comum na música popular brasileira da década de 1950. Já a melodia é aboleirada e suave. Na repetição do refrão, a interpretação de Roberto Paiva dá lugar a um coral de homens e outro de mulheres.

“Se todos fossem iguais a você” foi um sucesso, tendo aproximadamente oitenta regravações e popularizando-se em outros países da América Latina. Vinicius lamenta que “talvez tenha sido justamente esse sucesso o culpado do não acontecimento dos outros sambas da peça *Orfeu da Conceição*, sobretudo ‘Lamento no morro’, que eu considero a melhor dessa safra” (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 137). Em Wagner Homem e Bruno de la Rosa (2013), Jobim provoca, talvez agastado com *hit*: “Imagine se todo mundo fosse igual à mulher que a gente ama. O mundo seria um saco” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 36). A resposta do Vinicius foi que a poesia não tem razão alguma. A distância entre a racionalidade imaginativa de Jobim e o professado ultrarromantismo de Vinicius, derivado para os nove casamentos de sua biografia, constroem uma tensão interessante a ser desenvolvida noutro momento. Da mesma forma que se discrimina a importância da interpretação instrumental e vocal de João Gilberto, também é possível analisar a importância do derramamento de Vinicius para a melodia sofisticada de Jobim, e vice-versa.

A música, que é aparentemente uma declaração de amor, ganha novos sentidos através da história contada, que vai do amor desbragado ao puerilmente patético. A letra da canção narra um mundo ideal onde todos seriam iguais à pessoa amada: nele, as pessoas cantariam, sorririam,

haveria sol e verdade, ou seja, um mundo feliz e perfeito. Indiretamente, constrói-se o idílio amoroso, isto é, o estado de espírito em que vivemos quando estamos apaixonados, este estado de espírito que transborda o amor pela pessoa amada nas outras pessoas, que se valem dessa visão extasiada de mundo. A entoação reforça o que diz a letra nas grandes curvas melódicas, no alongamento das vogais, na repetição dos motivos cada vez mais agudos, mas com uma precisão elegante, como em “Uma mulher a cantar / Uma cidade a cantar / A sorrir, a cantar, a pedir” – passagem que confirma nossa leitura de que o amor pela mulher é o responsável por essa extrapolação de sentimento à cidade e a todo mundo. Na peça, a canção surge logo depois do emocionante “Monólogo de Orfeu”, ponto alto do relacionamento entre Orfeu e Eurídice, quando o casal não consegue ficar um minuto sem se ver.

Vai tua vida
Teu caminho é de paz e amor
A tua vida
É uma linda canção de amor
Abre teus braços e canta a última esperança
A esperança divina de amar em paz
Se todos fossem iguais a você
Que maravilha viver
Uma canção pelo ar
Uma mulher a cantar
Uma cidade a cantar
A sorrir, a cantar, a pedir
A beleza de amar
Como o sol, como a flor, como a luz
Amar sem mentir, nem sofrer
Existiria a verdade
Verdade que ninguém vê
Se todos fossem no mundo iguais a você
(HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 37).

A canção começa com um solo de violão para Roberto Paiva iniciar a cantar, acompanhado da Orquestra Odeon. No verso “Abre teus braços e canta a última esperança” é mais altissonante e segue com os próximos versos mais brandos. Durante o refrão, cada verso cantado por Paiva é intercalado por um solo de instrumento, como a flauta e o piano. Um solo de piano separa da segunda vez que o refrão é cantado: os dois primeiros versos são em coro misto, o terceiro verso é cantado pelo coro feminino, o quarto pelo masculino, o coro misto volta no “Uma cidade a cantar / A sorrir, a cantar, a pedir”, e os últimos versos da estrofe são cantados

pelo coro masculino (com o coro feminino cantando o refrão desde o início novamente). Então, o coro feminino canta a última estrofe, sendo intercalado pelo coro masculino, que antecipa um verso, até que eles se encontrem no último “Se todos fossem no mundo iguais a você”. Como nas outras canções, há um alongamento de vogais, que sugere melancolia. Esta canção se mostra mais complexa que as outras, e o coro é tão presente quanto a interpretação de Roberto Paiva, sugerindo de que a canção pode ser dedicada tanto a um homem quanto a uma mulher.

Dando continuidade ao enredo da peça, Mira entra em cena e discute com Orfeu sobre seu novo relacionamento. Dali em diante, o destino trágico do casal apaixonado está traçado, e não será possível retomar este momento extático.

“Se todos fossem iguais a você” foi muito bem recebida pelo público, Vinicius relata que Tom enviou-lhe uma carta para contar que várias cantoras queriam gravar a canção, como Maysa e Isolda Corrêa Dias (MELLO, 2008, p. 30). Em outro livro, *Zuza Homem de Mello* (2017) afirma que “essa canção, a de maior repercussão da peça *Orfeu da Conceição*, soa como uma despedida de Tom ao samba-canção, mas não um adeus” (MELLO, 2017, p. 454). Ou seja, é uma das últimas canções do Tom Jobim ao ritmo samba-canção, anterior ao Tom bossa-novista.

A quinta canção do álbum se chama “Mulher, sempre mulher”. Na peça, ela se encontra logo depois que Orfeu agride Mira, que sai correndo. Nesse momento, Clio surge e chama Orfeu para dormir. Ele está inspirado, então faz essa canção para descrever a ex-namorada. É a única canção dedicada a ela; as demais são para Eurídice. Orfeu agride Mira fisicamente e também cancionalmente: relaciona características como a insistência e o confronto, e termina definitivamente a relação na qual a ex-mulher do eu-lírico ainda insiste.

Mulher, ai, ai, mulher
Sempre mulher, dê no que der
Você me abraça, me beija, me xinga
Me bota mandinga
Depois faz a briga
Só pra ver quebrar
Mulher, seja leal
Você bota muita banca
Infelizmente eu não sou jornal
Mulher, martírio meu
O nosso amor

Deu no que deu
E sendo assim, não insista
Desista, vá fazendo a pista
Chore um bocadinho
E se esqueça de mim
(MORAES, 2015, p. 29).

Um solo de violão inicia a canção. Roberto Paiva canta a primeira estrofe. A segunda tem os primeiros três versos cantados pelo coro e o restante por Paiva. “Você me abraça, me beija, me xinga / Me bota mandinga / Depois faz a briga / Só pra ver quebrar”, versos da primeira estrofe, são interpretados de uma maneira mais acelerada, acompanhada pelo violão. Outros versos na segunda estrofe são interpretados da mesma maneira: “E sendo assim, não insista / Desista, vá fazendo a pista / Chore um bocadinho / E se esqueça de mim”. Depois de outro solo de violão, a última parte se repete. Paiva e o coro intercalam um dueto com o verso “E se esqueça de mim”. A canção possui um ritmo solar e acelerado, próximo ao samba, devido à preponderância do violão.

A mandiga que aparece na letra da canção está formulada em chave negativa, pois a expressão “botar mandinga” possui o significado de “desejar algo ruim”. A mandinga é um termo de origem africana que possui o sentido de feitiço. Mira, personagem negra e “barraqueira”, viu na resistência do amor do eu-lírico o desejo de se vingar, logo, “botou mandinga” nele.

“Eu e meu amor” é a sexta canção do álbum e está presente no terceiro ato da peça, quando surgem as personagens Os Meninos. O Primeiro Menino canta uma música não identificada “Paz, muita paz! / Que falta nesse mundo que ela faz, rapaz...” (MORAES, 2013, p. 76). O Segundo Menino quer cantar uma música de Orfeu, sendo repreendido pelo Terceiro Menino, que não quer cantar um “sambinha”. Na cena em que Clio, doente em virtude da loucura de Orfeu, é levada do morro numa maca enquanto mulheres rezam o Salve Rainha, Os Meninos tocam ao ritmo de batuque a canção “Eu e meu amor”. Essa canção, entre todas as canções do álbum, é a mais próxima do samba. A letra trata da permanente ausência da pessoa amada e da tristeza que isso provoca no eu-lírico, o que é compatível com o enredo da peça, considerando que, no terceiro ato, com a morte de Eurídice, Orfeu sofre com a sua falta.

Eu e o meu amor
E o meu amor
Que foi-se embora

Me deixando tanta dor
Tanta tristeza
No meu pobre coração
Que até jurou
Não me deixar
E foi-se embora
Para nunca mais voltar
(MORAES, 2015, p. 22).

A canção inicia com uma batucada de escola de samba, até ser interrompida pela Orquestra Odeon. A batucada volta, e os coros feminino e masculino fazem vocalizes, misturando-se gradualmente com instrumentos de orquestra. Roberto Paiva entra acompanhado da orquestra e da escola de samba, realizando alongamento de vogais e vibratos, principalmente nos últimos versos “E foi-se embora / Para nunca mais voltar”. O coro retorna fazendo vocalizes, juntamente com a orquestra e a escola de samba. Agora é o coro quem canta a canção, até o sexto verso, quando Roberto Paiva retorna para cantar os quatro últimos. Volta o coro com os vocalizes, terminando a canção com o verso “Eu e meu amor” com acompanhamento de trombone.

Em linhas gerais, é notável o esforço de Vinicius e Tom para produzir um álbum com canções que dialoguem diretamente com a peça, pois as letras falam sobre a imensidão do amor e a melancolia de sua perda,⁵ e as melodias misturam os instrumentos clássicos, relacionados com a erudição do mito grego, e o violão e a batucada, correspondentes à cultura afrodescendente do morro carioca. Contudo, não é possível assimilar as canções da peça ao samba característico do morro, considerando que Orfeu era morador de lá. O personagem órfico seria o ponto de encontro entre a crise entre o morro e a cidade:

O que parece mais sensato em relação à música de Tom Jobim versus o Samba não é identificar um conflito dualista entre a música dos negros pobres do morro (genuínos) e a dos brancos ricos de Ipanema (americanizados), mas a necessidade, naquele momento histórico do Brasil, em evocar Orfeu como possível solução para a crise entre morro e cidade (BOCCIA, 2012, p. 11).

⁵ A canção “Mulher, sempre mulher” se distancia dessa denominação, porque faz referência a Mira, ex-namorada de Orfeu que é ainda apaixonada por ele. Os versos finais da canção evidenciam a recusa de Mira por Orfeu: “E sendo assim, não insista/ Desista, vá fazendo a pista/ Chore um bocadinho/ E esqueça de mim.”

O álbum foi grande sucesso de público, assim como a peça foi bastante bem recebida, ficando uma semana no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e quase um mês no Teatro República (MELLO, 2008, p. 30). Além disso, o álbum é importante para a carreira de Vinicius, pois é o primeiro álbum inteiro de canções dele. Depois de *Orfeu da Conceição* até o final de sua vida, Vinicius aparece em aproximadamente setenta álbuns, seja com suas composições ou ele próprio cantando, ou também alguns álbuns gravados em sua homenagem antes e depois de sua morte (MORAES, 2015). Ou seja, Vinicius além de grande poeta, foi um grande compositor, com uma vasta produção de poesia e de canção.

As canções de *Orfeu da Conceição* possuem alguma influência do bel canto durante anos 1950 no Brasil, devido aos vibratos de Roberto Paiva nas músicas em samba-canção e ao arranjo que procura combinar, e não fundir, popular e erudito. Está muito presente nas melodias das canções a mistura da orquestra de câmara com instrumentos populares brasileiros, ou seja, fica evidente a mescla entre a cultura europeia com a brasileira.

Não é possível classificar as canções da peça em um só ritmo. Elas foram compostas quando o samba-canção – Samba com ritmo mais brando, com interpretações altissonantes e melancólicas, que não economizam em vibratos – estava em voga no Brasil, o que se confirma pela interpretação de Roberto Paiva no álbum de 1956. É fruto dessa parceria entre Vinicius e Tom nas canções de *Orfeu da Conceição* a Bossa Nova.

A Bossa Nova

Em “Certidão de nascimento”, crônica musical de Vinicius presente no livro *Samba falado* (CAMPOS; COHN; JOST, 2008), o artista explicita a importância de sua parceria com Tom Jobim para o início da Bossa Nova, pois a canção marco do gênero é “Chega de saudade” (1958), composição posterior às canções de *Orfeu da Conceição*. Ou seja, a parceria gerou outros frutos; comenta Vinicius: “Daí ficamos muito amigos e começamos a compor juntos. Fizemos no mesmo ano [1956] o que seria historicamente o primeiro samba Bossa Nova, ‘Chega de saudade’” (MELLO, 2008, p. 30). Tom fez a melodia e deu para Vinicius colocar uma letra, o que lhe foi custoso, mas do resultado concluiu-se que “Era realmente a Bossa Nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois” (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 139).

Algumas das composições feitas por Tom e Vinicius depois de *Orfeu da Conceição* foram incluídas no álbum *Canção do amor demais*, interpretado por Eliseth Cardoso e gravado pela Festa em 1958. Nele, além das composições da dupla, Tom atuou também como arranjador e pianista, Herbert como trompista, Copinha como flautista, Juquinha como baterista, os dois Maciéis como trombonistas e João Gilberto como violonista, mostrando seu modo diferente de tocar violão em “Chega de saudade” e também em “Outra vez”, diferenciando-as de outras canções do álbum, consideradas samba-canção, mais melancólicas e cheias de vibratos da cantora, como “Eu sei que vou te amar” e “Modinha”. João Gilberto não estava convencido com a interpretação de Elizeth para “Chega de saudade”, “querendo que ela desse o ritmo de certa maneira, para frente” (MELLO, 2008, p. 34). Tom Jobim confirma o pioneirismo do álbum para a Bossa Nova:

No LP da Elizeth Cardoso aparece pela primeira vez a batida de Bossa Nova no violão tocado por João. Eu instrumentei o LP e toquei piano. Esse disco constituiu um marco, é o ponto de fissão, de quebra com o passado. É claro que eu não renego o passado, mas aí já começa a aparecer uma outra maneira de encarar as coisas (MELLO, 2008, p. 34).

Depois desse álbum, Tom Jobim incentivou Aloysio de Oliveira, na época diretor da Gravadora Odeon, a gravar um disco só de João Gilberto, no qual ele não só tocasse, mas também cantasse. Com o álbum *Chega de saudade* (1958), João Gilberto conseguiu efetuar duas ações não realizadas no álbum de Elizeth Cardoso: a alteração em sua maneira de cantar e no modo do baterista tocar (MELLO, 2008, p. 37). Juquinha foi o primeiro baterista a tocar lendo a letra da música, pois a bateria deveria andar conforme a letra. As mudanças feitas em “Chega de saudade” foram discutidas por Zuza Homem de Mello:

Mesmo sem grande evidência, ouve-se perfeitamente o som da caixeta, o que havia a mais em relação às escovinhas na bateria, idênticas às da gravação de Elizeth. Com essa iniciativa, aliada ao modo de tocar violão, também como no disco de Elizeth, João criou uma forma de ritmar o samba. E mais ainda, com o modo de cantar, dividindo diferente e adotando uma postura *cool*, João elevou a gravação de “Chega de saudade”, realizada em 10 de julho de 1958, a um destino histórico. Duração: um minuto e cinquenta e nove segundos. Sem repetição da primeira nem da segunda parte, terminando em *fade out* (MELLO, 2008, p. 38).

Com essa nova forma de tocar e de cantar, juntamente com canções de curta duração e com letras positivas, surgiu a Bossa Nova. Carlos Lyra (2008) resume o início do movimento: “Até o início dos anos 60, a chama-

da Bossa Nova caracterizou-se pela busca da forma na melodia, na letra, na harmonia, no ritmo e na interpretação. O conteúdo era mais lírico e comportado possível. Podemos dizer que era a fase do amor, do sorriso e da flor” (LYRA, 2008, p. 60). Além disso, outra característica do álbum foi a disciplina e concentração de João Gilberto, sendo considerado até mesmo meticuloso e rígido demais em suas gravações e em seus shows: “Com sua capacidade de concentração, como quem espreme a essência de cada canção, João Gilberto dá às suas interpretações sem rodeios uma fluidez de caráter rítmico e melódico brasileiro como não se imagina existir” (MELLO, 2008, p. 43). Mesmo não sendo compositor (apenas de suas canções de título de interjeição “Bim Bom” e “Ho-Bá-La-Lá”), João Gilberto influenciava os compositores na escolha da temática da canção: “A letra não pode falar em morte, em sangue, em punhal” (MELLO, 2008, p. 46). Ele também era bastante culto, sendo capaz de declamar de cor poemas de seu poeta favorito, Carlos Drummond de Andrade, que não influenciou somente ele, mas diversos artistas de sua época.

Sobre a Bossa Nova, Lorenzo Mammi (1992) afirma a influência estrangeira do movimento e sua aproximação com a classe média carioca:

A nova música deve muito pouco ao samba do morro, muito mais, eventualmente, às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra. Sua postura em relação às influências internacionais é mais livre e solta, porque suas raízes sociais são mais claras e sua posição mais definida. Bossa nova é classe média, carioca. Ela sugere a ideia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder. Nisto está sua novidade e sua força (MAMMI, 1992, p. 63).

Vários músicos ficaram extasiados com o álbum *Chega de saudade*. Finalmente, um tipo de canção feito para os jovens: Caetano Veloso em Santo Amaro da Purificação (BA), Gilberto Gil em Salvador (BA), Chico Buarque e Roberto Menescal no Rio de Janeiro (RJ), Elis Regina em Porto Alegre (RS), entre outros. A maioria desses artistas não tocaram no ritmo Bossa Nova, mas se surpreenderam com o caráter inovador de João Gilberto, levando a influência a suas produções em outros ritmos, como a MPB e o movimento do Tropicalismo. Eles ficaram sabendo da Bossa Nova graças às canções tocadas no rádio e ao trabalho de Roberto Menescal na revista *A Manchete*: “Como repórter, eu era uma espécie de ponta-de-lança em poder lançar esse movimento que já pululava” (MELLO, 2008, p. 47). Outros fatores foram a propagação das composições bossanovistas de Roberto Menescal e Carlos Lyra a partir de suas aulas de violão, pois eles

ensinavam estas canções aos alunos; em pouco tempo, todo o bairro de Copacabana as conhecia. Alguns festivais de canção, como o *Samba Sessions*, com três edições, todas em 1959, e shows em colégios e faculdades também eram bastante comuns, realizados com o intuito de divulgar o novo ritmo.

Com o novo ritmo declarado, ainda não havia um nome para ele, apenas a denominação de “samba moderno”. O termo usado para designar a Bossa Nova foi “o amor, o sorriso, a flor”, título do segundo disco de João Gilberto, gravado em 1960. O LP continha uma canção que se tornou também um dos símbolos da Bossa Nova, chamada “Samba de uma nota só”, que explica a simplicidade de notas das canções desse novo ritmo. Outras canções, como “Meditação” e “Corcovado”, presentes no LP, foram gravadas em inglês por Frank Sinatra e por diversos outros artistas.

Contudo, a Bossa Nova teve curta duração no Brasil. Carlos Lyra (2008) explica a virada na maneira de se fazer arte a partir dos anos 1960, com o pressentimento do efetivo golpe militar de 1964. A temática do “do amor, do sorriso e da flor” já não satisfazia a uma população aflita com a repressão:

O correr dos anos 60 foi, no entanto, indicando um novo caminho. Tópicos como nacionalismo, realidade brasileira, raízes, reforma agrária, justiça social e consciência política exerceriam o papel de antítese em relação à temática anterior. Na arte, em geral, delinearam-se duas facções. Uma fiel à filosofia da forma e outra comprometida com a do conteúdo, se bem que, pessoalmente, nunca tivesse pretendido abrir mão da forma (LYRA, 2008, p. 60).

A repercussão da Bossa Nova no exterior teve seu ápice com o LP *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), álbum em que as canções de Tom Jobim são versadas para o inglês e gravadas por ambos, no ritmo de Bossa Nova. Vinicius via a música popular brasileira para além do frisson bossa-novista, deixando isso claro em outra crônica, chamada “Abrindo frentes”:

Agora, com a partida próxima de Carlos Lyra para Nova Iorque, a estada de Tom em Los Angeles e a presença de Baden em Paris, ficaremos com os nossos três mais importantes compositores modernos em postos-chave, garantindo a divulgação do que temos de melhor. E como nenhum dos três é sectário, é fanático da bossa nova, essas novas frentes da música popular brasileira são uma garantia da penetração não só do samba moderno como do tradicional (CAMPOS; COHN; JOST, 2008, p. 139).

A repercussão mundial da Bossa Nova não beneficiou só esse gênero, mas também o Samba tradicional, sendo ele o ritmo mais difundido e

consumido do nosso país no exterior. Ao mesmo tempo que a Bossa Nova atingiu o mundo inteiro, no Brasil ela ficou restrita à classe média e à elite brasileira, possuindo outros compositores e intérpretes pertencentes à alta sociedade, como critica José Ramos Tinhorão (2010), afirmando que a Bossa Nova era feita de músicos brancos sem ritmo: “Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem ‘na pele’ os impulsos dos ritmos dos negros [...]” (TINHORÃO, 2010, p. 326).

É evidente que alguns representantes da Bossa Nova são de classe alta, como Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, porém, concomitantemente, João Gilberto veio de Juazeiro, na Bahia, para tentar a vida no Rio de Janeiro, e Tom Jobim passou por apertos financeiros antes de conhecer e fazer parceria com Vinicius de Moraes. Não há unanimidade quanto a esse ponto e se faz necessário reconhecer a importância da Bossa Nova – o Samba moderno, mais “americanizado” (sob influência do jazz, sendo *cool*) e contido, mas de enorme poder de síntese entre um país que se moderniza e suas tradições – para o imaginário de cultura brasileira que repercutiu, e repercute, no mundo, não sendo à toa que canções como “Garota de Ipanema” (1962) e “Corcovado” (1959) sejam conhecidas e tocadas em diversos países. Castello sintetiza o movimento que foi inaugurado pela “Santíssima Trindade” (Vinicius, Tom e João Gilberto) e que movimentou vários jovens que tinham sede de fazer uma música jovem e condizente com a época de modernização do país e influências do exterior:

Quando a Bossa Nova surge, em fins dos anos 50, ela significa, antes de tudo, uma reação sofisticada ao baixo-astrol reinante. Não uma reação mais popular, com ar interiorano, como o baião. Mas uma reação urbana, liderada por jovens cheios de vitalidade e de bom humor, rapazes e moças obstinados no desejo de mudança e modernidade – como o nome do movimento já anuncia. Em busca da simplicidade (CASTELLO, 1994, p. 199).

Esse é o ponto de chegada dos álbuns: a consolidação da Bossa Nova nos anos 60, no Brasil e no mundo, como um dos ritmos musicais mais difundidos e admirados. Ela é o reflexo do país otimista de JK. Teve seu declínio, assim como o governo: por não dialogar com a realidade brasileira da ditadura e pelo excesso de dívida externa decorrente da industrialização acelerada do Brasil, liberando empresas internacionais de se estabelecer no país e pagar mal sua mão de obra.

Ao mesmo tempo que os três artistas foram responsáveis pelo pontapé inicial do ritmo, Castello (1994) ressalta que o Poetinha ainda estava

preso às amarras dos clássicos, principalmente devido à poesia: “Vinicius, poeta formado no esteio dos românticos e dos grandes sonetistas [...] destoa um pouco de tudo isso: ele manipula a felicidade, esse novo exilir da boa música, mas não abre mão do lirismo” (CASTELLO, 1994, p. 199). As canções feitas por Vinicius posteriores aos *Orfeu da Conceição* são uma mistura do derramamento e da forma do clássico com a modernidade da Bossa Nova. A consolidação do ritmo talvez tenha dependido bastante do sucesso dos *Orfeu da Conceição* e das canções aqui analisadas.

Além da importância de *Orfeu da Conceição* para Bossa Nova, é necessário ressaltar principalmente o papel de Tom Jobim para o ritmo musical. Foi Tom quem convidou João Gilberto para ser o violonista de *Canção do amor demais* e que insistiu para a Odeon que João Gilberto gravasse o álbum *Chega de saudade*. Ele foi quem sentiu mais na pele a transição do samba-canção para a Bossa Nova:

Após ter dirigido a gravação do disco de Elizeth Cardoso no pequeno selo Festa, ao insistir para que o grande Odeon gravasse o primeiro disco de João Gilberto, Tom Jobim percebeu que a transição se findava e o Brasil estava pronto para uma grande novidade. A transição era o samba-canção, e a grande novidade, a bossa nova (MELLO, 2017, p. 465).

Pensando cronologicamente, tudo isso aconteceu porque Vinicius de Moraes escreveu *Orfeu da Conceição* e convidou Tom para compor com ele as canções da peça. O exagerado biógrafo do Vinicius afirma que, “a partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide, sem qualquer exagero, entre o Antes-de-Vinicius e o Depois-de-Vinicius. O poeta, ao emprestar seu coração à música, se transforma numa fronteira” (CASTELLO, 1994, p. 2000). Hipérboles à parte, sem Vinicius, provavelmente Tom não seria o “Tom da Bossa Nova”; e sem Tom, provavelmente Vinicius não teria iniciado a migração quase exclusiva para a canção popular. Talvez nem a Bossa Nova teria existido. A dupla ainda não tinha consciência da genialidade de João Gilberto na época das composições dos álbuns. Só depois, com *Chega de saudade* (1958), o novo ritmo se concretizou.

Contudo, é necessário ressaltar novamente que o álbum *Orfeu da Conceição* ainda não era a Bossa Nova: “E nem poderia – embora, em tese, os grandes ingredientes da receita estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão (feita por Roberto Menescal, acompanhando Agostinho dos Santos em “A felicidade”)” (CASTRO, 2016, p. 219).

Considerações finais

Foi bastante produtiva a parceria de Vinicius de Moraes com Tom Jobim para a composição das canções de *Orfeu da Conceição*, que anos depois resultou na canção “Chega de saudade” (1958), o que impactou na gênese da Bossa Nova. Vinicius posteriormente levou a MPB a um outro patamar com *Os Afro-Sambas* (1966), consistindo na “cariocagem” e intelectualização do candomblé. A mistura de reza com canção popular revigorou a MPB, que já abordava temáticas sociais. Depois da peça, Vinicius se rendeu quase totalmente à canção popular. No início dos anos 1960, ainda escreve as peças *Procura-se uma rosa* (1961) *As feras* (1961) e *Pobre menina rica* (1963), sendo que a última ficou inacabada.

Para além de ter promovido o encontro entre duas das principais figuras da Bossa Nova, *Orfeu da Conceição* parece dialogar e anunciar o movimento que surgiria alguns anos mais tarde, ao menos em seu espírito de integração e no cantar alegre da tristeza, sobretudo em termos de entoação, como vimos em “Lamento no morro”, evidenciando a importância de João Gilberto pela ausência de sua batida de violão e de seu cantar. Os arranjos orquestrais, os boleros, a interpretação distanciada, certa dicção trágica do coro ainda estão presentes, afastando a forma que se construiria em seguida. Em “Se todos fossem iguais a você”, também há uma prévia das canções da Bossa Nova, com versos em que o amor está em chave positiva, celebrando a amada, porém seu ritmo também aponta para o clássico – instrumentos de câmara – e para o coro. As demais canções do LP aproximam-se mais do samba-canção e do samba abolerado, com letras de um amor mais realista e menos idealizado, com um ritmo mais altivo. Foi com o amadurecimento da parceria entre Vinicius e Tom que o gênero bossanovista surgiu anos após as composições de *Orfeu da Conceição*.

A Bossa Nova tem um pouco de Orfeu: é uma mistura do popular (samba-canção) com o erudito (música clássica), com um toque estrangeiro (jazz); é tão lírica que as letras das canções se misturam com poesia e hipnotizou todos os que ousaram ouvi-la.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. Sobre o que não olha Orfeu da Conceição. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 41-61.

- BOCCIA, Leonardo Vincenzo. A chave de Orfeu: cinema brasileiro no espírito da música. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 6, n. 1, p. 82-104, jan./abr. 2012.
- BONFÁ, Luiz. Sobre a parte do violão. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 89-91.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão. Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História de Canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.
- INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14698>. Acesso em: 25 out. 2017. Não paginado.
- JOBIM, Paulo. Sobre os arranjos. In: MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes: Orfeu*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003. p. 11-14.
- LYRA, Carlos. *Eu e a bossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP* n° 34, novembro 1992 p. 63-70.
- MELLO, Zuzi Homem de. *Copacabana: uma trajetória do samba-canção*. São Paulo: 34; SESC, 2017.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PERRONE, Charles. Não olhe para trás: mitos, concepções e recepções de Orfeu Negro. In: ROCHA, André; CRUZ, Claudio (orgs.). *Orfeu do Vinicius & Cia*. Florianópolis: UFSC, 2015.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2010.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Os autores e as autoras

Alexandre Kuciak é doutor em Estudos de literatura pela UFRGS e professor de língua portuguesa na Escola Municipal de Ensino Fundamental Professora Nancy Ferreira Pansera. E-mail: alexandre_kuci@hotmail.com; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6833735013214176>; orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2043-3992>.

Bruna da Silva Nunes é doutora em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; foi bolsista PROBRAL CAPES/DAAD com período sanduíche na Ruhr-Universität Bochum (2018-2019). Suas principais áreas de atuação e interesse são literatura e imprensa no século XIX, prosa machadiana, moda e sua representatividade literária no século XIX. E-mail: bsnunes91@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4687287365483131>; orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3024-9144>.

Christini Roman de Lima é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É bolsista de Pós-doutorado Júnior do CNPq junto à Universidade Feevale. Publicou *Sob as cores da barbárie: o imaginário da segunda guerra mundial no horizonte literário brasileiro e português* (Ed. UFRGS, 2021). E-mail: Christiniroman@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0486697246048338>; orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6181-193X>.

Daniele Gualtieri Rodrigues é professora de Língua Portuguesa e coordenadora do Projeto “VOZ – E se a voz fosse nossa?” na EMEF Saint Hilaire – Porto Alegre-RS. É doutoranda em Letras – Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde pesquisa a inserção da educação literária na formação inicial de professores de língua portuguesa e literatura. Bacharel e licenciada em Letras (UNICAMP, 2003), é mestra em Estudos Culturais (USP, 2019), tendo desenvolvido pesquisa sobre ensino de literatura, currículo escolar e documentos curriculares. E-mail: dani.gualtieri82@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3622335781458724>; orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2654-8341>.

Denise de Quintana Estacio é mestra em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: dqestacio@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4960008281976985>; orcid: 0000-0001-7616-8684.

Elen Karla Sousa da Silva é pesquisadora em estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), doutora em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão. Pesquisa a Literatura Negro-Feminina brasileira contemporânea. E-mail: elenuema@gmail.com; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1872075310106458>; orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3304-1469>.

Gibran Ayub é mestrando em Letras – Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e licenciado em Letras – Português/Inglês pela mesma universidade. Membro do grupo de pesquisa Linguística, literatura e arte, vinculado ao CNPq. E-mail: gibran.a.ayub@gmail.com; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6123314373041518>; orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5287-4533>.

Marina Bonatto Malka é doutora em Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É professora substituta de língua portuguesa do Instituto Federal de Educação do Rio Grande do Sul (IFRS) *Campus* Sertão. Sua publicação mais recente é “O amor e a crítica social nas parcerias de Chico Buarque e Vinicius de Moraes”, na Revista *Brasil Brazil*, v. 35. E-mail: marinabmalka@gmail.com; Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6496693566885218>; orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4771-935X>.

Monica Chagas da Costa é doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. como professora do Departamento de Letras Vernáculas na Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: monicachagasdacosta@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2806420726554937>; orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6340-6401>.

Regina Zilberman, Ph. D. pela Universidade de Heidelberg (Alemanha), com estágios de pós-doutorado no University College (Inglaterra) e na Brown

University (EUA), é professora do Instituto de Letras, na UFRGS, bolsista 1A do CNPq, e pesquisadora Sênior da FAPERJ e FAPEMA. Publicou, entre outras obras, *Estética da Recepção e História da Literatura, A formação da leitura no Brasil e Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*.

Rodrigo César Dias é doutor em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período sanduíche na Universidade de Coimbra. Pesquisa a apropriação da opereta no Brasil, com destaque para as paródias de Francisco Correia Vasques e Arthur Azevedo e sua recepção na imprensa. E-mail: rodrigocezardias@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9983063773081925>; orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0405-9395>.

Os autores e as autoras desta obra vinculam-se ao grupo de pesquisa originário do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, que, em 2020, criou o canal Letras na Rede: @Letrasnarede. Nascido de um empenho em tornar a literatura um veículo de conhecimento e de fácil acesso por meio de plataformas digitais (YouTube, Facebook, Instagram e Twitter, agora X), Letras na Rede congrega atualmente estudantes de graduação, pós-graduação, mestres e doutores atuantes em escolas e instituições de ensino superior, renovando-se permanentemente.

Os ensaios desta coletânea buscam identificar como obras literárias, materializadas em distintos gêneros de discurso, evidenciam sua interação com as pautas expressas nas manifestações em nome dos direitos humanos. Dramaturgos e atores, poetas e ficcionistas, estudantes e músicos podem ser os protagonistas dos ensaios, mas, em todos esses, são reconhecíveis as questões que, de modo direto ou indireto, sugerem caminhos que levam a demandas por liberdade – individual e coletiva – e igualdade – de gênero, etnia, espaço – na sociedade, hoje e no passado.
