The background is an abstract painting with a rich, textured surface. It features a palette of warm, earthy colors including various shades of brown, ochre, and gold, interspersed with cooler tones of purple and blue. The brushwork is expressive and varied, with some areas showing thick, impasto-like applications of paint and others being more fluid and blended. The overall effect is one of depth and complexity, with many small, intricate details scattered throughout the composition.

LITERATURA E INVISIBILIDADES

Organização
Tereza Virgínia de Almeida
Anna Viana Salviato
Arlindo Rodrigues da Silva

LITERATURA E INVISIBILIDADES

Organização
Tereza Virginia de Almeida
Anna Viana Salviato
Arlindo Rodrigues da Silva

LITERATURA E INVISIBILIDADES

1ª edição

Florianópolis
UFSC
2024

<i>Organização</i>	Tereza Virginia de Almeida Anna Viana Salviato Arlindo Rodrigues da Silva
<i>Preparação dos originais e revisão</i>	Anna Viana Salviato
<i>Arte da capa</i>	“Anatomia de uma tal vez”, de Amanda Miranda e Anna Viana Salviato
<i>Editoração</i>	Arlindo Rodrigues da Silva
<i>Comissão editorial</i>	Tania Regina Oliveira Ramos (UFSC) Patrícia Cardoso (IFMA) Rogério Mendes (UFRN) Rogério Rosa (UDESC) Marina Ferreira (UFSC) Carolina Veloso (UFSC)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

L776 Literatura e invisibilidades [recurso eletrônico] /
organização, Tereza Virginia de Almeida, Anna Viana
Salviato, Arlindo Rodrigues da Silva. –
Florianópolis : UFSC, 2024. 214 p. : il.

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8328-276-1

1. Literatura - História e crítica. 2. Cânones da
literatura. I. Almeida, Tereza Virginia de. II.
Salviato, Anna Viana. III. Silva, Arlindo Rodrigues
da.

CDU: 82.09

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
JÚLIA DA COSTA: DO ULTRARROMANTISMO AO LUNDU- CANÇÃO	10
Tamara Hauck Valle Machado	
UM EXERCÍCIO DE ESCUTA À STELLA DO PATROCÍNIO	32
Carolina Severo Figueiredo	
ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE	58
Rafael Inácio da Silva Durães	
NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL	87
Rafaella Machado	
O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA	110
Robenylson de Oliveira	
UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA: REFLEXÕES ACERCA DO APAGAMENTO DA LITERATURA IMIGRANTE DE SAMUEL RAWET NO CONTEXTO DE UMA LITERATURA NACIONALISTA	131
Maria Isabel Teixeira Brisolara	
TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO	156
Ana Paula Nunes de Sousa	
A LITERATURA MARGINAL DE IGIABA SCEGO	185
Marcelo Ribeiro Filho	
NOTAS BIOGRÁFICAS	210

PREFÁCIO

Literatura e invisibilidades, antes de ser o título deste livro, foi o nome de uma disciplina ministrada no segundo semestre de 2023 pela Profa. Tereza Virginia de Almeida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC) na qual alunos e alunas se tornaram os autores e autoras das ideias que serão encontradas nas próximas páginas.

Como será possível ver, embora se trate de capítulos dedicados a escritores e escritoras invisibilizados(as), é muito importante que se tenha em mente que essa invisibilidade nem sempre se dá no contexto contemporâneo. Os capítulos mostram os percursos pelos quais passaram os escritores e escritoras em seus processos de canonização, já que vivemos, nas últimas décadas, com os estudos culturais, uma realidade diversamente inclusiva no âmbito dos estudos literários. Este livro é a comprovação disto.

No capítulo de abertura, “Júlia da Costa: do ultrarromantismo ao lundu-canção”, Tamara Hauck se dedica à poetisa romântica Júlia da Costa e escolhe como objeto de abordagem a relação da escritora com a música. De forma instigante, a autora trabalha com a hipótese de que Júlia da Costa teria escrito a letra de um lundu-canção: o poema “O violeiro” cuja análise no capítulo surpreende pelo percurso de leitura que a autora segue ao deslocar a forma como Júlia da Costa veio a ser resgatada.

Em seguida, em “Um exercício de escuta à Stella do Patrocínio”, Carolina Severo se dedica a tratar de Stella do Patrocínio cuja invisibilidade pode ser lida de diversas formas já que se está a abordar alguém que jamais pleiteou para si o papel de escritora. O que se tem de Stella são falas, falas gravadas sobre a realidade que viveu no hospício onde esteve internada por trinta anos. É de forma interrogativa que Carolina se aproxima de Stella e de sua inserção involuntária no campo literário.

Rafael Durães encontra um objeto de relevância em seu capítulo intitulado “Entre diabos e musas de Guiné: sátira, negritude e cânone” em que trata do abolicionista Luiz Gama. Por si só o fato do capítulo abordar um exemplo de autoria negra no século XIX o faz digno de atenção. No texto de Durães é possível encontrar muitas informações biográficas acerca de Gama e o processo pelo qual o autor em questão se torna invisível a muitos historiadores a ponto de não ter uma fortuna crítica significativa.

Em “Nada mais do que nada: o resgate de Pagu, a militante do ideal”, Rafaella Machado questiona o holofote historiográfico que coloca Patrícia Galvão como “musa” do Modernismo, o que ofusca seu pioneirismo político-literário. Rafaella reconhece a contribuição ímpar de Pagu aos estudos literários como quem escreve o primeiro romance proletário brasileiro. O texto é um olhar atualizado e crítico ao cânone contemporâneo que resume Pagu a uma figura sexualizada enquanto negligencia sua luta pelos direitos das mulheres e dos trabalhadores.

No capítulo “O lembrar da fome e o esquecer do cânone entre as paredes da alvenaria” a autorrepresentação de Carolina de

Jesus enquanto mulher negra na literatura é o tema escolhido por Robenylson de Oliveira, que contrapõe a ascensão de Carolina de Jesus com o diário "Quarto de Despejo" e o posterior esquecimento pela crítica literária com "Casa de Alvenaria". O texto problematiza a espetacularização da miséria, ao mesmo tempo em que reconhece que, diante de um cânone masculino e branco, o sucesso de Carolina de Jesus ainda em vida perturba um paradigma social.

Já o capítulo de Maria Isabel Brisolara intitulado "Um elefante atrás da porta: reflexões acerca do apagamento da literatura imigrante de Samuel Rawet no contexto de uma literatura nacionalista" examina o impacto da literatura de Samuel Rawet no Modernismo brasileiro, com destaque à complexa intersecção entre identidade nacional e a experiência de um escritor imigrante no período Vargas. Em meio à tendência nacionalista que priorizou determinado estilo e engajamento social a partir de 1930, a marginalização de Rawet, como a de outros escritores estrangeiros, tem raízes na própria dificuldade sistêmica do cânone brasileiro em lidar com a alteridade.

Ana Paula Nunes de Sousa, em "Teófilo Dias, poeta esquecido", investiga e questiona as bases do tendencioso processo de exclusão presente no nosso cânone literário ao lançar luz sobre a obra de Teófilo Dias. Poeta maranhense, Teófilo Dias foi pouco estudado pelos grandes críticos da nossa literatura e é ainda menos considerado quando se trata do ensino de literatura brasileira nas universidades e escolas. Para a autora, tal processo envolve desde certo perfil dominante na crítica literária até

estudiosos e mesmo professores do ensino regular de literatura brasileira.

Em “A literatura marginal de Igiaba Scego”, Marcelo Ribeiro Filho destaca como o uso pela autora de uma cartografia dos afetos para reconstituir a cidade de Mogadíscio, na Somália, se torna um processo de re-construção identitária e de alocação de pertencimento. Esse movimento permite a discussão das relações entre cânone e marginalidade no panorama de uma sociedade italiana recortada pelo preconceito e pela negação do estrangeiro como um de seus constituintes.

São esses os percursos que os autores e as autoras seguem para abordar o tema, tão crucial, das invisibilidades. Um tema que tem algo de provocativo, já que convida a pesquisas em torno de muitas outras produções negligenciadas ao longo da história da literatura.

Tereza Virginia de Almeida
Anna Viana Salviato
Arlindo Rodrigues da Silva

JÚLIA DA COSTA: DO ULTRARROMANTISMO AO LUNDU-CANÇÃO

Tamara Hauck Valle Machado

A pianista Júlia da Costa

Júlia da Costa nasceu em Paranaguá em 1844 e mudou-se para a cidade de São Francisco do Sul por volta dos dez anos de idade. Está entre as primeiras mulheres a publicar livros¹ no País, sendo a primeira paranaense a realizar tal feito. A escritora surgiu no auge do período romântico brasileiro e é relacionada à segunda geração romântica, também chamada de ultrarromântica. Zahidé Lupinacci Muzart (2001, p. 21) explica que sua poesia é diretamente influenciada por Casimiro de Abreu, de quem herdou a musicalidade e o ritmo e o descaso pelo verso branco e o soneto. Assim como o poeta, seus temas são a saudade (da cidade natal, da família, da infância), a natureza e o amor. No caso de Júlia, observa-se também que seus poemas apresentam enorme tristeza e melancolia. Angústia, ausência, perda, falta de esperança e desejo da morte estão entre seus principais motes.

Outro dado importante é a formação da poetisa. De família abastada², ela recebeu a educação da maioria das mulheres de sua

¹ O livro de poesias *Flores Dispersas Vol. I* foi lançado em 1867, seguido por *Flores Dispersas Vol. II*, no ano seguinte.

² O historiador Alexandre Camargo Sant'Ana (2023) explica que, diferentemente do que foi relatado em biografias anteriores, Júlia da Costa era oriunda de duas famílias tradicionais. Após a morte do pai e do avô

classe social. Além do acesso a uma biblioteca vasta em uma época em que a maioria da população sequer sabia ler, Júlia aprendeu música na infância e era considerada uma excelente pianista. A partir da leitura das cartas que trocava com um namorado da juventude, é possível afirmar que ela também era compositora. Seguem alguns trechos:

A música que te mandarei depois; é preciso copiá-la. [...]. Mando-te uma valsa; está muito mal copiada, não sei se a entenderás³. [...]. A valsa que me mandaste é deliciosa; dá-se perfeitamente com o piano. Estás habilitado para escrever quantas quiseses. [...]. A música de que falei-te, esta boa, muito boa, rogo-te que me mandes as que tens lá para mim. Bens sabes o prazer que sinto escutando as melodias do teu coração. Apesar de não poder compreendê-las tanto quanto desejo, contudo, procurarei traduzi-las em trêmulos acordes. (Muzart, 2001, p. 368-372)

Para Zahidé Muzart, a vida de Júlia da Costa apresentava “feição cinematográfica” exatamente por não obedecer aos padrões vigentes de sua época. Era uma mulher “inteligente e independente”, dedicada exclusivamente ao “branco da folha de papel à sua frente ou o branco do teclado do piano, duas atividades de artista, entre as quais se moveu” (Muzart, 2001, p. 19). De fato, conforme relatos colhidos pelo historiador catarinense Carlos da Costa Pereira, Júlia “só cuidava de flores, de tocar piano e de literatura” (Pereira, 1982, p. 38). Outra fonte do pesquisador afirma: “Ela pela manhã e à tarde, tocava piano” (Pereira, 1982, p. 60). Em

paterno, no Paraná, a escritora e a mãe, sem direito a herança, foram morar em Santa Catarina com os parentes maternos.

³ De acordo com anotações de Rosy Pinheiro de Lima, republicadas na antologia de 2001, a carta continha a *Valsa Júlia*, “copiada a mão pela poetisa” (Muzart, 2001, p. 370).

resumo, “escreve e toca. Toca e escreve, recusando as outras atividades de cunho doméstico” (Muzart, 2001, p. 19).

Essa realidade, incomum às mulheres de sua época, foi facilitada devido ao matrimônio com um viúvo bem-sucedido, trinta anos mais velho, com quem não teve filhos: Júlia da Costa, já poetisa conhecida, casou-se aos vinte e seis anos com o comerciante Francisco da Costa Pereira. O marido, presidente do Partido Conservador local e Comendador da Ordem da Rosa, costumava receber políticos⁴ e demais notáveis que passavam por São Francisco com grandes banquetes, recitais e bailes no casarão. Além de promover eventos sociais, ela também participou das movimentações políticas ao lado do Comendador, ultrapassando o espaço privado permitido para uma mulher do século XIX. Ao mesmo tempo, mantinha-se ativa como escritora, ganhando cada vez mais reconhecimento, inclusive na capital do Império.

Ainda que morasse em uma cidade conservadora no interior do Sul do Brasil, Júlia da Costa estava em constante contato com as novidades da Corte: seja pelas conversas com personalidades do cenário nacional que recebia em sua residência, seja pela troca de conhecimentos por meio de publicações das principais províncias⁵ do Império (das quais era colaboradora). Uma articulação das escritoras oitocentistas definida por Constância Lima Duarte como “verdadeiras redes intercambiantes de informações e cultura” (Duarte, 2007, p. 63). Isso permitiu, por

⁴ Como o Dr. Alfredo d’Escagnolle Taunay, em 1881.

⁵ Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul.

exemplo, que a poetisa se mantivesse atualizada e participasse⁶ de debates públicos importantes como o direito das mulheres por uma educação de qualidade. Não é de se estranhar, portanto, que Júlia da Costa compreendesse as principais discussões literárias e intelectuais de seu tempo.

Os românticos, a modinha e o lundu

Segundo a historiografia literária tradicional, durante o período do Arcadismo, Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) introduziu a modinha e o lundu-canção (variante da dança do lundu africana) na Corte de Lisboa. José Ramos Tinhorão (1991) explica que suas canções populares alcançaram enorme sucesso em Portugal na segunda metade do século XVIII. Diante dessa popularidade, a maioria dos músicos eruditos do Reino passaram a compor modinhas e lundus, adulterando-as com acompanhamentos clássicos e artificiais. Seria essa fórmula, transfigurada pelas mãos cultas, que teria chegado ao Brasil junto com a Família Real em 1808, tomando os salões e as ruas do país ao longo dos oitocentos. Até o fim do Primeiro Reinado (1822-1831), a produção de modinhas e lundus ramificava-se em duas versões: a vulgar e a erudita, sendo a primeira as criações de poetas

⁶ Em artigo publicado no periódico carioca *A Luz – Jornal Literário e Instrutivo*, por exemplo, a poetisa e feminista Narcisa Amália escreve: “George Sand, Henriqueta Renar, Niza Floresta, Guiomar Torresão, Maria Vaz de Carvalho, Amelia Janny, Julia da Costa, e Joanna Tiburtina protestam eloquentemente contra o desdém criminoso com que tem sido encarada a educação intelectual da mulher (...)”. (Amália, 1873, p 265).

anônimos das camadas populares; e a segunda, a composição de partituras para piano, assinadas por músicos de escolas.

Ainda conforme o pesquisador de música popular brasileira, a busca de uma pretendida identidade nacional durante o Império permitiu um “movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas do ‘povo’” (Tinhorão, 1994, p. 136). Na segunda metade do século, iniciativas como a fundação da Sociedade Petalógica⁷ resultaram em uma via de mão dupla no âmbito da música popular:

[...] a da literatura dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente posto ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas. (Tinhorão, 1994, p. 136)

É preciso ter em mente que essa parceria – inspirada nos trovadores da Idade Média – não era necessariamente como nos moldes de hoje: assim como um poeta produzia a letra e um compositor a musicava, alguns românticos procuraram fundir as duas artes em um único artefato cultural a partir de poemas com ritmo e estrutura que permitissem a fácil assimilação pelas diferentes camadas sociais. Tanto os poemas como as letras das canções eram publicados em jornais e revistas da época, geralmente em seções denominadas “modinha” e “lundu” e sem

⁷ Liderada pelo jornalista e tipógrafo Francisco de Paula Brito, a Sociedade Petalógica Rossio Grande era um espaço de encontro entre a comunidade letrada e a não letrada. Com ambiente aberto e diversificado, promoveu discussões sobre temas variados, da política à cultura popular, contribuindo para o desenvolvimento e a promoção de escritores e demais artistas da época.

partituras. Fato é que esse modelo trovadoresco de união entre poesia e música permitiu popularizar a literatura por meio da canção. Dentre os cânones do romantismo brasileiro que integraram esse movimento se encontram Castro Alves, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu (este último, como dito, apontado como influenciador direto da poesia de Júlia da Costa).

“O Violeiro” como hipótese de lundu-canção

O Violeiro

*Eu não sei que tem as cordas
do piano de sinhá,
que me faz dar tantas voltas.
quando vibra as cordas lá!
É piano feiticeiro,
tem candonga, tem quindim,
quando geme a Traviata
entre os sons de um bandolim!*

*Eu sou moço, sou bonito,
sou poeta candongueiro;
sei dançar o fandanguinho,
sou das moças violeiro;
mas se escuto inda que longe
a voz pura de Sinhá,
dá-me logo uma tontura
no vibrar as cordas lá!*

*Tem mendengues, tem feitiços,
tem quebrantos a voz d'ella!
nem tão doce tão suave
era a voz de Graziella!
Quando a escuto fico tonto
como a rola em noite escura,
e me perco enebriado
entre mundos de ventura!*

*Violeiro! quem me dera
ser da noite da viração,
para ver se assim bolia
de sinhá no coração!
Quando a noite corre mansa
e ella canta à beira mar,
violeiro, quem me dera,
junto d'ella suspirar!*

*Eu sou moço, sou bonito
mas ninguém sabe quem sou;
quando canto na viola,
quando a péscia triste vou,
eu me chamo violeiro.
e meu rosto amorenado
pelas velas do meu barco
trago sempre acobertado*

*Meu amor é um segredo,
mas sinhá o sabe bem!
Feiticeira, ella adivinha
quantos astros o ceu tem;
quando eu vou pelo mar fora,
ella toca a Traviata...
– Velhaquinha! Ella bem sabe
que com isso me maltrata.*

*E eu na barca que vacilla,
caí aqui, caí acolá,
canto e danço ao sôm mimoso
da voz pura de sinhá!
– Ladrãozinho! - ella bem sabe
que seu pobre adorador,
fica louco de ventura
quando escuta o Trovador!*

Americana
S. Francisco – junho de 1884.

A versão⁸ de “O Violeiro”, de Júlia da Costa, escolhida para este estudo foi publicada originalmente no jornal catarinense A

⁸ Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=884332&pesq=&pagfis=38>. Acesso em: 10 fev. 2024.

*União*⁹, em junho de 1884, sob o pseudônimo “*Americana*”. Já no século XX, mais precisamente nos anos 1950, a pesquisadora Rosy Pinheiro de Lima¹⁰ recolheu poemas diversos de Júlia da Costa nos jornais, republicando-os na obra *Um século de poesia. Poesias do Paraná* (1959)¹¹. Foi este o texto utilizado pela professora Zahidé Lupinacci Muzart quando da organização da antologia¹² *Poesia – Júlia da Costa*, em 2001.

Optei pela fonte original¹³ por identificar diferenças entre as versões citadas, que vão além da atualização ortográfica. No caso, a transcrição que consta nos livros apresenta o ano de autoria como sendo 1882 e o substantivo “nome” no lugar de “amor”, entre outras variações. Júlia da Costa costumava assinar o local (São Francisco) e a data abaixo dos seus poemas. Em muitos casos, nota-se que o mesmo poema aparece em diversos periódicos com o ano de criação diferente – e até mesmo com mudanças em seu conteúdo. É possível que “O Violeiro” tenha sido publicado em algum outro jornal em 1882, mas eu encontrei somente a versão original de 1884, que é o objeto desse estudo.

⁹ Publicação semanal que circulou em Joinville entre maio de 1884 e março de 1885.

¹⁰ Primeira biógrafa da escritora. Autora de *A Vida de Júlia da Costa* (Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1953).

¹¹ Coletânea do Centro Paranaense Feminino de Cultura.

¹² Trata-se da obra mais completa sobre Júlia da Costa. Contém todos os livros publicados, os poemas, a prosa poética, cartas enviadas para o namorado e familiares, além de artigos críticos e imagens. *Poesia - Júlia da Costa* (Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001).

¹³ Trabalhar diretamente com o objeto de estudo original, em vez de versões em livros/artigos, previne a perpetuação de equívocos que, por acaso, tenham ocorrido em alguma transcrição.

Versão de 1884	Versões de 1882, 1959 e 2001
Violeiro! quem me dera ser da noite da viração,	Violeiro, quem me dera Ser da noite a viração,
(...)	(...)
Meu amor é um segredo, mas sinhá o sabe bem!	O meu nome é um segredo, Mas Sinhá o sabe bem,
(...)	(...)
S. Francisco. - Junho 1884.	S. Francisco, 1882.

Embora não haja partitura de “O Violeiro”, trabalho com a hipótese de que o poema seria, na verdade, uma letra de lundu-canção. Para tanto é necessário compreender as características das letras de lundu e modinha, dois gêneros de música popular urbana em voga na época de Júlia da Costa.

De acordo com Tereza Virginia de Almeida (2005), enquanto a modinha apresenta um discurso amoroso dirigido às mulheres inscrito pela ousadia, denguiço e sensualidade brasileira, o lundu se apoia na jocosidade, isto é, no riso provocado pela subversão de valores herdados da estética europeia encenados na própria modinha. Além do mais, o discurso lírico no lundu é transgressor, pois remete a relações amorosas ilícitas – a mulher negra escravizada e o seu senhor (sinhô/ioiô) ou o homem negro escravizado e a sua senhora (sinhá/iaiá). O lundu também apresenta uma perspectiva do feminino oposta à tradição

patriarcal: ele “permite entrever, através do discurso do sujeito lírico, a própria sexualidade da mulher branca” (Almeida, 2005, p. 162).

No caso de “O Violeiro”, Júlia da Costa utiliza referências da música erudita (as óperas “A Traviata” e “O Trovador”, de Giuseppe Verdi) bem como a obra *Graziella*, do francês Alphonse de Lamartine, fundamental para o Romantismo. O uso de tais referências vai além da caracterização das personagens envolvidas. A autora compreende que a essência do lundu consiste justamente em desestabilizar os valores, ou seja, em subverter e desafiar a rigidez dos lugares sociais vigentes (Almeida, 2005). Ela desloca, então, ícones do Romantismo de seu espaço de origem – o campo erudito – para inseri-los na voz de um sujeito lírico oriundo de camada social baixa e linguagem popular, dando a eles, inclusive, uma conotação sexual. Ao mesmo tempo, transgride as relações sociais ao mostrar o envolvimento amoroso entre um violeiro negro/mestiço (não necessariamente escravizado) e uma pianista branca da sociedade.

É preciso entender o abismo simbólico que havia entre um violeiro e uma pianista à época. Um dos signos da aristocracia durante o Império do Brasil, o piano chegou a custar valores que correspondiam a dois anos de salário de um trabalhador de nível médio. Restringiu-se, portanto, às salas de famílias tradicionalmente ricas – sendo utilizado, principalmente, pelas moças dessa elite. Isso, claro, conferiu ao instrumento “uma sonora conotação de nobreza, poder, cultura e bom nascimento” (Tinhorão, 2004, p. 136). Sua popularização só teve início na segunda metade

dos oitocentos, com a ascensão da economia do café, o crescimento da população urbana e o comércio de instrumentos musicais usados (entre outros fatores). Foi quando profissionais liberais, funcionários públicos e comerciantes de alto gabarito – como o marido de Júlia da Costa – passaram a ter acesso ao piano, denominado *a posteriori* de “piano burguês”.

Já a viola – e demais cordofones de cordas dedilhadas – teria chegado ao Brasil ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII com os imigrantes portugueses e espanhóis. Nas primeiras três décadas do século XIX, relatos de jornais brasileiros nos mostram que escravizados africanos frequentemente tocavam viola e guitarra. O musicólogo Humberto Amorim (2017) avalia que as notícias pesquisadas nesses periódicos propagavam a associação geralmente pejorativa entre a música, os negros e os seus instrumentos musicais:

Ao mesmo tempo difundida e captada pela/e na imprensa brasileira, a constante naturalização e reprodução desta aproximação, na qual o ato de tocar viola é imediatamente seguido de vícios e sujeições de caráter (o “convivente”), ajudam a consolidar um discurso que, de uma só vez, conferia valor simbólico depreciativo à atividade musical dos negros e estigmatizava simbolicamente o instrumento em questão. A viola. O negro. E a rua. Não devemos esquecer que ligações aparentemente intrínsecas não são naturais, mas naturalizadas. (Amorim, 2017, p.106).

Júlia da Costa tensiona relações entre o erudito e o popular. O sujeito lírico reafirma a condição de poeta violeiro, orgulhando-se da sua posição entre os seus (*Sou moço, sou bonito/ sou poeta candongueiro/ sei dançar o fandanguinho/ sou das moças violeiro*).

Entretanto, no mundo da sinhá, a sua arte não é reconhecida e ele é somente um mestiço anônimo:

*Eu sou moço, sou bonito
mas ninguém sabe quem sou;
quando canto na viola,
quando a péscia triste vou,
eu me chamo violeiro.
e meu rosto amorenado
pelas velas do meu barco
trago sempre acobertado*

O violeiro é valorizado, se dialogarmos com a teoria de Pierre Bourdieu (2005), dentro do seu campo simbólico (a cultura popular) devido ao seu capital cultural específico (saber tocar viola, dançar o fandanguinho etc.). Na letra acima fica evidenciado que ele não consegue transitar por outros espaços sociais porque lhe falta capital econômico, social e cultural para tanto (seu *habitus* não lhe abre as portas do campo erudito, por exemplo). A única maneira com que ele consegue transpor essas barreiras é justamente pelo encontro amoroso com a sinhá, ainda que esse envolvimento proibido siga reproduzindo as relações de poder já existentes.

No livro *Ronda das Feiticeiras*, Norma Telles (2021) refaz o percurso da estigmatização das mulheres e das bruxas ao longo da história. A autora lembra que Virginia Woolf apontou, nos anos 1920, os dois extremos das personagens femininas criadas pelos homens na literatura oitocentista: elas seriam anjos ou monstros (ou bruxas). O anjo (do lar) é a que faz tudo para agradar os homens, não tem história própria e vive uma vida de contemplação e autossacrifício. Já aquela que tenta uma afirmação “é monstruosa,

como as *femmes-fatales*, as mulheres feiticeiras/sedutoras, as personagens monstruosamente más da literatura” (Telles, 2021, p. 61).

Infelizmente, o mesmo ocorria com a maioria das mulheres escritoras do período. Era preciso que se portassem e escrevessem de acordo com as regras morais patriarcais; até mesmo para poderem publicar. No caso de Júlia da Costa, Zahidé Muzart avalia:

Todos esses temas do Romantismo encontraram em Júlia da Costa uma boa intérprete, mas pode-se vê-los também como manifestação da angústia de um espírito superior de mulher acorrentado à mesquinhez de um meio provinciano. Os críticos acham Júlia da Costa mística. No entanto, o sentimento maior que nos transmite sua poesia é de desejos carnaís não realizados, o de uma sensualidade insatisfeita. Tudo isso deve ser lido nas entrelinhas, de acordo com sua época e sua condição. (Muzart, 2001, p. 22).

Em “O Violeiro”, a poetisa despe-se da melancolia, da angústia e do amor impossível tão difundidos em seus poemas. O lundu-canção é um espaço autorizado para falar de romances proibidos e do desejo carnal, como aponta Tereza Virginia de Almeida:

O lundu funciona como forma de transgressão autorizada, como espaço de suspensão de regras, tal como se compreende o espaço da festa. O lundu sintetiza diversos elementos relacionados ao espaço do proibido: alude à dança dos negros, considerada imoral por seu apelo ao baixo-corporal através do ritmo sincopado, utiliza-se de linguagem que, se não transgride, ao menos caminha na contramão da política oficial, e coloca no centro da atenção uma forma de amor ilícito. (Almeida, 2005, p. 162)

A ambiguidade de Júlia da Costa sugere uma sexualidade feminina sem culpa ou insatisfação. O adjetivo “feiticeira”, usado pelos românticos de forma pejorativa, torna-se qualidade para uma mulher sensual, que domina seus desejos e até mesmo o desejo dos outros. O sujeito lírico projeta o desejo/ato sexual no piano, na voz e nas melodias de *sinhá*. O “piano” é “*feiticeiro*”, “*tem candonga, tem quindim*”. A linguagem que o descreve é oriunda dos africanos. Candongar é adular. O quindim é popular. “*Quando geme a Traviata*”, *sinhá* envolve o violeiro com lisonja e doçura. É o “Amor Brasileiro¹⁴” superando a voz de Graziella – a musa lamartineana dos românticos.

O poeta também é candongueiro, sabe que os encantos da pianista podem ser falsos (tem *mendengues*) e até malévolos (tem *quebrantos*). No entanto, não consegue se desvencilhar. Ele deseja então “*ser da noite da viração*”. A viração é um efeito meteorológico comum na cidade de São Francisco, caracterizado pela cerração que vem do litoral. O sujeito lírico anseia mudar a paisagem. Virar o jogo, quebrar a hierarquia de poder constituída. Ao menos, sensibilizar, tocar “*sinhá no coração*”, aproveitar o nevoeiro para que possa “*junto dela suspirar*”.

O jovem se entristece à espera da amada. Seja pelos “feitiços” ou pela posição social, é ela quem comanda o jogo da sedução. *Sinhá* sabe de seu amor secreto e o atormenta: “*quando*

¹⁴ No livro *A viola de Lereno*, de Caldas Barbosa (1944), consta o lundu-canção *Doçura de amor*. Nela, o autor avalia que as “ternuras” de Portugal “Sabem sempre a pão e queijo/ Não são como no Brasil/ Que até é doce o desejo”. E elogia o “Amor puro e verdadeiro/ Com preguiçosa doçura / Que é o Amor Brasileiro” (p. 32-33).

eu vou pelo mar fora,/ ella toca a Traviata.../ – Velhaquinha! Ella bem sabe/ que com isso me maltrata". Júlia da Costa transgride o cânone romântico à medida que é o homem quem sofre com as aventuras amorosas/sexuais da mulher. O adjetivo “*velhaquinha*” remete tanto a uma pessoa traiçoeira, que usa de manha para enganar, como também designa uma pessoa libertina ou devassa. Já o verbo maltratar, entre tantos significados, alude à afronta, desonra, ultraje. Mas o violeiro sempre cede aos encantos da sinhá. Seus “vacilos” também são dúbios. Seriam hesitação? Um jogo de vai e vem da sedução? Ou o próprio movimento sexual embalado pela voz da pianista? O texto termina com a consumação do desejo carnal do sujeito lírico. Embora não passe de um moleque para a amante, ele se sente triunfante como uma ópera de Verdi:

*– Ladrãozinho! - ella bem sabe
que seu pobre adorador,
fica louco de ventura
quando escuta o Trovador!*

A seleção das óperas não é aleatória. Júlia da Costa escolheu dois sucessos do Romantismo que também retratam relacionamentos amorosos ilícitos. “A Traviata” (*La Traviatta*, de 1853) é a “mulher caída”. Uma adaptação do compositor italiano para o romance *A Dama das Camélias*, escrito pelo francês Alexandre Dumas (filho) em 1848. Canta o amor proibido entre o jovem rico Alfredo e a cortesã Violetta, que morre de tuberculose antes que o casal possa ser feliz. *Il Trovatore*, ou “O Trovador”

(também de 1853), relata a trágica história de Leonora e Manrico. No ato final, a donzela nobre se envenena enquanto que o trovador herege é executado.

Júlia da Costa ilustra os perigos da relação transgressora que descreve: se descobertos, a pianista se tornaria uma meretriz aos olhos da sociedade patriarcal vigente. A perda da honra é a própria morte em vida para uma mulher da época, um suicídio moral – inclusive para a autora da obra que, não por acaso, assina o texto com o pseudônimo¹⁵ “*Americana*”. O violeiro negro/mestiço, provavelmente, seria castigado até a morte por ousar sair de seu lugar submisso e, principalmente, por “bolir” com uma mulher branca da alta classe (e mostrar aos homens brancos que seus “anjos do lar” têm desejo e vida sexual). Na poesia romântica, esse relacionamento é impossível. No lundu-canção, ele é autorizado.

Outro fator que merece um olhar atento é a estrutura do texto: “O Violeiro” tem sete estrofes com oito versos. As oitavas são compostas por quadras populares, cuja rima se dá nos 2º e 4º versos. Estes, por sua vez, são em redondilha maior¹⁶ (Júlia da Costa utilizou sinalefas para chegar aos heptassílabos). É sabido que frases curtas de quatro ou sete sílabas são melódicas e, por isso, típicas da poesia popular. Segundo Tinhorão, o português Antônio Ribeiro dos Santos – um dos censores de Caldas Barbosa – afirmava que essa característica das composições do brasileiro

¹⁵ De acordo com Constância Lima Duarte (2017), o pseudônimo era estrategicamente utilizado pelas escritoras para driblar a censura ao se expressar publicamente.

¹⁶ A redondilha maior é, segundo Antonio Candido (1959), a métrica mais produzida, simples e popular da tradição literária brasileira.

“levou muito explicavelmente as pessoas a referirem-se a tais modas novas usando o diminutivo¹⁷ de modinhas” (Tinhorão, 1991, p. 15). Por outro lado, *O Violeiro* não tem refrão ou estribilho, contém pontuação ortográfica e é composto por 56 versos – o que o torna aparentemente longo para uma canção.

O Atlântico Negro

Aqui eu abro um parêntese para refletir o lundu pela perspectiva dos fluxos no Atlântico. Nos estudos canônicos feitos sobre o gênero, sobretudo de autores como Bruno Kiefer (1977), é possível observar narrativas em busca de uma origem “pura”, brasileira do lundu, assim como uma origem africana da dança – dando subsídio para interpretações equivocadas. Quando se parte da descrição de uma “primitiva dança de negros”, para um “lundu brasileiro” até a sua “evolução” para um lundu “civilizado” nota-se uma hierarquização na rota atlântica. Me falta fôlego neste ensaio para escrever com mais profundidade sobre o hibridismo e a circularidade que envolvem o lundu, no entanto, julgo necessário apresentar, ainda que brevemente, alguns aspectos do gênero a partir da perspectiva de fluxos culturais no Atlântico.

Paul Gilroy (2002), em *O Atlântico Negro*, se opõe às interpretações canônicas que passam pelo entendimento colonialista da dança e da música. Neste sentido, os corpos, mesmo que dentro de um sistema de dominação, não obedeciam a uma

¹⁷ Almeida considera que a modinha foi definida no diminuto “justamente por inscrever a dengue e a sensualidade brasileiras, sendo o discurso amoroso dirigido às mulheres marcado pela ousadia” (Almeida, 2005, p. 162).

domesticidade. Nega-se, portanto, interpretações canônicas do lundu que colocam o artista negro como incapaz de escrever a sua própria história. Essa ação individual transcende o entendimento de uma cultura estática, pois a dança e a música, no caso o lundu-canção, se forjaram no trânsito cultural, e não à revelia disso.

Compreender os fluxos do Atlântico Negro é estar atento às dinâmicas culturais. E supõe-se a produção musical de Caldas Barbosa inserida no contexto atlântico, pois o músico representou mais o caráter negro do que a questão “nacional”. Violeiro e poeta, Caldas Barbosa – conhecido como o “condutor do lundu do Brasil para a Europa” – foi um personagem subversivo que colocou em xeque visões essencialistas que não consideravam o hibridismo da dança/canção como mecanismos de significações e ressignificações. Se muitas das interpretações dos cânones sobre o músico giram em torno de hierarquizá-lo frente aos colegas europeus, discuti-lo como um artista subversivo é uma forma de viabilizar outras interpretações sobre o lundu. Especificamente sobre o lundu-canção, Tereza Virginia de Almeida diz que:

O gênero se estabelece dentro de um campo de contrastes relativos aos espaços socioculturais brasileiro e português. Acima de tudo, porém, o lundu promove, dentro mesmo de suas fronteiras estilísticas, um encontro com a musicalidade de origem africana que problematiza, a partir mesmo dessa sonoridade, as relações entre senhores e escravos, ao inscrever a sedução como elemento participante no jogo de poder. Neste sentido, é importante ressaltar que o ritmo sincopado, ao remeter aos batuques africanos, alude desde já à corporeidade e, portanto, à sexualidade, não apenas do sujeito do lundu, mas do próprio receptor. (Almeida, 2005, p. 162)

Ainda segundo Gilroy (2002), os músicos negros operam por fora da ideia hegemônica de estética. Pressupõe-se o “subversivo” em um sentido de subverter a ordem hegemônica; e entender a contribuição negra na música é compreender os símbolos marginalizados do lundu de maneira circular, sem isolacionismos e engessamentos.

Considerações finais

Ainda que tenha sido um dos fundadores da academia literária lisbonense, a Nova Arcádia (1791), o músico e poeta Domingos Caldas Barbosa foi subvalorizado por cânones da literatura brasileira. Antonio Candido, por exemplo, chegou a se referir a ele como “simples modinheiro sem relevo criador” (Candido *apud* Veiga; Ricciardi, 2020, p. 4). É comum, aliás, o poeta aparecer na historiografia literária tradicional para ilustrar o registro da coloquialidade, da jocosidade da cultura popular e da candura com que cantava a pátria distante.

Júlia da Costa, por sua vez, foi excluída do cânone por questões de gênero. Apontada por Zahidé Muzart (2001) como “o/a poeta mais interessante em Santa Catarina, no século XIX” (Muzart, 2001, p. 22), a autora é conhecida e estudada, principalmente, na região Sul (seu local de origem). No entanto, não é lembrada em grande parte das consideradas melhores historiografias da nossa literatura. Zahidé Muzart expõe que “o estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época:

dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (Muzart, 1995, p. 86).

Esse não-lugar no cânone de autores como Caldas Barbosa e Júlia da Costa prossegue até os dias de hoje de maneira “natural”, com pouca ou nenhuma força contrária capaz de desestabilizar as estruturas dominantes. Sobre o tema, Bourdieu (1996) considera que os críticos literários e o próprio sistema de ensino integram campos de reprodução e consagração do pensamento erudito:

[...] através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, (a escola) reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (Bourdieu, 1996, p. 165).

Felizmente, cada vez mais pesquisadoras(es) estão se opondo a linhas de pesquisas tradicionais com o objetivo de romper “com os mecanismos de esquecimento que fazem de certos personagens e fatos da história” (Sussekind, 1983, p.7). Este ensaio, por exemplo, é fruto desse esforço que busca resgatar vozes silenciadas histórica e literariamente.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução. *Revista Cerrados*, v. 14, n. 20, p. 159-168, 2005.

AMÁLIA, Narcisa. A poetisa Rio-Grandense D. Amália Figuerôa. *A Luz - Jornal Literário e Instrutivo*, p. 265, jun. 1873. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=779610&pe>

sq=%22j%C3%Balia%20da%20costa%22&pagfis=675. Acesso em: 10 fev. 2024.

AMERICANA, (Júlia da Costa). O Violeiro. *A União*, p. 2-3, 30 jul. 1884. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=884332&pesq=&pagfis=38>. Acesso em: 10 fev. 2024.

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *OPUS*, v. 23, n. 2, p. 89-115, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. São Paulo: Martins, 1959.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 30, p. 63-70, 2007.

DUARTE, Constância Lima. Imprensa feminina e feminista no Brasil: nos primórdios da emancipação. *Revista XIX*, v. 1, n. 4, p. 95-105, 2017.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: identidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LIMA, Rosy Pinheiro. *A vida de Júlia da Costa*. Curitiba: Escola Técnica de Curitiba, 1953.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de literatura*, n. 3, p. 85, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Poesia - Júlia da Costa*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

PEREIRA, Carlos da Costa. *Traços da Vida da Poetisa Júlia da Costa*. Florianópolis: FCC, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1994.

SANT'ANA, Alexandre. *Júlia da Costa: Soluções da minh'alma*. São Paulo: Coletivo Editorial Literabooks, 2023.

SUSSEKIND et al. *O sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TELLES, Norma. *Ronda das feiticeiras*. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

VEIGA, Paulo E. B.; RICCIARDI, Rubens R. A poética de Domingos Caldas Barbosa e a historiografia da crítica: reflexões sobre o cânone literário do Brasil colônia. *Anais do XXXV ENANPOLL*, online, 2020. Disponível em: <https://anpoll.org.br/enanpoll-2020-anais/resumos/digitados/0001/PPT-eposter-trab-aceito-0940-1.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

UM EXERCÍCIO DE ESCUTA À STELLA DO PATROCÍNIO

Carolina Severo Figueiredo

I. Para começar

Logo na introdução de *O demônio da teoria* (2010 [1998]), Antoine Compagnon lista cinco perguntas fundamentais que, segundo ele, seriam as grandes questões da teoria literária: “O que é literatura? Qual é a relação entre literatura e autor? Qual é a relação entre literatura e realidade? Qual é a relação entre literatura e leitor? Qual é a relação entre literatura e linguagem?”, questões estas que se tornaram os sete capítulos de seu livro, a saber, a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a *história* e o *valor*. (Compagnon, 2010, p. 25, grifos do autor). Estas questões basais deveriam orientar o pesquisador desta área não como uma forma de limitação à análise literária, mas como um conjunto de pressupostos e crenças compartilhados aos pesquisadores e que, ao longo da história, foram se desenvolvendo (por bem ou por mal) de modo a criar o que hoje chamamos de campo literário. Seriam propostas que caberia à teoria literária desenvolver, buscando se desvencilhar do senso comum, “(...) a fim de que saibamos melhor o que fazemos quando o fazemos” (Compagnon, 2010, p. 251).

Mas como analisar, à luz destas questões, uma obra poética como a de Stella do Patrocínio? Uma obra que não é exatamente uma obra e cuja composição não é exatamente poesia? Uma pessoa que foi colocada no campo literário involuntariamente, sem qualquer agência, mesmo porque sua con-

dição (tanto de institucionalizada quando viva quanto de morta quando publicada) não lhe permitia estas escolhas? Meu objetivo aqui não é solucionar estes problemas, mas destrinchá-los, examiná-los. Vamos imaginar alguns caminhos que tornariam esta análise possível.

Uma alternativa seria talvez utilizar como fonte literária apenas o que se convencionou chamar de *falatório* de Stella, ou seja, as gravações de áudio de Carla Guagliardi feitas entre 1986 e 1988, época em que foi estagiária de artes plásticas na Colônia Juliano Moreira. Nesse caso, o pesquisador ignoraria as primeiras transcrições em versos destes áudios feitos pela estagiária em psicologia Mônica Ribeiro de Souza em 1991, e o trabalho posterior de Viviane Mosé, responsável pela maior publicização do discurso de Stella através do livro *O reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, de 2001. O pesquisador, então, lidaria com o fato de que, desde os diálogos com Carla na Colônia nos anos 80, Stella é lida como poeta: “(...) tudo o que você fala é poesia, Stella”, diz a artista plástica em uma conversa. E este mesmo pesquisador teria que lidar com uma espécie de recusa deste título por parte da própria poeta: “É história que eu tô contando, anedota” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 214)¹. Nesse caso, qual seria a relação entre literatura e a autora? Existe uma autoria de literatura (ainda que

¹ Todas as citações do falatório de Stella do Patrocínio serão referenciadas aqui a partir do trabalho de Mestrado de Sara Martins Ramos (2022), responsável não apenas pela divulgação das gravações de Carla Guagliardi em domínio público, mas também pela transcrição dos áudios mais completa que temos até então. Quanto ao uso de itálico, seguirei o padrão utilizado por Zacharias (2020) em sua dissertação, incluindo o grifo nas falas de Stella para destacá-las quando aparecem junto à fala das interlocutoras. A transcrição foi feita pela própria Sara Ramos, por Natasha Felix e por Anna Carolina Vicentini Zacharias, e pode ser encontrada entre as páginas 148 e 217 de sua dissertação.

literatura oral) aqui, uma vez que houve uma recusa explícita em se dizer poeta?

Diante destes impasses, é necessário que o pesquisador (no caso deste texto, a pesquisadora) faça algumas escolhas, tanto epistemológicas quanto argumentativas. Devo delimitar, então, o lugar de onde vou escrever este texto; é importante que façamos alguns acordos iniciais para não haver confusões. Primeiro: apesar da tentação a entrar em um longo debate sobre se é ou não literatura a produção intelectual² de Stella do Patrocínio, vamos considerar, para os fins deste texto, que é. Essa minha escolha se deve fundamentalmente à leitura que foi feita desta mulher por leitores anteriores a mim. Concordo com Ricardo Reis quando afirma que o texto literário não é literário porque tem características ou atributos distintivos, “[...] mas porque os leitores (entre eles incluídos os críticos), por inúmeras razões, o vêem como tal.” (Reis, 1992, p. 4). E como vimos, desde a matéria mais antiga a que temos acesso (os áudios cedidos por Carla Guagliardi), Stella é lida como poeta.

Segundo: vamos entender o discurso de Stella como literatura, mas não entraremos nos termos da *teoria poética* – isso porque o meu objetivo aqui será *escutar* Stella através de suas gravações e transcrições diretas. Graças a esta escolha se torna impossível, a meu ver, falarmos de eu lírico em Stella do Patrocínio³, a não ser que queiramos compreender todas as suas

² Zacharias utiliza este termo na sua dissertação (2020, p. 198) e eu opto por reproduzi-lo aqui.

³ Há trabalhos anteriores, como o de Gabriela Simões Pereira (2018), que analisa o discurso de Stella a partir de um eu lírico e considera Stela uma escritora: “Além da referencialidade à paisagem manicomial, a *própria escritura de Stela*, por causa sua

falas como poesia e sua vida inteira como um eu poético. Para evitar a “sacralização” desnecessária, vou entender que Stella era uma pessoa e que, portanto, não vivia imersa em poesia em todas as suas interações. Existem dezenas de trabalhos completos e interessantes sobre Stella do Patrocínio que utilizam como objeto de análise o seu discurso versificado por Mônica Ribeiro de Souza e, principalmente, por Viviane Mosé. No caso deste texto, utilizarei a transcrição direta dos áudios, portanto não haverá a necessidade de teoria poética para ouvi-la nesse contexto.

Terceiro: não pretendo desenvolver uma leitura da vida ou da institucionalização de Stella neste texto específico. A pesquisadora Anna Carolina Vicentini Zacharias, sobre a qual comentarei mais na próxima seção, fez um trabalho exemplar para quem tem interesse em conhecer tanto a vida de Stella quanto a Colônia Juliano Moreira, onde ela esteve internada por 30 anos. No que concerne às relações entre raça e psiquiatria no Brasil, de extrema importância para esta pesquisa, recomendo o trabalho de Silvio de Azevedo Soares (2018). Apesar destas escolhas que faço, tratar das questões de raça, gênero e classe implicadas na internação compulsória de Stella será incontornável, porque resultam diretamente em seu lugar (ou não-lugar) no campo literário e no cânone.

Ficam estabelecidos então três acordos: 1) o discurso de Stella será lido como literatura oral; 2) o discurso de Stella não será lido como poesia; 3) este trabalho não tratará detidamente a

linguagem idiossincrática e suas escolhas textuais, reflete as marcas do confinamento” (Pereira, 2018, p. 132. Grifos meus).

respeito da vida de Stella, mas não pretende ignorar as relações sociopolíticas que envolvem seu lugar no campo literário. O caminho que percorrerei neste texto será, inicialmente, o de compreender como pesquisar o discurso de Stella a partir da transcrição crua de seus áudios e, depois, o de propor uma leitura baseada na escuta direta ao que Stella diz sobre sua condição como mulher interna da Colônia Juliano Moreira. Por fim, tentarei entender qual o lugar de Stella na literatura brasileira a partir desses pressupostos.

É importante esclarecer que essas escolhas - e reforço aqui que são escolhas - se baseiam em um esforço de reavaliar os métodos de pesquisa do discurso de Stella do Patrocínio, sobretudo a partir das iniciativas de Zacharias (2020) e Ramos (2022), de modo que buscarei fazer uma escuta de seu discurso. Não é importante para mim, neste momento, justificar a importância em se pesquisar Stella do Patrocínio a partir de um “valor” poético ou filosófico em sua fala que decorre de uma suposta loucura. Não percebo uma equivalência entre o valor de seu discurso e sua condição mental, já que o que Stella “(...) coloca como prioridade é o adoecimento institucional, não a loucura.” (Zacharias, 2020, p. 175). Seja como for, toda a fortuna crítica feita sobre Stella do Patrocínio ao longo dos anos, a partir de sua fala versificada ou não, ajuda a compor o lugar que ela ocupa hoje na literatura brasileira. Vamos, portanto, adiante.

II. Como escutar Stella do Patrocínio?

Como já citei, dois trabalhos de Mestrado muito recentes marcam meu ponto de partida. Primeiro o de Anna Carolina Vicentini Zacharias (2020), que foi recebido com impacto no meio acadêmico e constitui um verdadeiro marco para a pesquisa sobre Stella do Patrocínio. A partir dessa dissertação temos acesso a documentos inéditos de Stella e seus familiares, certidões de nascimento, fotos e outros materiais que evidenciam o empenho da pesquisadora em desmontar o projeto de apagamento da vida de Stella ao longo de sua internação. É através desse trabalho que também temos uma comparação detalhada entre a primeira transposição da voz de Stella em versos, realizada pela psicóloga Mônica Ribeiro de Souza no livro *VERSOS, REVERSOS, PENSAMENTOS e algo mais...*, de 1991, e o *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* de Viviane Mosé, publicado uma década depois. Zacharias foi responsável por comprovar, entre outras coisas, que Mosé chegou a incluir versos no livro que nunca foram proferidos por Patrocínio em seu falatório:

Nasci louca
Meus pais queriam que eu fosse louca
Os normais tinham inveja de mim
Que era louca
(Patrocínio, 2001, p. 68).

O trabalho de Zacharias reforça reiteradamente que Stella não se considerava uma pessoa que “nasceu louca”, mas que - muito pelo contrário - repetia ter sido adoecida no hospício, o que podemos constatar claramente nesta conversa com Guagliardi:

E pra que que serve essas injeções?
Pra forçar a ser doente mental
[...]
No dia que cê parar de tomar essas injeções cê fica curada?
Fico. Completamente curada. Se eu não tomar remédio, não tomar injeção, não tomar eletrochoque, eu não fico carregada de veneno, envenenada...
Você toma eletrochoque?
Eu tomei no pronto socorro do Rio de Janeiro e continuo tomando aqui
Aqui?
É, e disseram que não dá mais, mas dá sim.
(Guagliardi; Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 158)

Zacharias também comprova que essa fala foi proferida por uma outra paciente do Núcleo Teixeira Brandão (Unidade feminina da Colônia Juliano Moreira) no documentário “Stultifera Navis” de 1987 (Zacharias, 2020, p. 146). Ou seja, afirmar que Stella teria dito que “nasceu louca” não apenas é contraditório com seu discurso como invisibiliza a denúncia da interna à instituição em que estava confinada. Não há elogio da loucura em sua fala. A inclusão destes versos no livro de Mosé demonstra quão frágil se torna a tarefa do pesquisador de literatura ao utilizar *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* como base, se a intenção for de fato pesquisar Stella do Patrocínio. Apesar disso, é inegável que este livro tenha sido responsável pela repercussão do nome de Stella. Se ele não tivesse sido publicado e sido finalista do prêmio Jabuti de 2002 (embora na categoria de Educação e Psicologia e não de Poesia Brasileira), será que haveria tantas pesquisas sobre Stella na academia? É possível que não. Mosé foi responsável por catapultar Stella para a instituição literária e a recepção posterior foi responsável por consolidá-la nesse espaço.

O segundo trabalho de Mestrado que marca meu ponto de partida para este texto é o de Sara Martins Ramos, de 2022. Foi através do trabalho de Ramos que as gravações do arquivo pessoal de Carla Guagliardi vieram a domínio público e hoje se encontram no Repositório da UNILA para consulta. Graças a esse trabalho temos também a transcrição mais completa e minuciosa dos áudios com a voz de Stella, que totalizam 98 minutos e 48 segundos de gravação. Acredito que atualmente esse seja o objeto mais confiável para se trabalhar com Stella do Patrocínio, uma vez que se trata de sua voz antes de qualquer processo de curadoria. Para compreender esse objeto de pesquisa, é preciso também que entendamos as interlocutoras como coautoras⁴ do discurso. Stella não fala sozinha nos áudios, mas responde e reage às interlocutoras (na maioria das vezes Carla Guagliardi, mas também Nelly Gutmacher e Brigitte Anna Exter-Hölck). São menos entrevistas e mais conversas. É, de fato, um falatório, mas um falatório compartilhado que não aconteceria, pelo menos não desta forma, em um ambiente isolado.

Se o discurso de Stella acontece em coautoria através de uma *conversa*, é preciso que se levem em conta também os elementos constitutivos deste gênero: a entonação das vozes, os ruídos, os silêncios. Faço coro à Sara Ramos quando escreve que “[...] escutar Stella é escutar seu corpo.” (Ramos, 2022, p. 54). É indispensável que, se buscamos analisar seu discurso a partir desta perspectiva, consideremos alguns pressupostos específicos da

⁴ A condição de coautora de Carla Guagliardi na produção intelectual de Stella do Patrocínio é destacada também por Zacharias em sua pesquisa (2020, p. 198).

literatura oral, assim como já fizeram Tereza Virginia de Almeida e Letícia de Bonfim no texto “Stela do Patrocínio e a poética da clausura” (2018). Em Almeida e Bonfim, o discurso de Stella foi lido como *performance*, já que sua matéria prima era a voz.⁵ Em consonância com Zacharias e Ramos, diria que é uma performance compartilhada, responsiva, que depende fundamentalmente de suas interlocutoras para acontecer.

As perguntas que são feitas à Stella, seu cotidiano (por exemplo, o fato de ter ido visitar um jardim zoológico com as estagiárias), sua condição psíquica no momento (por exemplo, há quanto tempo havia sido medicada ou sofrido eletrochoque, ou se estava com fome, triste ou feliz), a presença de outras internas no espaço da conversa, todas essas condições podem ter influenciado de uma forma ou de outra em seu discurso. Diferente de um texto escrito, em que a autora se sentaria em um local específico para produzir e escolheria as palavras que mais se adequassem àquilo que deseja transmitir no papel ao leitor, tendo o poder de escrever e reescrever de acordo com seu desejo, em uma conversa essas escolhas estão muito mais pautadas em um processo dialógico mútuo e simultâneo. É preciso que consideremos estas questões em uma leitura do discurso de Stella se o objetivo for compreendê-lo como literatura oral.

O espaço da instituição psiquiátrica é também um elemento importantíssimo para esta leitura. Não apenas o espaço

⁵ O entendimento do falatório de Stella como performance aparece pela primeira vez em *Corporeidad y experiencia del límite en la performance vocal de Stela do Patrocínio* (Almeida, 2012), sendo retomado e aprofundado por sua autora no texto de 2018.

simbólico, mas o *espaço físico* em si. Nesse sentido, deve-se considerar este cenário “[...] onde entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes.” (Zumthor, 2010, p. 164). São várias as risadas externas, barulhos de passos, sons de respiração, enfim, ruídos componentes deste discurso. Além disso, não há como escutarmos Stella do Patrocínio sem considerar as paredes da instituição psiquiátrica, sobretudo quando Carla pergunta:

Que que você vai ficar fazendo sentada aí? No que que
cê tá pensando? Quando cê fica sentada aqui olhando
pra essa parede, no que que você pensa?

*Eu penso no... em Deus e Nossa Senhora. Em Adão e
Eva no paraíso, os bichos e os animais. Sansão e Dalila.
Vida de Cristo. Romeu e Julieta. Um estranho no
paraíso.* (Guagliardi; Patrocínio in Ramos, 2022, p. 158)

É tentador imaginar o porquê destas citações se considerarmos o cenário da instituição. A partir das transcrições, sabemos que há filmes que são passados para as internas no Núcleo Teixeira Brandão⁶. Podemos imaginar que a resposta de Stella não é aleatória, mas tem relação com o que ela pensa quando olha para a parede: curiosamente, “Sansão e Dalila” (1949), “A Vida de Jesus Cristo” (1971), “Romeu e Julieta” (1968) e “Um Estranho no Paraíso” (1955) são títulos de filmes que foram sucesso de

⁶ “Além dessas atividades artísticas no Núcleo, o Projeto de Livre Criação Artística também promoveu outras atividades, como passeios em museus, uma visita ao zoológico, festas dentro da Colônia e sessões de filmes diversos.” (Zacharias, 2020, p. 104). O Projeto em questão foi o que trouxe Nelly Gutmacher e suas estagiárias de artes plásticas para a Colônia.

bilheteria. Não seria impossível que Stella tivesse visto esses filmes, mesmo que antes de ser internada na Colônia, e essa memória suscitada pela parede tivesse incentivado a resposta à pergunta de Carla. O espaço é, portanto, um marcador importante da origem desse discurso.

O trabalho de Gislene Maria Silva intitulado “Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio” (2011) é o primeiro que encontra referência a um filme no falatório, “Um homem chamado cavalo” (1970), no trecho “Ele já disse: um homem chamado cavalo, é o meu nome (...) Gosto de ficar pastando à vontade” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 152). Porém eu acredito, e posso estar errada, que Stella fez mais do que cinco referências ao cinema⁷ nas gravações a que temos acesso, demonstrando que o espaço e o cotidiano do Núcleo, ou até de sua memória antes da internação, têm força em seu discurso. Além disso, a associação do filme “Um homem chamado cavalo” com o ato de “pastar à vontade”, uma possível analogia ao marasmo do dia a dia na instituição, demonstra o contrário do discurso infantilizado lido por Silva quando afirma que Stella, “[...] em seu discurso telúrico, meio selvagem, infantil e primitivo, os temas mais caros são alimentação, sexo, maternidade, animais, instintos, natureza. Em uma dicção em que são raras as referências aos elementos da cultura.” (Silva, 2011, pp. 191-192).⁸

⁷ Isso se considerarmos que as referências bíblicas ou a Romeu e Julieta sejam do cinema e não da literatura, o que também é possível uma vez que Stella, segundo relato de seu tio, era estudiosa, lia e escrevia muito bem, “e costumava a andar com cadernos ‘pra cima e pra baixo” (Zacharias, 2020, p. 181).

⁸ É importante notar o racismo que existe nesta citação, associando a fala de Stella à infantilidade, ao selvagem e ao primitivo, termos inclusive utilizados pela psiquiatria mais rudimentar para tratar da população negra. A pessoa negra no Brasil foi e é

São raras as referências ou nós como pesquisadoras perdemos algumas pistas na nossa leitura? Ou, ainda, qual a noção de cultura que acabamos por buscar nesta leitura?

A seguir, tentarei argumentar como as analogias de corpo e comportamento com diversos animais, presentes em muitos fragmentos da fala de Stella, podem ser baseadas em seu cotidiano e memória, em um discurso mais ligado a uma lógica de aproximação que busca uma *denúncia* do que a uma abstração poética motivada por sua condição psiquiátrica.

III. Sobre os bichos e os nomes

A relação entre a animalidade e a condição nos manicômios foi algo que Foucault tratou em *A história da loucura* (2019 [1961]). A negligência com que pessoas entendidas como loucas foram (e são) tratadas ao longo da história e a precariedade dos espaços físicos das instituições psiquiátricas são características importantes que contribuem para a desumanização das pessoas internadas. Grades nas janelas, muros imensos que separam as Colônias dos bairros em que estão localizadas (e inclusive a distância em que esses bairros ficam em relação ao centro), em geral, também são características que reforçam a separação física e simbólica dos internos em relação à cidade. Para Foucault, “Esse modelo de animalidade impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico.” (Foucault, 2019, p. 167).

sistematicamente colocada no espaço da degeneração e nas “categorias próximas da animalidade ou dos estágios mais primitivos da evolução humana” (Cunha, 1986, p. 31 *apud* Soares, 2018, p. 272).

Para além das questões arquitetônicas e sanitárias desses espaços, é importante destacar que as condições de exclusão, violência e “adestramento” em que as pessoas são tratadas em ambientes como os antigos manicômios ou algumas atuais comunidades terapêuticas⁹ podem contribuir inclusive para o agravamento da saúde mental dos internos.

É sabido que, em algum momento antes da gravação do segundo arquivo, CD 01 / 02, Stella e as outras internas foram visitar o Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, localizado no Parque da Quinta da Boa Vista, junto com as estagiárias de artes plásticas. Por mais bem intencionada que tenha sido, e embora possa fazer parte de uma conduta terapêutica, a escolha de visitar um zoológico com mulheres encarceradas foi bastante questionável. Como podemos ver no trecho a seguir, essa visita reverberou negativamente em Stella:

Você gostou do zoológico?

Num gostei não porque eu num gosto de bicho num gosto de animais. Num gosto não. Sei que primeiro a gente vive vive vive, até cansar de tanto viver morre até cansar de tanto morrer vira bicho vira animal. Primeiro a gente vive vive vive. Cansa de tanto viver. Morre. Cansa de tanto morrer. Vira bicho, vira animal (...) Nós fomos lá no seu zoológico vimos, né? como nós ficamos. Se num tiver tratamento, como fica, vira bicho também, vira animal se num tiver tratamento. (Exter-Hölck; Patrocínio in Ramos, 2022, p. 174).

Stella faz diversas associações, ao longo de seu falatório, entre as pessoas e os animais. Para ela, a gente “Passa da vida pra

⁹ Cf. BARCELOS, Klindia Ramos et al. A normatização de condutas realizadas pelas Comunidades Terapêuticas. *Saúde em Debate*, v. 45, n. 128, p. 130 – 140, jan. 2021.

morte (...) da morte pra bicho pra animal (...) e depois apodrece”. (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 177-178). Ou seja, no seu imaginário, é mais complexa a relação entre o manicômio e o zoológico porque as pessoas virariam bichos depois da morte. Virariam bichos se não tivessem tratamento. Quando perguntada do que tem medo que aconteça quando tem maus pensamentos, diz: “Que eu vire um cavalo ou um cachorro” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 189). Se há uma conotação negativa com os animais – que são aqueles que não têm tratamento, de quem ela não gosta – é claro que virar animal, qualquer que seja, seria horrível. Stella sabe que está encarcerada como um bicho no zoológico: “Eu sou seguida, acompanhada, imitada, assemelhada, tomada conta, fiscalizada, examinada, revistada.” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 215).

Em outros momentos, Stella se compara com animais trazendo à tona a questão do seu nome. A primeira menção nesse sentido ocorre logo no começo do primeiro áudio, CD 01 / 01, quando diz “um homem chamado cavalo é o meu nome”. Um pouco antes deste fragmento, Nelly e Stella falam sobre o dia a dia na Colônia:

E aqui o que que cê faz na Colônia, qual é, como que é o teu dia a dia aqui na Colônia? Cê acorda de manhã, faz o quê?

É... segunda terça quarta quinta sexta sábado domingo janeiro fevereiro março abril maio junho julho agosto setembro outubro novembro dezembro, dia tarde e noite, eu fico... co... eu fico... pastando à vontade [risadas externas], só pasto, fico pastando no pasto à vontade (...) que nem cavalo (Gutmacher; Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 151)¹⁰

¹⁰ Este trecho é muito significativo também quando pensamos nos ruídos externos. Há outras internas ali ao redor de onde Stella e Nelly conversam, provavelmente, que riem

Acredito, como já mencionei, que essa analogia ao pastar todos os dias e todas as horas, como um cavalo, possa ser a respeito de um marasmo no seu cotidiano. Stella, apesar disso, diz: “Gosto de ficar pastando à vontade” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 152). Um pouco depois, no mesmo arquivo de áudio, aos 6 minutos e 25 segundos, Nelly pergunta com o que Stella trabalhava antes de ser internada, ao que ela responde: “Tra...trabalhava em casa de família, fazia todos os serviços, qualquer um serviço depois que eu terminei o estudo. Ela me agarrou no distrito diz que *eu precisava ser muito domesticada, ser doméstica e... trabalhar em casa de família*” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 154, grifos meus). Penso que a necessidade de “ser muito domesticada” e “ser doméstica”, que lhe foi atribuída por uma “Ela” sem nome, também acabe por contribuir com a visão de Stella sobre si mesma. Que humanidade precisa ser domesticada senão aquela que, na recusa da domesticação, deve ser excluída ou isolada?

No terceiro arquivo, CD 02 / 01, Stella retorna ao tema do *nome*. O nome é uma das características mais importantes que temos como sujeitos, é um dos símbolos da nossa identidade e individualização. É a primeira palavra que aprendemos a escrever e aquela que primeiro aprendemos a ouvir. É o que nos diferencia para além do corpo. Em um espaço como o manicômio, em que muitas pessoas eram rebatizadas por funcionários e perdiam seus

quando ela fala sobre pastar à vontade, e gostar de ficar pastando. É possível, pela entonação da voz de Stella neste trecho, supor que em algum momento ela também sorri quando diz que gosta de estar pastando à vontade, como num chiste.

nomes de nascença¹¹, contribuindo para o apagamento sistemático de suas histórias, o nome próprio é uma questão de valor maior.

Antes de trazer outra fala de Stella, uma rápida digressão: o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* traz na sua capa e folha de rosto o nome “Stela do Patrocínio”, grifado com apenas um “l”. Ricardo Aquino, no prefácio do mesmo livro, faz referência a uma peça de teatro que utiliza o nome com dois “l”: “Stella do Patrocínio óculos, vestido azul, sapato preto, bolsa branca e... doida”, interpretado por Clarisse Baptista e dirigido por Nena Mubárac. Na busca do Google Scholar, encontramos 105 resultados para “Stella do Patrocínio” e 364 resultados para “Stela do Patrocínio”. Foi apenas em 2020, com o trabalho de Anna Carolina Zacharias, que pudemos ter certeza da grafia correta do nome de Stella, com dois “l”, graças à consulta de seu R.G. Ou seja, o problema do nome próprio é algo de grande importância não apenas para a própria Stella quanto para aqueles que pretendem pesquisá-la, pois seu nome foi popularizado contendo um pequeno erro que se proliferou, conseqüentemente, em sua fortuna crítica.

Além disso, uma outra curiosidade a respeito do nome de Stella. No começo do primeiro arquivo de áudio a que temos acesso, logo após dizer que “um homem chamado cavalo é o meu nome”, Nelly Gutmacher a chama de Tereza. Provavelmente o nome de outra interna, o que poderia ter causado a confusão nesse primeiro momento, já que ocorreu apenas neste primeiro arquivo. Stella é chamada de Tereza sete vezes pela interlocutora, e não a

¹¹ Cf. ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019, p. 27.

corrige. Isso pode não ser um fato muito importante, até porque é baseado em um erro que pode ser considerado corriqueiro, mas é curioso se imaginarmos que as referências a “meu nome” e “meu nome verdadeiro” possam ter sido motivadas por esta confusão num momento anterior às gravações. Se Stella é chamada de Tereza durante todo o primeiro áudio, é possível que tenha sido chamada assim antes, o que pode ter, talvez, despertado os pensamentos a respeito do seu nome.

No terceiro arquivo de áudios, então, Stella diz:

Meu nome verdadeiro é caixão, enterro, cemitério, defunto, cadáver, esqueleto humano, asilo de velhos, hospital de tudo quanto é doença, hospício e mundo dos bichos e dos animais. Os animais: dinossauro, camelo, onça, tigre, leão... é... dinossauro, macacos e girafas, tartarugas... Reino dos bicho e dos animais é o meu nome. (...) Jardim Zoológico Quinta da Boa Vista (...) Um verdadeiro zoológico, Quinta da Boa Vista. (Patrocínio in Ramos, 2022, p. 194)

As relações entre o *nome verdadeiro* e os bichos, aqui, são acrescidas de noções de morte (“caixão, enterro, cemitério, defunto, cadáver, esqueleto humano”) e de medicina (“asilo de velhos, hospital de tudo quanto é doença, hospício”). Já tínhamos compreendido que, no imaginário de Stella, os bichos e os animais representam aquilo que vem depois da morte. O hospício é o espaço em que se acondicionariam os bichos, aqueles que não têm tratamento, já que é o lugar, segundo ela, do adoecimento. Assim, a associação entre a morte, os animais, o zoológico e o hospício aparenta ser uma denúncia do espaço da instituição – o local onde

ela diz estar cumprindo prisão perpétua (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 170). Logo depois dessa fala, Nelly Gutmacher diz:

Seu nome é Stella. Sabe o que quer dizer Stella?
Estrela (...) Estrela do mar
Isso mesmo. Quem te falou isso?
Eu já ouvir falar
Ah... e você é uma estrela mesmo, cê brilha
Eu queria brilhar (Gutmacher, Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 195)

Mas seu nome é caixão, hospício, reino dos bichos e dos animais. Não há espaço para um elogio nesse discurso. Para Stella, ser bicho e ser animal é horrível, e as únicas relações levemente positivas aparecem quando ela se refere a “pastar à vontade” e quando diz ser um dinossauro, ambas possíveis analogias ao tédio de seu cotidiano na Colônia. Em geral, os animais remetem a situações negativas, como a morte ou a tristeza. Quando perguntada se está triste, Stella responde: “Eu sempre fui assim. Desde que eu me compreendo como gente eu sou assim. Que antes era um macaco, à vontade, depois passei a ser um cavalo, depois passei a ser um cachorro, depois passei a ser uma serpente, depois passei a ser um jacaré” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 208).

Stella se vê em movimento, mas de forma pejorativa. Ela é o reino dos bichos e dos animais, apesar de não gostar de bichos e animais. Como não desenvolver um discurso de horror em um espaço como o manicômio, lugar da dor, da morte, da fome, do eletrochoque, da clausura. O adoecimento que este espaço relegou a ela e a tantas outras pessoas que viveram e morreram sem o direito à liberdade, sem ter cometido crime algum, lembra de fato

o espaço do zoológico: um parque em que animais são expostos, medicados, adestrados, docilizados. O mais doloroso e óbvio nessa constatação é que as pessoas que tiveram o terrível destino da internação compulsória por toda a vida são isso: pessoas, e não animais. Mas o papel do hospital foi “[...] não só deixar de ver a doença tal como é, mas também produzi-la enfim na sua verdade até então aprisionada e entravada.” (Foucault, 2010, p. 67). A polícia, os médicos psiquiatras, os “cientistas” como chamava Stella, nesse sentido, podem ter sido muitas vezes criadores e propagadores de doenças mentais, crimes e desvios a partir da verdade e da racionalidade em que estavam imersos, promovendo espaços de exclusão como os manicômios e as cadeias ao longo dos últimos séculos. Infelizmente, os lugares de exclusão e as internações involuntárias de populações mais vulneráveis ainda são uma realidade bastante viva no nosso país.¹²

IV. O (não) lugar de Stella na literatura brasileira

Stella do Patrocínio nunca reivindicou para si a vontade de um lugar na literatura. Não se dizia poeta, nem escritora, nem filósofa. Quando Nelly Gutmacher diz que ela é “bonita, poeta, filósofa”, Stella responde com claro escárnio, elevando a voz: “Quisera... queria” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 206). Não há registro de que houve qualquer intenção por parte dela de

¹² Cf. “Projeto para internação involuntária de pessoas em situação de rua em Florianópolis é aprovado em 1ª votação na Câmara”, matéria de fevereiro de 2024 no G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2024/02/14/projeto-internacao-involuntaria-florianopolis-aprovado-1a-votacao-camara.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 24.

pertencer à literatura brasileira, algo que foi de certa forma “imposto” pelas suas interlocutoras. Mas eu não entendo esta imposição – ou sugestão, para não ser tão incisiva – como algo negativo em si. O que considero prejudicial para o entendimento de Stella como produtora de uma obra intelectual é a vinculação intransponível de sua fala com seu quadro clínico, como se sua fala só tivesse valor estético porque vem de uma pessoa “louca”.

Nesse sentido, busco evitar essa associação e faço o esforço de vinculá-la a um discurso de denúncia, que vem de alguém que passou 30 anos sendo medicada dentro de uma instituição psiquiátrica e, por isso, que seu lugar de origem, sua história, sua raça, sua classe, têm maior importância no discurso do que seu possível quadro clínico.

Qual a legitimidade do diagnóstico de uma mulher negra e pobre, empregada doméstica, que foi internada pela polícia à força quando tinha 21 anos, quando sabemos “[...] que toda prisão é política, ao demonstrarem a seletividade penal pela qual o Estado opera, tendo como alvo pessoas negras e pobres”? (Zacharias, 2020, p. 164). Como ter certeza absoluta de que o diagnóstico de esquizofrenia não foi precipitado, ou ainda, agravado pelo eletrochoque, pela medicação frequente e pela exclusão social, uma vez que os manicômios no século passado (e ainda neste) operavam por uma lógica racista, em que até “[...] casos de embriaguez, epilepsia e mesmo desobediência civil eram vistos como evidência de que o cruzamento racial leva à degeneração e, por conseguinte, à loucura”? (Soares, 2018, p. 272). Por esses motivos, concordo com Zacharias (2020, p. 171) quando diz que a

aproximação entre *loucura* e literatura, no caso de Stella, é insuficiente. Devemos pensar em uma aproximação entre *internação compulsória* e literatura.

Se o discurso de Stella é literatura, como então entendê-la no campo literário, ou ainda, no cânone da literatura brasileira, da poesia brasileira? A poesia que deveria ser produzida “[...] objetivamente *apenas para os produtores* através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não-intelectuais das classes dominantes” (Bourdieu, 2007, p. 105, grifos meus), versificada e publicada por Viviane Mosé, vai em outra direção. Aqui, seria a curadora que tomaria para si o papel de produtora desse bem simbólico (o livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*), uma vez que partiu de Mosé a iniciativa em publicar amplamente seu discurso. Porém, antes de Mosé houve Ribeiro de Souza com *VERSOS, REVERSOS, PENSAMENTOS e algo mais...*, nunca publicado, datilografado em 1991. E antes ainda, houve a divulgação da voz de Stella na exposição “O ar do subterrâneo”, no Paço Imperial, em 1988 (Zacharias, 2020, p. 198), já lida como poesia.

Em todos os casos, a produção do bem simbólico (seu discurso entendido como poesia) foi de Stella – porém, quem leu este discurso como bem simbólico foram suas interlocutoras. Como dizer que houve ruptura com os não-produtores, ainda que tenha sido um discurso que hoje é compreendido como poesia, se Stella não foi conscientemente uma produtora de um bem simbólico (estava apenas “contando anedota”)? Inclusive, uma de suas frases na primeira conversa com Nelly Gutmacher, quando

falavam de trabalho, foi “Eu tenho vontade de ganhar dinheiro [...] Mas não tenho vontade de produzir nunca”. (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 154 - 155). É possível entender nesse caso que Stella foi uma produtora de um bem simbólico, hoje entendido como literatura, que não quis produzir nunca.

Essa questão espinhosa vem de um lugar delicado também porque Stella é uma pessoa excluída do convívio social, tutelada pelo Estado, medicada e “domesticada” pela violência institucional. Suas leitoras, responsáveis por entendê-la como poeta ou filósofa, são mulheres do meio intelectual: psicanalistas, psicólogas, artistas plásticas, professoras, estudantes de literatura, como eu. Stella vem de um lugar marcado social e racialmente: “O sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência [...] pois implica na impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão.” (Bourdieu, 2007, p. 132).

Se Stella tivesse abertamente demonstrado interesse em fazer literatura, poesia, filosofia, ela poderia ter excluído a exclusão? É irrelevante imaginarmos cenários quando, na verdade, Stella não apenas foi excluída de qualquer possibilidade de vida cultural e social, como, depois de morta, foi cremada como indigente (Zacharias, 2020, p. 177), sendo apagada da face da Terra pela mesma instituição que a excluiu simbolicamente. Não há hoje nem um túmulo em que conste seu nome, apenas os livros e os textos daquelas pessoas que intencionam por elevá-la a um lugar na literatura e na cultura brasileira.

V. Para terminar

Retorno agora ao começo. Concordo com Compagnon quando diz que “é indispensável tomar partido” (2010, p. 256) para estudar literatura, ou seja, que a teoria literária deve ser situada politicamente e deve ter um método, um caminho de escolha. Por isso busquei, com este texto, tomar partido naquilo que acredito ser um novo método de estudo do discurso de Stella do Patrocínio, principalmente motivada pela leitura dos trabalhos de fôlego mais recentes a respeito dela, feitos por Anna Carolina Zacharias e Sara Ramos. Assim, procurei fazer uma leitura de seu discurso descolando a relação, sempre presente na crítica anterior, entre loucura e literatura. Meu objetivo foi o de fazer um exercício de escuta ativa à Stella, sem automaticamente relegá-la ao “discurso louco” (Mosé, 2001, p. 24) de uma pessoa esquizofrênica, mas de compreender seu discurso a partir do espaço físico da instituição psiquiátrica e do espaço simbólico de exclusão social, impulsionado por sua internação compulsória e involuntária.

Retorno ao começo, às questões que Compagnon sugeria: “O que é literatura?” No caso de Stella do Patrocínio, sua fala é literatura porque suas interlocutoras e, posteriormente, seus leitores a leem como literatura. Seu discurso é indiscutivelmente pleno de valor literário. Mas o que é literatura? O que é este valor literário? Por que sua fala foi entendida como poesia?

E depois disso, “Qual é a relação entre literatura e autor?” O problema da autoria de Stella foi apenas pincelado neste artigo. Há muito o que desenvolver sobre isso, e um artigo apenas sobre

isso seria muito interessante, porque é indissociável da questão “Qual é a relação entre literatura e leitor?”. Quem fez a autoria de Stella foram suas leitoras, afinal.

“Qual é a relação entre literatura e realidade?” A realidade é o ponto crucial do texto de Stella. A partir desta proposta de leitura, a realidade é o ponto inicial para a compreensão de seu discurso. Não mais a loucura (o oposto da realidade material), mas pelo contrário, a realidade em si, o espaço da instituição, seus sons, cheiros, a cama em que Stella dormia, a roupa que usava, o medicamento que tomava, seu estado de espírito, sua saúde física e mental, as pessoas com quem ela estava falando e as pessoas que estavam ao seu redor, observando, fazendo ruídos: tudo isso reverbera no que entendemos pela literatura de Stella.

E para finalizar, “Qual é a relação entre literatura e linguagem?”. Em Stella do Patrocínio, a relação entre literatura e linguagem se dá fundamentalmente através das *conversas*. Não entendo como poesia, nem como filosofia, apesar de ser uma voz poética e filosófica. Mas entendo como uma conversa. Como ela chamava e se convencionou chamar, falatório: “Nós estamos sentadas numa cadeira procurando mesa procurando falatório, procurando gravar o falatório todo.” (Patrocínio *in* Ramos, 2022, p. 193). Este falatório que, entre 1986 e 1988, quatro anos antes de sua morte, acabaria por consagrar seu nome – ainda que seu nome tenha sido Stela, Tereza, Um homem chamado cavalo ou o Reino dos bichos e dos animais.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Corporeidad y experiencia del límite en la performance vocal de Stela do Patrocínio. *Primeras Jornadas de Estudios de la Performance*. Facultad de Filosofía y Humanidades y Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, mai. 2012. pp. 1-10.

ALMEIDA, Tereza Virginia de; BONFIM, Letícia de. Stela do Patrocínio e a poética da clausura. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, maio/ago, 2018. pp. 277-295.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/cSxx8zpf4b8MqktbwZ5Xpkd>.

Acesso em: 21 nov. 2023.

ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

BARCELOS, Klindia Ramos et al. A normatização de condutas realizadas pelas Comunidades Terapêuticas. *Saúde em Debate*, v. 45, n. 128, pp. 130-140, jan. 2021.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Micheli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-183.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOSÉ, Viviane. Apresentação. In: PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 19 - 43.

PEREIRA, Gabriela Simões. *O animal e as fronteiras do humano: notas zoopoéticas e os falatórios de Stela do Patrocínio*.

Dissertação (Mestrado), Instituto de Letras e Artes. Rio Grande: [s.n.], 2018.

RAMOS, Sara Martins. *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne*. Dissertação (Mestrado), Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu: [s.n.], 2022.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. [n.p.]

SILVA, Gislene Maria. Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 22, pp. 95–111, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8946>. Acesso em: 7 jan. 2024.

SOARES, Silvio de Azevedo. Raça e psiquiatria: uma análise genealógica da questão racial na psiquiatria brasileira. *Século XXI – Revista de Ciências Sociais*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 252–283, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/seculoxxi/article/view/31916>. Acesso em: 11 jan. 2024.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. *Stella do Patrocínio: da intervenção involuntária à poesia brasileira*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: [s.n.], 2020.

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

Rafael Inácio da Silva Durães

Ciências e letras
Não são para ti:
Pretinho da Costa
Não é gente aqui.
(Luiz Gama - “No álbum”)

Introdução

A importância histórica de Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) vai muito além de sua brilhante carreira como abolicionista. Sua jornada como negro nascido livre, filho da líder africana Luiza Mahin e de um homem branco que o vendeu como escravo aos dez anos de idade é bem conhecida desde a carta a Lúcio de Mendonça (Gama, 2011). Através de sua sagacidade, consegue provas de sua liberdade e serve ao exército. Após ser solto da prisão por responder um insulto, provavelmente racista, de um oficial, adentra no mundo jurídico, literário e jornalístico. Conhecedor das leis do Brasil do século XIX, mesmo não tendo a advocacia formal de uma universidade, por meio de sua eloquência com os juízes, conseguiu libertar mais de 500 pessoas pretas do regime servil e desumano da escravidão.

Foi autodidata e alfabetizado tardiamente, mas se apaixonou rapidamente pelas letras e permanece assim até o fim de sua vida. Com uma escrita singular, encantou parte da elite cultural de São

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

Paulo da segunda metade do século XIX, tanto com a publicação das *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (Gama, 1904) quanto na sua atuação em diferentes e importantes jornais, inclusive o interessantíssimo *Diabo coxo* (Gama, 2005), que circula entre 1864-1865. Muito disso se deve à satirização nos seus poemas, pois é a partir da sátira que se dá sua popularidade.

Era ferrenho e declarado inimigo do regime escravista no Brasil, e deixou clara sua ascendência negra e de como dela se orgulhava, como bem expressa no soneto de mote “E não pôde negar ser meu parente!”, que segue abaixo:

Sou nobre, e de linhagem sublimada,
Descendo, em linha reta, dos Pegados,
Cuja lança feroz desbaratados
Fez tremer os guerreiros da Cruzada!

Minha mãe, que é de proa alcantilada,
Vem da raça dos Reis mais afamados;
– Blasonara entre um bando de pasmados.
Certo povo de casta amorenada.

Eis que brada um peralta retumbante:
“— Teu avô, que de cor era latente,
“Teve um neto mulato e mui pedante!”

Irrita-se o fidalgo qual demente,
Trescala a vil catinga nauseante,
E não pôde negar ser meu parente!
(Gama, 1904, p. 38).

Pode parecer, na primeira leitura, ao início do poema, que é o próprio eu lírico que pertence a uma tal linhagem sublime, mas verifica-se em seguida que o eu lírico está cantando a fala de um fidalgo que é desmascarado ao tentar ocultar, por vergonha, sua ascendência negra. Colocando-se como parente do fidalgo que

pertence a um “povo de casta amorenada”, o eu lírico de Gama faz um jogo poético interessante e nos leva a pensar que o povo preto, assim como os reinos e povos brancos de renome e prestígio na história que o fidalgo parente de Gama quer demonstrar pertencer, é “nobre”, “de linhagem sublimada”, valente, com reis “afamados”. E é isso que o lírico aparenta querer provar ao seu parente: a aceitação necessária de pertencer à raça negra a ponto de reconhecer sua nobreza.

Esse poema está inserido no livro *Primeiras trovas burlescas*, de 1859, que Luiz Gama escreve com o pseudônimo Getulino e publica através dos recursos adquiridos pela atividade jornalística. O mesmo exemplar, após esgotar rapidamente na cidade de São Paulo, onde Gama passou a maior parte de sua vida, foi agraciado com uma segunda edição em 1861. A terceira edição só saiu postumamente em 1904, e a quarta em 1944, edição de Fernando Góes (1944), quase 100 anos depois da primeira. A segunda edição, e a última em vida, tem poemas acrescentados de José Bonifácio de Andrada e Silva. Ligia Ferreira (2019, p. 114), uma das mais importantes pesquisadoras do trabalho de Gama, aborda que a edição de 1861 tem um texto de apresentação onde deixa claro que Luiz Gama sabia o público-leitor de seus poemas e dos riscos que corria pelas ideias libertárias presentes nos poemas e que uniam os dois companheiros, Gama e Bonifácio.

Esse texto de apresentação nos deixa evidente que, além de escritor, era também editor e crítico consciente de seu trabalho. O título “Primeiras Trovas” não me deixa outra sensação que não seja a de que a obra de Gama estava em construção. Talvez pensasse

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

que poderiam vir segundas e terceiras trovas, mas, citando Sud Mennucci, que escreve *O precursor do abolicionismo no Brasil* (1938), e outros que pensaram na mesma perspectiva, como José Paulo Paes, em *Mistério em casa* (1961), e Wilson Martins, em *História da inteligência brasileira* (1977), seu trabalho como abolicionista e a necessidade urgente de lutar contra o regime da escravidão pode ter mudado os rumos dos seus focos de trabalho.

Mesmo assim, sua obra literária, ainda que pequena, é impressionante e essencial para entender a poética de autoria negra no século XIX. Infelizmente, desde sua estreia, ela contém inicialmente uma fortuna crítica muito escassa e limitadora, relegando sua qualidade literária a segundo plano em relação aos feitos do trabalho como abolicionista, pelo que é mais conhecido ainda hoje. Tanto é que os textos poéticos do “Orfeu de carapinha” são pouquíssimo abordados nos cursos de graduação em Letras pelo país e ainda menos nas aulas de literatura das escolas de nível básico ou nos livros didáticos.

Conclui-se então que a poesia de Luiz Gama sofreu um memoricídio, vítima de um sistema de apagamento, que ora o relegou a um papel mítico de bondoso abolicionista ora a um poeta de categoria menor, isso quando chega a ser mencionado nos compêndios literários. Ao pensar nas invisibilidades que certas poéticas sofrem em detrimento de outras, há uma série de circunstâncias que devem ser levadas em consideração. Este artigo procura pensar em como a poesia de Luiz Gama foi tratada desde sua publicação, por que se relega ela a um lugar de menos prestígio e de que formas deveria esta ser abordada.

Diabos e musas de Guiné contra o cânone

Em relação à fortuna crítica, Sílvio Roberto dos Santos Oliveira (2004), em sua tese de doutorado *Gamacopeia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*, faz um estudo detalhado sobre os principais textos críticos em relação à obra de Gama. Sílvio Romero (1851-1914), por exemplo, em seu livro *História da literatura brasileira* (1888), inaugura uma tradição na crítica literária, da construção de uma identidade mítica e heróica em Luiz Gama, “com muito de Terêncio, Epitecto e Spartaco” (Romero, 1943, p. 447). A comparação com heróis greco-latinos já deixa explícito qual era a régua qualificadora em relação à poesia brasileira: tudo que possa ter relação à cultura branca e europeia é lido como positivo. Sílvio Romero seria incapaz de comparar Luiz Gama a grandes heróis e intelectuais negros, como Zumbi dos Palmares ou Tereza de Benguela, Crispus Attucks, Toussaint Louverture ou mesmo Antônio Pereira Rebouças, contemporâneo de Gama. Ademais, mostra-se uma arma da branquitude mistificar grandes figuras negras, por exemplo Gama (Oliveira, 2004), lidas como exceções, e não regras, da capacidade intelectual limitada da raça negra, relegando o sujeito preto ao papel servil ou de vítima, como era de práxis na literatura do século XIX (Proença Filho, 2004). Concluindo sua análise da poesia de Gama, Sílvio Romero afirma, que “o concurso de tão diversas raças em nossa terra vai-nos produzindo uma população inteligente, bela e válida, tão digna como as mais dignas, devendo nela, porém, predominar o elemento branco inicial, o português” (Romero, 1943, p.447), o que resume o

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

posicionamento do crítico em relação a quais obras deveriam ter prevalência na literatura brasileira.

Já José Veríssimo e Antonio Candido nem chegam a mencioná-lo em seus principais estudos, *História da literatura brasileira* (2013) e *Formação da literatura brasileira* (1964), mesmo que seja difícil que não conhecessem Gama, devido à importância e dimensão do trabalho de Romero. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), o menciona brevemente na seção de Fagundes Varela, dizendo que Gama está incluído entre os mentores dos “condoreiros”, mas não lhe dá uma seção própria e nem volta a mencioná-lo na seção dos “condores”. Castro Alves (1847-1871), como é de prática, recebe o mérito de poeta dos escravos e o maior da geração. Mesmo sintoma que levou Manuel Bandeira a não citá-lo na importante *Apresentação da poesia brasileira* (2009 [1946]), apesar de anteriormente ter sido citado na *Antologia dos poetas brasileiros: fase romântica* (1996 [1937]).

De acordo com Oliveira, “a imagem principal de Gama tem por base a narrativa pessoal e a sua sátira, que funcionaram como sínteses de sua personalidade” (Oliveira, 2004, p. 195). Isso ocorre em Sílvio Romero, Alfredo Bosi, Manuel Bandeira dentre outros. Mas que lugar a sátira ocupava que ocultava suas outras facetas poéticas como a lírica de poemas como “A borboleta” e “Que mundo é este?”. E o que dizer de sua narrativa pessoal e a identidade negra? Como esses fatores influenciaram a sua ausência num alto patamar do cânone poético brasileiro?

Cânone, da sua etimologia grega κανόνας, está ligado a regras/regulação. Atualmente, o cânone de um setor cultural, no

caso da literatura, está vinculado à ideia do conjunto de textos literários que foram consagrados e são considerados, em certa medida, clássicos, em um exemplar de qualidade literária extraordinária.

Quando falamos de literatura escrita, criou-se a necessidade de instâncias consagradoras e reprodutoras dos bens culturais próprios da literatura, ou seja, de seu cânone. Essas instâncias usam de um discurso de poder para impor essa seleção, dada como importante, às próximas gerações. Conforme Roberto Reis, a literatura

se prestou a consolidar a hegemonia das elites letradas. Sendo uma ideologia, tem ocultado e reforçado a divisão social, inclinando-se a transformar o discurso de uma classe em discurso de toda a sociedade. O discurso da chamada alta cultura tem, o mais das vezes, estado a serviço do poder e do Estado: os sistemas signícos [...] produzem efeitos e moldam formas, de que se tem mais ou menos consciência, que estão relacionadas muito de perto com a manutenção ou a transformação dos sistemas de poder existentes. (Reis, 1992, p.69-70).

Um dos maiores problemas sociais do século XIX foi a escravidão de negros trazidos da África no Brasil. Nesse contexto, a cultura letrada era acessível apenas a uma parcela muito pequena da população, a elite branca, como membros do governo e grandes fazendeiros, ambos ligados economicamente ao tráfico negreiro e à escravidão, que permaneceu durante séculos como uma das principais e mais lucrativas atividades econômicas. Com isso, a seleção de obras do cânone literário era feita a partir de critérios de perpetuação de poder dessa mesma classe.

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

As obras literárias que eram consideradas modelos de prestígio atendiam às necessidades da nova elite brasileira na pós-independência, branca e escravocrata, e colocaram o negro como alguém menor, sub-humano, animalizando-o, inferiorizando-o, sexualizando-o ou o colocando no papel de vítima indefesa. Inúmeros exemplos disso são, segundo Proença Filho (2004) e reiterado por Silva (2010), os estereótipos que o negro ocupou nas grandes obras literárias, como o “escravo nobre”, sempre branqueado ao final das narrativas, como em *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, o “negro vítima” dos poemas de Castro Alves, “o negro infantilizado e subalterno” em José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Aluísio Azevedo ou “o negro pervertido” de Adolfo Caminha, para citar exemplos temporalmente próximos de Gama. Quando não sofria dos estereótipos, ou era relegado a personagem secundário ou servia apenas como contraponto social e racial.

Além disso, a ausência de autores negros em lugar de destaque nos compêndios literários demonstra a raridade que era um negro ser letrado na sociedade brasileira e, caso fosse, como demonstrado na primeira parte deste trabalho a respeito de Luiz Gama, era categorizado como um poeta menor ou, mais grave ainda, sofria um processo de embranquecimento, como houve com Machado de Assis e Mário de Andrade, que tiveram sua etnia apagada durante décadas.

Acerca dessas instâncias de consagração, tais como academias, salões, instituições de ensino, museus, bibliotecas e outros, segundo a filosofia de Pierre Bourdieu (1974), desde 1830, o campo de produção erudita está calcado num público leitor

igualmente produtor, que influencia em sua recepção, crítica, consagração e propagação de seu valor. Apesar de haver com toda a certeza, em meados do século XIX, negros letrados e escritores, incluindo Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis, e cada vez mais parecem ressurgir outros com estudos contemporâneos, não havia uma elite cultural negra extensa e influente no Brasil na época em que saem as *Primeiras Trovas Burlescas* de Luiz Gama. Dessa forma, a repercussão e consagração da obra do poeta negro estava à mercê de poderosos literatos na época, como José de Alencar, que pouca simpatia desenvolvia para com os negros.

Por outro lado, sabe-se que havia uma pequena parcela de intelectuais, majoritariamente brancos, republicanos e abolicionistas, que desenvolveram respeito e admiração por Gama, por exemplo, Raul Pompeia, José do Patrocínio, Lúcio de Mendonça, José Bonifácio (O moço), dentre outros (Ferreira, 2008; Silva, 2010).

O poeta estabelece várias relações discursivas com esses intelectuais contemporâneos no jornal e em epígrafes de seus poemas. Inclui, por exemplo, na edição de 1861, a “correta e aumentada” nas palavras do autor, uma seção apenas com poemas que José Bonifácio (O moço), incluindo o belíssimo “Saudades do escravo”, em que o poeta celebra a liberdade que um escravo sente em sua alma mesmo em regime servil, demonstrando uma parceria de ideias mútuas entre o círculo de intelectuais ligados ao poeta negro. Ferreira (2019) articula que essa inserção de seção não foi arbitrária, já que Gama “confessa seu desejo e necessidade de contar com a proteção de um ‘padrinho’”, pois sabiamente

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

entendia as represálias e ameaças que poderia sofrer, e sofreu, devido às suas posições políticas revolucionárias, que eram totalmente contra a escravidão e a favor do escravo.

Ademais, Getulino utiliza vários poemas de Faustino Xavier de Novaes como epígrafe, demonstrando que foi um leitor atento no que se produzia de literatura no período e sabia como dialogar com tais textos. No poema “O barão da borracheira”, Gama fala de um nobre corrupto e animalesco, o que dialoga com a epígrafe escolhida de Novaes, a qual exclama que “um desses nobres” é rico apenas financeiramente, “d’áureo metal”, mas pobre de espírito. O eu lírico escolhe não o respeitar e, se possível, gostaria de espetá-lo com um ferrão, aos moldes do tratamento dos escravocratas com seus escravos negros, invertendo a situação social típica. O eu poético de Gama, ao falar do tal barão do título, declama:

Que diziam, alguns, ser criatura,
Cujas formas mui toscas e brutais,
Assemelham-na brutos animais.
Mal que da sege salta a raridade
Retumba a mais profunda hilaridade.
Em massa corre o povo, apressuroso,
Para ver o volume monstruoso;
De espanto toda gente amotinada
Dizia ser coisa endiabrada! [...]
E dizem que encontrara registrado
O nome do colosso celebrado:
Era o grande Barão da Borracheira,
Que seu título comprou na régia feira!...
(Gama, 1904, p. 127-128).

Dessa forma, é evidente que estava inserido em um sistema literário, o que o ajudou a não ser totalmente esquecido pelas gerações posteriores. Mesmo assim, as suas técnicas, temáticas e

estilos de escrita não foram vistas com bons olhos para a grande maioria dos literatos de seu tempo e nem para os grandes organizadores do cânone brasileiro. É interessante que Bourdieu afirma que certos valores literários são escolhidos para serem os modelos de prestígio

dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que o produzem, vale dizer, de conferir-lhes um valor propriamente cultural atribuindo-lhes marcas de distinção reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes [...] e a brutalidade com que uma comunidade intelectual ou artística fortemente integrada condena qualquer recurso tecnicamente montado com procedimentos de distinção não reconhecidos – e assim imediatamente desvalorizados como meros artifícios (Bourdieu, 1997, p. 109).

Destaco o uso da expressão de Bourdieu “meros artifícios”, já que Alberto Faria, em uma conferência importante em 1924, reduziu Luiz Gama a “crítico de costumes” com “mero arremedo formal de estrofes exóticas” (Mennucci, 1938, p. 63). O estranhamento do leitor branco de Gama em face das produções do período romântico, carregada de estereótipos sobre o negro, podem nos ajudar a entender o apagamento histórico do prestígio e da importância de sua poesia. Baseando-se em Bourdieu, podemos admitir que os recursos técnicos e temáticos de Gama não eram reconhecidos à época de sua poesia e, com isso, seus poemas não foram considerados valiosos para a crítica do final do século XIX e de quase todo o século XX.

Heitor Martins muito bem resume essa discrepância dos valores da poesia hegemônica do Romantismo e da poesia do poeta negro. Ele afirma que Luiz Gama

num momento em que se defendia a idéia de buscar os elementos formadores da identidade nacional (base ideológica do Indianismo), é [...] o único de nossos intelectuais a tomar uma atitude de equilíbrio, ao afirmar a participação negra, pelo uso de uma estética que privilegia o elemento negro, e pela inserção em sua poesia de um significante acervo do léxico afro-brasileiro (Martins, 1996, p. 88).

Na pós-independência de Portugal, impulsionado pela onda nacionalista, um grupo específico de intelectuais começou a produzir textos jornalísticos, teóricos e literários pensando em uma arte literária brasileira legítima. É desse ponto que surge o apreço pela temática do indianismo, que serviria como um antepassado mítico exclusivo do Brasil, na tentativa de achar uma individualidade dissonante da literatura portuguesa. Por conseguinte, surgem múltiplos textos literários que tinham como temática o “índio” e seus estereótipos. O negro, contudo, não era digno de ser objeto da literatura da nova nação. A ele foi reservado um lugar servil e de apagamento, como escravo.

Afastando-se desse movimento, Luiz Gama reafirma em diversos textos jornalísticos e poéticos sua identidade étnica, o que pensava sobre o negro, e seu posicionamento em relação às elites escravistas. Lê-se no poema “Quem sou eu?”, um de seus mais conhecidos:

Amo o pobre, deixo o rico,
Vivo como o Tico-tico;
Não me envolvo em torvelinho,
Vivo só no meu cantinho:
Da grandeza sempre longe
Como vive o pobre monge.
Tenho mui poucos amigos,
Porém bons, que são antigos,

Fujo sempre à hipocrisia,
À sandice, à fidalguia;
Das manadas de Barões?
Anjo Bento, antes trovões.
Faço versos, não sou vate,
Digo muito disparate,
Mas só rendo obediência
À virtude, à inteligência:
Eis aqui o Getulino
Que no plectro anda mofino [...].
Não tolero o magistrado,
Que do brio descuidado,
Vende a lei, trai a justiça,
– Faz a todos injustiça –
Com rigor deprime o pobre
Presta abrigo ao rico, ao nobre,
E só acha horrendo crime
No mendigo, que deprime.
(Gama, 1904, p. 110-112)

Um de seus pseudônimos, Getulino, com que assina seu único livro, remonta à palavra Getúlia, região do norte da África, deixando explícita sua identidade racial desde o início de sua carreira. O uso de um pseudônimo geralmente é feito para esconder a verdadeira identidade do artista, mas Gama, através desse nome, afirma suas raízes negras e sua ancestralidade (Lima, 2020; Ferreira, 2019). Mesma lógica ocorre também com o pseudônimo “Afro”, que utilizou para escrever no jornal paulistano “Ypiranga”. No poema, o eu lírico Getulino demonstra repulsa pela hipocrisia e corrupção da fidalguia e as injustiças acometidas aos menos favorecidos. Através de uma moderada modéstia, vivendo no “cantinho”, timidamente, “mofino” no plectro (fazer poético), diz disparates, através da poesia, contra as injustiças e perversões da sociedade de sua época, e que apenas a virtude e a inteligência eram caminhos aceitáveis.

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

Seu autodidatismo possibilitou que conquistasse sua própria formação, tanto no direito como na literatura. Sem a educação formal, Gama estava livre para utilizar versos para dizer disparates, mas sem a necessidade de seguir as normas e técnicas específicas. É como Gama pregou no “Correio Paulistano”, de 1869, “A inteligência repele os diplomas, como Deus repele a escravidão” (Ferreira, 2008, p. 301). É nesse ponto que reside o seu caráter revolucionário, que vai inspirar várias gerações de intelectuais negros posteriores a partir da década de 1960, com o movimento negro.

Cuti (Silva, 2010, p. 63) coloca Gama como um dos precursores de uma literatura negro-brasileira, trazendo novidade em relação à constituição de um eu poético negro, como no conhecido poema “Lá vai verso”:

Quero que o mundo me encarando veja
Um retumbante Orfeu da carapinha
Que a Lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta da Marimba augusta
(Gama, 1904, p. 17).

No Romantismo, o que prevalecia na literatura era uma representação sobre o negro, sempre a partir de um ponto de vista branco, numa visão exterior, contrário de Gama, que se intitula “Orfeu da carapinha”, enfatizando seu fenótipo de cabelo crespo, expressando o desejo para que o vejam assim, negro, recusando-se a sofrer um possível processo de embranquecimento.

Além disso, a emanção de seu discurso poético, por vezes, vai ao encontro de um eu coletivo. Os versos de “No álbum” entoam

Desculpa, meu amigo
Eu nada te posso dar
na terra que rege o branco
nos privam té de pensar
Ao peso do cativoiro
Perdemos razão e tino,
Sofrendo barbaridades
Em nome do Ser Divino.
(Gama, 1904, p. 35).

Aqui há o coletivo evocado pela primeira pessoa do plural (“nos”, “perdemos”). Ocorre um diálogo entre o eu lírico com um outro indivíduo que também é negro e é chamado pelo vocativo de “meu amigo”, o que demonstra companheirismo e certa proximidade. Além disso, fica claro o contraponto com a expressão em terceira pessoa, “o branco”, encarado como antagônico. Opera, dessa forma, um discurso do negro, enunciador e protagonista, para com outro negro, e não um discurso sobre o negro conforme Domício Proença Filho (2004) expõe em seus estudos, ou um artificial negrismo como afirma Eduardo de Assis Duarte (2010).

Outra característica interessante sobre o eu lírico e um outro na obra de Gama é a presença da mulher preta. A musa de Gama era uma preta, como mãe e como amada, e os poemas “Minha mãe”, “A cativa” e “Meus amores” cantam a beleza da negra, e não de uma forma sexualizada como era o costume. A poesia de Luiz Gama complexifica a figura da mulher negra, e as Musas de Guiné, que inspiram o poeta em “Lá vai verso”, não poderiam fazer parte da tradição de uma nação como a brasileira, que queria que o negro permanecesse em segundo plano, quase invisível, devorado pela branquitude. Mesmo que Gama estivesse inserido numa tradição de poesia romântica – e os poemas citados evidenciam

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

tais nuances, como a idealização, a sensualidade, a perdição do amor, a evocação da natureza, de pássaros e paisagens – ele se esquivava da ideia canônica de beleza branca e destaca as características do povo preto como traços admiráveis e de prestígio, o que ia totalmente contra os valores canônicos de beleza da literatura do período e, por essas razões, sua poesia foi relegada como menor em tantos compêndios literários (Martins, 1996, p. 96).

Dessa forma, a origem étnica de Gama, sua técnica, estilo e temática vão em desarmonia com a literatura canônica do romantismo e, por isso, ao ser cogitado a se inserir na lista de grandes escritores ou poetas na historiografia da Literatura, foi deixado de lado, invisibilizado e diminuído. Na construção utópica de uma literatura brasileira na pós-independência, sua presença seria uma dissonância desagradável para as elites intelectuais e econômicas, pois complexificaria o cânone já construído e deixaria dúvidas perigosas acerca dos métodos de manutenção do poder da elite, dos ideais de beleza e dos modelos de literatura brasileira no século XIX. Além disso, a presença de um negro e ex-escravo como um grande poeta de respeito poderia inspirar rebeldia em outros intelectuais negros ou mesmo em escravos, o que era incabível de se permitir na visão hegemônica, eugenista e racista da elite da época. Também, expande o que a crítica literária chama de segunda e terceira geração do Romantismo, já que a poesia de Luiz Gama sai à época dos versos de Álvares de Azevedo e antecipa o espírito da terceira geração romântica, sendo dela pioneira e antecipadora.

Como já é bem conhecido, a sátira de Luiz Gama é um dos pontos que mais chamou a atenção para sua poética (Santos, 2015; Santos, 2019). Já no título de sua obra, “Primeiras trovas burlescas”, traz a intenção satírica em relação ao cânone e em relação à hegemonia de sua época. “Burlesco” significa, segundo o dicionário de Carlos Ceia, “formas que imitam ridicularizando personagens, instituições, escolas, costumes, valores, através da paródia, sátira ou caricatura, muitas vezes com uma finalidade crítica, convertendo-os em objeto de gozo perante os espectadores” (Galucho *apud* Ceia, 2009).

“Quem sou eu?” é a melhor sátira para Manuel Bandeira (1996), e Ronald de Carvalho a menciona na *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919). “Farmacopeia” e “Sortimento de gorras (para gente do grande tom)” também são ótimos exemplares do caráter satírico de excelência do poeta negro. A última estrofe do “Sortimento” expressa:

E se eu, que amigo sou da patuscada,
Pespego no Leitor esta maçada;
Que já sendo avezado ao sofrimento,
Bonachão se tem feito pachorrento;
Se por mais que me esforce contra o vício
Desmontar não consigo o artifício;
E quebrando a cabeça do Leitor
De um tarelo não passo, ou falador;
É que tudo que não cheira a pepineira
Logo tacham de maçante frioleira
(Gama, 1904, p. 26).

Depois de explanar com veemência os erros dos governantes, bacharéis, nobres e do próprio “Governo do Império Brasileiro”, por meio da sua linguagem satírica e com deboche mordaz, Luiz Gama proclama-se “amigo da patuscada”, a bagunça

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

festeira popular, e coloca as elites em um local de riso, ironizando sua pretensão a parecerem justos e corretos, mas os animalizando como já mostrado no poema “O barão da borracheira”. No “Sortimento”, Luiz Gama cria um diálogo direto com o leitor, alertando-o para que saia do costume (avezado ao sofrimento) de achar normais e rotineiras as injustiças acometidas pelos governantes às camadas mais populares.

Dessa forma, no poema em questão, Gama critica discretamente o sistema escravista e abertamente os hábitos e o caráter da elite do Segundo Reinado, que ou estava no centro do poder ou contribuía para tal. O Orfeu romântico vai ao cerne da questão do escravo, da miscigenação e da desumanidade sombria e grotesca que o regime escravista deixava no Brasil sob um ponto de vista bem-humorado, descontraído e extremamente persuasivo. O público ri, acha graça, mas se sente incomodado, com um gosto amargo na boca. Não é à toa que o livro de Gama vendeu e fez um burburinho na época, sendo recomendado pelas trovas carregadas de “originalidade humorística” (Ferreira, 2019).

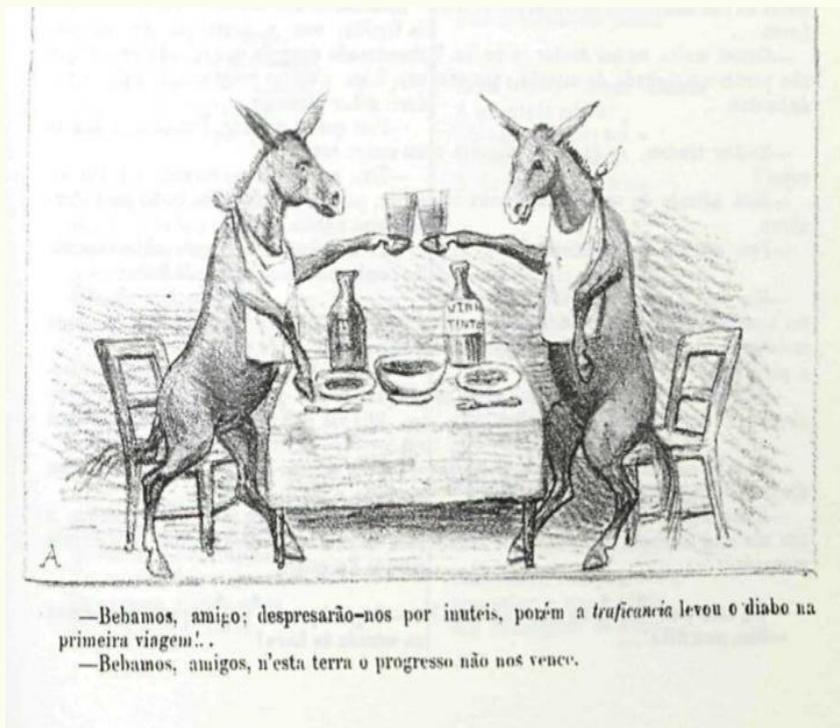
Em outro poema, “Novo sortimento de gorras para a gente de grande tom”, com galhofa, Gama cria uma caricatura dos farsantes que enganam para ascender socialmente:

Orelhudos jumentos – de gravatas,
E homens de saber a quatro patas:
Não te espantes, Leitor, da barbaria,
Que é Deusa do Brasil, a bruxaria
(Gama, 1904, p. 134).

Na mesma linha, surge o jornal *Diabo Coxo* (1864-1865), que conta com desenhos caricaturais do desenhista italiano Ângelo

Agostini (1843-1910), que o ajuda a fundar o primeiro periódico ilustrado de São Paulo e que demonstra de forma clara a comicidade satírica e provocadora do jornal. Na Figura 1, a seguir, tem-se os “jumentos” se deliciando em um banquete que comemora o desprogresso do Brasil.

Figura 1 - O banquete de jumentos.



Fonte: Diabo Coxo (Série II, n. 8).

Junto com Ângelo Agostini, Gama sabia, como ninguém, construir cenas cômicas e caricaturais de personagens tipos da elite brasileira. Czyzewski (2015), em seu mestrado, examina como esse jornal, pela caricatura, sátira e humor, foi um forte formador de opinião da sociedade paulista e ajudou a fortalecer o movimento abolicionista. É interessante também como os desenhos

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

expandem, de forma democrática, os ideais de Gama e de seus companheiros aos iletrados. No texto introdutório da versão fac-símile do *Diabo Coxo*, Antonio Luiz Cagnin explica que, desde o século XVII, com o espanhol Luís Velez de Guevara, o personagem do diabo “foi tomado como agente moralizador, crítico da sociedade e dos seus erros, realizando, sobretudo através da caricatura desenhada, o consagrado no provérbio latino *ridendo castigai mores*” (Cagnin, 2005).

Gama tinha autoconsciência da capacidade de reflexão que a sátira poderia proporcionar como parte do seu projeto como abolicionista, tanto é que investiu veemente nela e declarou, citando Faustino Xavier de Novais, que “dos seus versos à leitura, que diverte, inda que é dura!”. A propósito, o poeta português é um dos mais referenciados nas epígrafes (Ferreira, 2019). Segundo Santos, “a escrita dos dois poetas têm aproximações tanto no que concerne ao estilo burlesco de tratar os problemas sociais característicos do século XIX, quanto às conclusões auferidas na abordagem dos vícios dos figurões brasileiros da era escravista” (Santos, 2021, p. 382).

A sátira não costuma ter um lugar de prestígio no cânone, o que contribuiu para o apagamento da poética de Luiz Gama. Paulo Astor Soethe, citando Jürgen Brummack, diz que “a partir do Romantismo, ela [a sátira] teria vivido um período de desprestígio” (Soethe, 2003, p. 10). Brummack, segundo Soethe, argumenta que a sátira, desde o início do século XIX até meados dos anos 1960, foi rebaixada a uma forma de “literatura de conveniência” e a

crítica não a encarou como uma literatura específica, com funções, funcionamentos e métodos próprios e legítimos.

Dos Santos esclarece que a sátira, por seu caráter multidisciplinar e por estar “associada a um público menos exigente” (2019, p. 171), ou seja, popular e não erudito, não desfrutava de prestígio. Mesmo assim, “ao provocar o riso, Gama rompe os parâmetros pelos quais a ordem escravocrata se guiava, desestabilizando-a, porque contesta a autoridade senhorial” (Santos, 2019, p. 172).

Bourdieu expõe que as instâncias consagradoras no século XIX, procuraram “combinar a tradição e a inovação moderada” (1974, p. 121). Com “moderada”, pode-se intuir que não houve nenhuma mudança parecida com o estilo e a técnica brusca e revolucionária da poesia e dos escritos de Luiz Gama. Por exemplo, a sátira e esse contato próximo com as camadas menos eruditas estavam muito mais ligados a uma oralidade popular do que à cultura erudita escrita. Mesmo que Gama estivesse inserido nesse contexto da cultura escrita, e vemos isso através de seus muitos intertextos com textos clássicos (Ferreira, 2019), ele sempre teve sérias ressalvas e procurava disfarçar seu conhecimento erudito com certa modéstia, uma estratégia louvável e sagaz e que tornava o “negro sabido” palatável para os intelectuais soberbos de seu tempo. Com isso, entre menções eruditas a Camões, Dante, Tíbulo e Lamartine, tem-se exemplares satíricos extremamente ligados a um vocabulário oral.

Quando, por exemplo, Gama escreve para a sua Musa de Guiné

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

Empresta-me o cabaço d'urucungo,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
As vias me conduz d'alta grandeza
(Gama, 1904, p. 17)

ele evoca um “léxico híbrido, no qual estão presentes palavras do cotidiano popular e fortes referências à África” (SANTOS, 2015), com um vocabulário típico da cultura oral negro-brasileira, o pretoguês, que, segundo Lélia González,

a mãe preta, ao exercê-l[o], passou todos os valores que lhe diziam respeito para a criança brasileira [...]. Essa criança, este infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretoguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai (González, 2019, p. 209).

Não podemos saber com exatidão se foi Luiza Mahin que transmitiu todo esse vocabulário preto para Luiz Gama na cidade de Salvador, ou se foi o tempo que esteve na condição de escravo em São Paulo, onde havia uma concentração gigante de negros, ou se foi na posterior convivência, observação e usufruto com outros negros, inclusive os que libertava. Provavelmente tenham sido todas as circunstâncias de sua vida que o levaram a essa precisão lexical.

Infelizmente, Gama morre em 1882, antes de ver dois de seus grandes desejos se tornarem reais: a abolição da escravatura e a proclamação da República. Contudo, a República e toda a

esperança que o grupo de Gama e ele próprio tinham não conseguiram resolver a problemática social da desumanização do sujeito negro na sociedade brasileira. Mesmo que tenha tido certa repercussão enquanto vivo, seus escritos foram invisibilizados nas décadas seguintes de sua morte. Afinal, as políticas de embranquecimento e o mito da democracia racial engoliram com força os negros que agora estavam livres, mas continuaram em um lugar menor no cânone literário.

Prova disso é a ausência excruciante de intelectuais negros na literatura, poesia e prosa brasileiras. Por exemplo, dos autores negros canônicos do começo do século XX, Machado de Assis, Mário de Andrade e João do Rio, seu pertencimento racial foi pouquíssimo discutido. Outrossim, a ausência de Lino Guedes na Semana de Arte Moderna, assim como a exclusão de Lima Barreto da Academia Brasileira de Letras evidenciam isso.

Abdias do Nascimento (2016), ao falar sobre o genocídio do negro no Brasil, esclarece que, durante o final do século XIX e a maior parte do século XX, houve uma política severa de embranquecimento baseada no darwinismo social e racismo científico, em uma tentativa de apagamento da raça negra, considerada o sangue impuro do povo brasileiro. Isso ocorreu por meio de uma flexibilidade nas políticas que regulavam a entrada de imigrantes brancos, especialmente europeus, na tentativa que o sangue negro se diluísse e a raça negra fosse erradicada do Brasil. A mestiçagem, como ficou conhecida, foi um costume que atravessou séculos, e Luiz Gama expressou extrema desaprovação

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

àqueles que não assumiram sua raça e etnia, como no soneto analisado neste artigo.

Essa política dificultou a ascensão social e a inserção de negros no mercado de trabalho e conseqüentemente deixou alguns negros intelectuais no ostracismo por quase um século. Os textos de Gama esbarram nesse processo de embranquecimento. Além disso, a queima do arquivo sobre a escravidão por Rui Barbosa, em 1899, enquanto era Ministro das Finanças, foi uma perda irreparável sobre a análise das conseqüências sociais da escravidão e também sobre os seus descendentes. Isso fez parte de um movimento para que a discussão sobre raça fosse proibida, já que se construiu o mito da democracia racial, em que o Brasil seria o país harmônico entre as raças. “Em verdade, porém, a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização brasileira como ameaça ou agressão retaliativa [...] à segurança nacional, tentativa de desintegração da sociedade brasileira e da unidade nacional” (Nascimento, 2016, p. 78-79). Dessa forma, percebe-se que há um esforço nacional das instituições políticas, e das instâncias consagradoras, o que inclui o cânone literário, de calar a discussão sobre a situação do negro no Brasil.

Um dos maiores expoentes da imprensa negra de São Paulo na República Velha, Lino Guedes, editor-chefe do seminário Getulino, na década de 1920, lançou um livro que resgata a importância da poética de Luiz Gama, intitulado *Luiz Gama e sua individualidade literária*. Apesar de não ser fácil encontrá-lo, há provas de sua existência. Sabe-se que foi a partir do poeta

moderno que se comemorou o centenário do nascimento do famoso abolicionista, o que demonstra que a poesia de Luiz Gama permanecia pulsante, mesmo com a necropolítica da República no século XX e além.

Considerações finais

A partir da década de 60 e da ascensão do movimento negro, Luiz Gama passa a ser encarado como um importante precursor da literatura negro-brasileira e inspira uma nova geração de intelectuais, escritores, poetas, advogados e jornalistas negros. Sobre a carta, por exemplo, a Lúcio Mendonça, “em 1991, [...] os organizadores do Projeto Rhumor Negro, criado em São Paulo em 1988 por um grupo de escritores negros, são enfáticos: ‘[Trata-se de um] dos mais importantes documentos históricos do povo brasileiro [...]’ (Ferreira, 2019).

O atual século trouxe a consolidação do cânone negro na literatura, e o movimento e a resistência preta têm uma contribuição excepcional nisso, assim como a imprensa negra de Lino Guedes, os textos de Lima Barreto, os movimentos civis da década de 1960 e os coletivos literários brasileiros, como os grupos Negrícia e Quilombhoje, com seus Cadernos Negros e o Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento.

As instâncias de consagração tiveram que se curvar à genialidade dos versos do Orfeu de Carapinha e os vários estudos literários, jornalísticos e jurídicos que vêm surgindo comprovam isso. Mesmo assim, ainda hoje, o cânone é uma força muito

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

conservadora. Há muito pouco tempo, a poesia negra vem ganhando destaque e sendo prestigiada nos âmbitos consagradores e ganhando prêmios importantes. É a partir de múltiplas resistências que o negro como protagonista passa a ocupar um lugar cada vez mais frequente e destacado como intelectual, crítico e artista.

O que torna a poesia de Gama tão viva e importante hoje em dia é a sua atualidade e o diálogo com as questões contemporâneas que envolvem arte e raça, bem como o diálogo multidisciplinar com a caricatura, a sátira, a literatura canônica e o falar popular. Sua poesia riquíssima contribui, portanto, com os estudos sobre a literatura do século XIX. Sendo as instituições de ensino essenciais para a consagração do cânone, é necessário também veicular os textos poéticos nas aulas de literatura desde o nível básico, estendendo sua importância para além do trabalho como abolicionista.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros: fase romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Foi o diabo!*. In: GAMA, Luiz. São Paulo, 1864-1865. São Paulo: Edusp, 2005, p. 9-19.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

CZYZEWSKI, Analice. *O “poeta do lápis”*: o jornal diabo coxo e a ação educativa da imprensa nos anos de 1864-1865. 135 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2015.

DE CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & comp., 1925.

DE LIMA, Gustavo Henrique Alves. *Ao repique da marimba e do pandeiro*: a voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2021.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, v. 12, p. 100-122, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 18 fev. 2024.

DOS SANTOS, Paulo Roberto Alves. Luiz Gama: a irreverência da Lira e da Marimba de um Orfeu da Carapinha no Segundo Reinado. *Diadorim*, v. 21, n. 1, p. 160-174. 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira margem*, v. 14, n. 23, p. 113-138, 2010.

FERREIRA, Ligia Fonseca. Luiz Gama autor, leitor, editor: revisitando as Primeiras Trovas Burlescas de 1859 e 1861. *Estudos Avançados*, v. 33, p. 109-136, 2019.

FERREIRA, Ligia Fonseca. Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça. *Teresa*, n. 8-9, p. 300-321, 2008.

ENTRE DIABOS E MUSAS DE GUINÉ: SÁTIRA, NEGRITUDE E CÂNONE

GALUCHO, Isabel. *Burlesco*. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/burlesco>. Acesso em: 14 fev. de 2024.

GAMA, Luiz. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas de Luiz Gama (Getulino)*. São Paulo: Typ. Bentley Junior, 1904. 3ª ed.

GAMA, Luiz. *Diabo coxo: São Paulo, 1864-1865*. São Paulo: Edusp, 2005.

GÓES, Fernando. *Trovas Burlescas e escritos em prosa*. São Paulo, Cultura, 1944.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Pensamento Feminista Brasileiro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARTINS, Heitor. Luiz Gama e a consciência negra na literatura brasileira. *Afro-Ásia*, n. 17, 1996.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/Edusp, v. 2. 1977.

MENNUCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: (Luiz Gama)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

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

OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. *Gamacopeia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. 2004. 255 p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PAES, José Paulo. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1961.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, v. 18, p. 161-193, 2004.

REIS, Roberto. Cânon. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. v. 4. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SANTOS, Eduardo Antonio Estevam. Luiz Gama e a sátira racial como poesia da transgressão: poéticas diaspóricas como contranarrativa à ideia de raça. *Almanack*, p. 707-727, 2015.

SANTOS, Joelia de Jesus. Interseções discursivas nas primeiras trovas burlescas: Luiz Gama de leitor a literato. *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, v. 9, n. 2, 2021.

SILVA, Luiz (Cutí). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, v. 25, 2003.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 1 ed. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

NADA MAIS DO QUE NADA¹: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

Rafaella Machado

*Um pedaço de trapo que fosse
Atirado numa estrada
Em que todos pisam
Um pouco de brisa
Uma gota de chuva
Uma lágrima
Um pedaço de livro
Uma letra ou um número
Um nada, pelo menos
Desesperadamente nada.*

(Patrícia Galvão - *Um peixe*)

O Modernismo brasileiro entra nas historiografias literárias como um movimento de vanguarda e desconstrução de ideais e de conceito de arte, seja utilizando novas formatações poéticas, como o verso livre, seja representando os olhares artísticos diversos ao belo e à imitação da realidade. Os modernistas mantêm, porém, uma continuidade temática que é abordada desde o Romantismo brasileiro: uma construção de “identidade nacional”, já mencionada por Antonio Candido (1981) em seu famoso texto *Formação da Literatura Brasileira*, quando afirma existir uma “continuidade literária” (Candido, 1981, p. 24) acerca do nacionalismo no Brasil, nos períodos literários mais conhecidos. No caso dos modernistas,

¹ Trecho do poema “Nothing”, publicado n’A Tribuna, Santos/SP, em 23/09/1962, supostamente o último texto publicado em vida por Pagu (Campos, 2014). Disponível em: <https://www.pagu.com.br/poemas/nothing/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

a suposta reflexão sobre a “brasilidade” é o que garante aos autores e organizadores da Semana de Arte de 1922 um lugar “canônico” na história da literatura brasileira. Essa manutenção temática disfarçada de desconstrução traz outra manutenção velha conhecida: a do protagonismo masculino, predominantemente branco e elitizado, ou nas palavras de Alfredo Bosi, “um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, concertos e exposições de arte” (Bosi, 2006, p. 333), falando, principalmente, de Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade e tantos outros. Apesar dessas manutenções, como afirma Tereza Virginia de Almeida (1998), pesquisadora e professora da Pós-Graduação em Literatura da Universidade federal de Santa Catarina, em seu livro *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*, há nas “páginas proibidas” da história literária brasileira algumas figuras subversivas e invisibilizadas. Em sua imensa maioria, essas figuras ausentes de atenção são pessoas negras, ou mulheres, ou pobres, ou que não vivem nos centros urbanos ou no eixo Rio-São Paulo. Sob o holofote do Modernismo brasileiro, algumas figuras que foram engrandecidas e “canonizadas” deixaram à sombra grandes e importantes artistas, que tiveram sua obra e sua presença reduzida a praticamente nada nas historiografias, nas aulas de Literatura e na crítica literária, como é o caso de Patrícia Rehder Galvão.

Patrícia Rehder Galvão nasceu no dia 9 de junho de 1910, em São João da Boa Vista (SP), foi a terceira dos quatro filhos de

Thiers Galvão de França e Adélia Rehder Galvão. Curiosamente, Patrícia era de uma família burguesa, o que não a impediu de viver uma vida de luta pelos direitos dos trabalhadores, das mulheres e consciente da luta de classes. Em 1962, após dois casamentos reais e um falso, dois filhos, uma vida política, muitas publicações, a descoberta de um câncer no pulmão, duas tentativas de suicídio e uma cirurgia fracassada, faleceu em Santos (SP), no dia 12 de dezembro.

Patsy, ou Mara Lobo, ou Solange Sohl, ou Peste, ou Cobra, ou outros inúmeros pseudônimos, ficou mais conhecida, ironicamente, pelo apelido de que ela não gostava: a “musa modernista” Pagu – apelido dado por Raul Bopp, pois ele acreditava inicialmente que seu nome era Patrícia Goulart. Pagu surge no Modernismo, porém, alguns anos após a Semana de Arte Moderna, quando é apresentada pelo mesmo Raul Bopp a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, depois de ser aluna de Mário de Andrade (grandes figuras do Modernismo) no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Segundo Augusto de Campos (2014, p. 334), poeta concretista, pesquisador e organizador da primeira antologia sobre Pagu em 1982, a estreia da musa de apenas dezoito anos aconteceu, na *Revista de Antropofagia*, de “maneira insólita” e influenciada pelo casal Oswald e Tarsila, que eram conhecidos pela alta sociedade paulistana. Na fotobiografia *Viva Pagu*, organizada por Lúcia M. T. Furlani e Geraldo G. Ferraz, há observações de modernistas sobre a relação “escandalosa” dos três:

Na visão de Flávio de Carvalho, “ela era uma colegial que Tarsila e Oswald resolveram transformar em

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

boneca. Vestiam-na, calçavam-na, penteavam-na, até que se tornasse uma santa flutuando pelas nuvens.” [Já, para Raul Bopp] “Pagu, em plena adolescência, ainda sob a carinhosa tutela de Tarsila, era presença por todos festejada.” (Furlani; Ferraz, 2010, p. 48-50)

Assim como Daisy, a primeira esposa de Oswald de Andrade, que circulava e escrevia com os jovens intelectuais, em breve modernistas, mas foi a grande *ausência lilás* da Semana de arte Moderna (Almeida, 1998), Pagu, que também foi esposa de Oswald, produzia sua obra em forma de *presença* e escrita entre os intelectuais, agora já modernistas, porém, posteriormente, foi esquecida pelo cânone e invisibilizada por um longo período nas tradicionais historiografias literárias. É importante reafirmar que os pressupostos que configuram as historiografias estão cada vez mais cristalizados, mantendo ideais balizadores desde antes da década de 1990, quando foi publicado o texto de Almeida (1998) sobre Daisy, permanecendo atual a ideia de que é preciso:

[...] reconhecer que a história da literatura não se tece apenas de obras historiográficas e que, na verdade, é tão variante e relativizável quanto pode ser o conceito em si mesmo de literatura é reconhecer que, para além das narrativas histórico-literárias, a literatura se relaciona de diversas formas às mentalidades, o que leva a repensar, para além da história política, a inscrição da literatura no e para o campo social [e, assim] **ausência e reminiscência se entrelaçam para configurar uma outra possibilidade** narrativa [...] [É preciso, também] perceber a forma como se emoldura o “Modernismo brasileiro” para, **a partir da desnaturalização de seus pressupostos**, aludir à sua inscrição no passado cultural brasileiro enquanto representação discursiva, construção, **convenção historiográfica que pode vir a ser questionada e transformada** a partir da emergência de novos paradigmas metodológicos e epistemológicos. (Almeida, 1998, p. 28-29, grifos meus).

Essa reflexão retoma a ideia de existirem “páginas proibidas” na história da literatura, mas que, em determinados momentos, podem ser retiradas das “sombras”. Assim como Tereza V. Almeida (1998) focou na presença da ausência de Daisy, na Semana de Arte Moderna e no início do Modernismo, Pagu, aqui, é lembrada como uma presença invisibilizada pelo tempo e pelo cânone, ou pelas “instituições de consagração” (Bourdieu, 2007) de obras e autores que foram “canonizados”. No já tradicional texto de Roberto Reis (1992), *Cânon*, as instituições de consagração são relacionadas a mecanismos de poder de determinados grupos sociais, em geral de uma elite dominante, enquanto camadas “dirigentes”, que perpetuam seus discursos os transformando em ideologia que assegura o seu domínio, transformando seu discurso no discurso de toda uma sociedade. Isso nos auxilia a entender a própria noção de cânone, que elege determinados textos e obras como perpetuadores desse “poder” e ganham o privilégio de serem mantidos nas coletâneas consagradoras de textos. Embora essa consagração seja feita e dada como “acabada”, é passível de questionamento. Para Roberto Reis:

Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. [...] O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (Reis, 1992, p. 69)

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

Esse poder de poucos indivíduos em que o cânone está circunscrito é problematizado também por Almeida (1998, p. 33), quando afirma que os “[...] detratores do cânone consideram mais do que evidente que este possui a cor branca, o gênero masculino e pertence à classe dominante”. Almeida (1998, p. 34) continua sua reflexão, evidenciando que “os valores que delinham o que se define como literatura [...] relacionam-se à tradição da qual as mulheres se encontram, até então excluídas”. Também em 1998, Luiz Fernando Valente, pesquisador e professor de Literatura Comparada na Brown University, em seu texto *Canonizando Pagu*, surpreende-se com o fato de Pagu não constar na lista de autores consagrados da literatura brasileira em contraponto com sua originalidade de pensamento e concepção artística. Valente (1998) afirma que, na época, registros sobre Pagu eram escassos e algumas vezes eram mencionados ao lado de Oswald de Andrade ou de Geraldo Ferraz, primeiro e segundo maridos, respectivamente. Sobre os poucos registros sobre Pagu presentes à época, Valente afirma:

Nos seis volumes de *A literatura no Brasil*, Pagu é apressadamente citada como co-autora de *A famosa Revista*, colaboradora na *Revista de Antropofagia* [...] mencionada apenas duas vezes nos sete volumes da *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins, primeiro numa nota referente ao Partido Comunista e mais tarde como colaboradora de Geraldo Ferraz [...] Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi refere-se a Pagu apenas numa nota de rodapé, e além disso erradamente como co-autora de *Doramundo*, romance que consagrou Geraldo Ferraz. No quinto volume de sua *História da literatura brasileira*, Massaud Moisés, numa breve seção sobre Geraldo Ferraz, faz uma rápida menção a Pagu como co-autora de *A famosa revista*, ignorando por completo

Parque industrial. Finalmente, na sua *História da literatura brasileira*, escrita de uma perspectiva marxista, Nelson Werneck Sodré não menciona Pagu em nenhuma das várias edições da obra, inclusive na oitava, supostamente “atualizada”. Mesmo nos círculos feministas Pagu é pouco estudada. Nelly Novaes Coelho em “Tendências atuais da Literatura feminina do Brasil” omite Pagu tanto da lista de escritoras do “primeiro momento da conscientização” das décadas de 30 e 40 [quanto do segundo momento] das décadas de 40 e 50 [...] E num artigo publicado em 1978 o crítico Antônio Risério demonstra surpresa que o nome de Pagu não seja citado nem uma vez na importante tese de Heleieth Saffiotti *A mulher na sociedade brasileira: mito e realidade*. (Valente, 1998, p. 34-35)

Atualmente, Pagu ainda é negligenciada por antologias sobre a história da literatura, porém, o número de livros dedicados a compilar sua vida e sua obra cresceu (ainda que não tão consideravelmente) somente a partir de meados dos anos 2000, principalmente com a publicação de sua autobiografia em 2005, organizada por seu filho Geraldo Galvão Ferraz, e com a fotobiografia intitulada *Viva Pagu*, em 2010, organizada também pelo seu filho Geraldo e pela pesquisadora Lúcia Teixeira Furlani. Esses livros abriram portas para novas pesquisas e olhares para a vida de Patrícia Galvão, que eram até então tomados pelo “mito Pagu” e condicionados a vê-la como “irresponsável, porra louca e exibicionista” (Galvão, 2005, p. 12), como afirma seu filho mais novo, Geraldo Galvão Ferraz, em texto de apresentação de sua autobiografia.

Em 2023, a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) escolheu Pagu como a homenageada do ano e simultaneamente

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

foram lançados dois livros: *Palavra em rebeldia*, de David Kenneth Jackson, e *Pagu no metrô*, de Adriana Armony. Além disso, em 2024, a Universidade Federal de Santa Catarina anunciou que o livro *Parque industrial*, publicado inicialmente em 1933 com o pseudônimo de Mara Lobo, estaria dentro da sua lista de obras literárias obrigatórias para a prova de vestibular. Essa evidente mudança de contextos da década de 1970 para 2024 mostra o crescimento da valorização da obra de Patrícia Galvão e o seu impacto social para a história do Brasil. Ainda assim sua obra não tem o devido reconhecimento, nem o alcance, se comparadas às obras dos outros escritores modernistas, homens.

Pagu indignada no palanque²

*Esse crime,
o crime sagrado de ser divergente,
nós o cometeremos sempre.*

(Pagu)

Patrícia Galvão teve várias facetas e talvez a mais importante delas tenha sido a de militante comunista, seja pelo tempo em que dedicou sua vida à militância e ao Partido, seja pelas consequências do que ela fez e o que foi feito a ela nesse período. Na sua caminhada até a descoberta do comunismo, da intelectualidade e do Modernismo, Pagu teve seu corpo violado, sua maternidade colocada à prova, sua militância questionada, sua

² Trecho da música “Pagu”, de Rita Lee com participação de Zélia Duncan, lançada no ano 2000, que faz parte do álbum 3001.

escrita julgada, sua capacidade subjugada e sua vida aprisionada. Tantas e tantas vezes.

Em sua autobiografia, ou melhor, em sua longa carta endereçada ao então companheiro Geraldo Ferraz, escrita em 1940 e publicada pela primeira vez somente em 2005, ela inicia mencionando o fato de ter “entregado seu corpo” com onze anos incompletos, em um contexto de uma infância não vivenciada, em que julga ser a culpada pela “posse provocada” (GALVÃO, 2005, p. 53) por si mesma. Percebe-se que, por ser mulher, toda sua vida foi dificultada, principalmente por ser sexualizada em diversos momentos de sua trágica trajetória, como ela mesma percebe, quase ao final de sua carta, fazendo uma reflexão após ter escrito sobre as infinitas investidas de colegas intelectuais, camaradas, conhecidos e qualquer homem que achava que devia,

Mas todo o meu ser desprezava qualquer insinuação. Como dão importância em toda parte à vida sexual. Parece que no mundo há mais sexo que homens... Aliás, há tanta puerilidade, tanta mediocridade dentro do assunto, quero dizer, o modo como é encarado o assunto pela humanidade, que quase é eliminada a indignação. **Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim.** Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda a parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. **Houve momentos em que maldisse a minha condição de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas.** (Galvão, 2005, p. 139, grifos meus).

O trecho, embora Pagu afirme ser contra as autocríticas, parece uma autocrítica em relação a comentários que ela faz no início da carta-biografia; é uma reflexão acerca de seu papel de

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

gênero e a desigualdade que sofreu durante toda sua vida. E ainda sofre, até mesmo quando não está viva. Apesar disso, é importante observar que Patrícia Galvão tinha uma visão de mundo bastante profunda e antecipa o que aponta Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa* (2017), sobre a relação entre mulheres e mundo do trabalho no capitalismo. Federici afirma que,

[...] na sociedade capitalista, **o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência**, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. Neste sentido, é bem merecida a importância que adquiriu o corpo, em todos os seus aspectos - maternidade, parto, sexualidade - tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres [...] para as mulheres, o corpo pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão [...] (Federici, 2017, p. 34, grifos meus).

O tema da desigualdade de gêneros e até mesmo da desigualdade de gêneros dentro do Partido Comunista é a base para a escrita de seu livro *Parque industrial*, publicado em 1933, que possui muitas correlações com as suas vivências, como a motivação para a escrita, por exemplo. Pagu, que assinaria como Mara Lobo por solicitação do partido comunista, afirma que à época estavam ocorrendo muitas “depurações arbitrárias” e, por ter origem burguesa e por todo seu histórico - neste momento, já havia sido presa algumas vezes e já trabalhara como operária, seguindo todas as recomendações do Partido -, ela poderia também ser um alvo das expulsões, mas por não encontrarem justificativa plausível, decidiram por afastá-la e

conformaram-se em me entregar o bilhete de afastamento indeterminado. o companheiro que me entregou a notícia quis consolar-me com um “Espere e prove fora do Partido que você continua revolucionária. A organização consente que você faça qualquer coisa para provar a sua sinceridade, independentemente dela. Trabalhe à margem intelectualmente. Aceitei a situação. **A minha vida era minha vida política.** Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização. **Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de Parque industrial. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero.** faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem. (Galvão, 2005, p. 111-112, grifos meus).

Ela sabia que seria pioneira no tema e na forma. Talvez ela só tenha sido lida e escolhida para configurar listas de obras para vestibular somente neste século justamente por isso. Talvez agora, em 2024, ela receba de alguma maneira, através da releitura, o seu lugar dentro de um “novo cânone”, a partir do resgate de sua escrita, como aconteceu recentemente com Júlia Lopes de Almeida e Maria Firmina dos Reis, que também foram escolhidas para listas de vestibulares nos últimos anos e, por isso, foram incluídas nas apostilas escolares em todo o Brasil. Sobre esse caráter de mudança do cânone, Tereza Virginia de Almeida afirma concordar com o teórico Gorak, que diz que o cânone está sempre aberto. Ela continua:

A prova está nos escritos que se canonizam para serem completamente esquecidos ao longo dos tempos. Ou, ainda, naqueles nomes resgatados para a história através das releituras. O motivo: as demandas ocasionadas por uma guinada de valores na percepção

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

do processo literário. **Há escritores excluídos da história pela dissonância de suas obras em relação às que lhes são contemporâneas, o que determina sua invisibilidade histórica.** Mas basta que a dissonância se torne um valor, o que ocorre com o aparecimento de obras de vanguarda, para que escritores e obras do passado sejam não só valorizados, como também ganhem um novo estatuto: o de precursores. **E o precursor é justamente aquele que reside no futuro de seu tempo. Ninguém pode conhecê-lo enquanto tal senão a posteriori,** quando seu futuro faz conhecer novos eventos capazes de exercer uma função normativa, segundo a qual a obra ou **o autor do passado se inscreve na história, sob o título de precursor.** (Almeida, 1998, p. 35, grifos meus).

Na mesma época da publicação de *Parque industrial*, Oswald de Andrade - que já não era mais o companheiro de Pagu, mas ainda mantinham uma relação “de amizade” - publica o seu *Serafim Ponte Grande*, o que novamente a deixa nas sombras do holofote do modernista. Apesar disso, a forma literária e o conteúdo do livro de Patrícia, ou melhor, de Mara Lobo, têm uma boa repercussão entre os intelectuais que a conheciam. Elogiosos, teciam comentários relacionando o escândalo público - como era conhecida - à verdade sem medo em cada linha do livro. O crítico brasileiro Kenneth David Jackson, professor da universidade de Yale, nos EUA, citado por Geraldo Galvão Ferraz, na apresentação de *Parque Industrial* em artigo publicado anos mais tarde, afirma que o livro de Patrícia Galvão é

[...] um importante documento social e literário, **com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo.** Mara Lobo, como o *Lobo das Estepes* de Hermann Hesse, satiriza e critica a sociedade burguesa, embora com uma solução política e não humanística. Seu romance é o

depoimento de alguém que estava por dentro da hipocrisia e da riqueza irresponsável dos estágios iniciais da industrialização de São Paulo, através dos círculos modernistas dos quais ela participava. (Galvão, 2006, p. 9, grifos meus).

A perspectiva feminista dentro da obra é bastante visível, mesmo que na época as feministas estivessem focadas em outras coisas e, claro, não nas mulheres proletárias. O foco nas personagens femininas Otávia, Rosinha Lituana, Eleonora e Corina diferencia a obra dos seus colegas que buscavam delinear a nação e seus novos olhares. Além disso, é importante evidenciar que, cronologicamente, a obra dos anos 30 do século XX é situada no Modernismo, além de tematicamente e esteticamente, com suas frases curtas e objetivas e críticas sociais. Apesar disso, segundo Jackson (1978), o livro *“Parque industrial”* coloca-se distante do grupo de trabalhos conhecidos como romances sociais dos anos 1930 devido à sua estrutura, tema e linguagem [...] cruza as barreiras entre as duas fases do Modernismo” (Jackson, 1978 *apud* Campos, 2014, p. 378). Valente afirma que a independência de Pagu, muitas vezes, contraria os padrões estabelecidos; enquanto

[...] a preocupação com o nacional, em suas várias modalidades, se coloca cada vez mais como o tema fundamental do Modernismo brasileiro [...], o inovador *Parque industrial* coloca em questão o próprio conceito de nação. Adiantando-se aos seus contemporâneos brasileiros, Pagu insere a discussão da situação do proletariado num contexto global, que só hoje em dia somos capazes de compreender [...] O partido, historicamente aliado à burguesia nacional, tem pouco interesse em debater, por exemplo, problemas especificamente femininos, que Pagu, entretanto, considera fundamentais. (Valente, 1998, p. 36)

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

É perceptível que o questionamento de Pagu acerca do tema principal do Modernismo, a identidade nacional e a brasilidade, fez com que ela fosse colocada à margem da discussão, na época, mesmo que se soubesse que a sua escrita era coerente com as reflexões dos modernistas. Ainda sobre a relação entre o Modernismo e o foco nas mulheres, a escritora e pesquisadora Bruna Kalil Othero, da Universidade de Indiana, nos EUA, em entrevista para o jornalista Ruan de Sousa Gabriel (2022), afirma o pioneirismo de Patrícia Galvão nesse tema e no enfoque em mulheres pobres, não só brancas, como negras e imigrantes.

Além de articular gênero, raça e classe bem antes do conceito de interseccionalidade animar a teoria feminista, **Pagu apresentou uma solução a um dos maiores problemas modernistas: a identidade nacional. Enquanto Oswald e Mário de Andrade buscavam a brasilidade na mestiçagem, ela concluiu que pobre não tem pátria.** Em “Parque industrial”, ser brasileiro é dar seu suor para os ricos. Pagu reivindica não uma pátria política, mas proletária. Ela escreve que em todos os países do mundo capitalista há um Brás. “Parque industrial” tem uma estética inovadora. É cheio de elipses e silêncios. **Pagu era mais modernista do que os modernistas. Feminista demais para os comunistas e comunista demais para as feministas.** Pagu não é a “musa do Modernismo”, mas uma “intérprete do Brasil”. (Othero *apud* Gabriel, 2022, grifos meus).

A irreverência da escrita de Pagu se constrói a partir de suas próprias vivências e a originalidade de sua obra não pode ser questionada, nesse quesito. A verossimilhança na descrição dos acontecimentos beira o clichê para quem já se acostumou ao jargão militante - seja comunista, seja feminista. A questão dos

operários lhe é cara, pois, embora tenha nascido e crescido na burguesia, Patrícia aceitou trabalhar como operária a pedidos do Partido, para “comprovar sua credibilidade”, sendo possível, inclusive, comparar trechos de sua autobiografia com seu romance, *Parque industrial*.

Parque industrial

*a nossa pobre literatura
tão fechada e tão chata
não se pode dar o luxo de ignorar
coisas como essa
com gosto de invenção e de liberdade*

(Augusto de Campos)

O livro *Parque industrial*, escrito em 1932 e publicado em 1933, quando Patrícia Galvão tinha apenas vinte e dois anos, é o primeiro romance da “militante do ideal”. Quase cem anos após a publicação do livro, ainda é necessário reafirmar seu pioneirismo e sua reivindicação à liberdade das mulheres proletárias. Embora Pagu, posteriormente, tenha escrito, juntamente com Geraldo Ferraz, *A famosa Revista* (1945), com tom crítico quase que oposto ao seu primeiro romance, o seu primogênito permanece relevante. Isso porque as críticas feitas no segundo livro remetem diretamente ao Partido Comunista e ao stalinismo, como denúncia à hipocrisia e resultado da desilusão que a autora teve ao visitar Moscou, em 1934, e ao refletir sobre como foi tratada em seus anos de militância comunista, desde 1931, quando ainda estava no PCB.

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

Sua militância, porém, continuaria mesmo após suas críticas ao partido comunista e sua última prisão, posteriormente mudando de partido, mas ainda vivendo uma vida política.

Sobre o romance primogênito, é importante entender que o contexto de sua produção implicava numa possível comprovação perante o Partido Comunista para o qual Pagu era, de fato, relevante em sua luta revolucionária, de modo que o caráter panfletário já era esperado. O uso de um pseudônimo exigido para assinar sua obra, também. Mara Lobo. Muitos críticos, inclusive o filho mais novo de Patrícia na apresentação da reedição do livro pela editora José Olympio, afirmam que esse caráter panfletário talvez tenha sido um dos motivos de sua obra ter sido prejudicada. Contudo, é perceptível que o caráter panfletário é um dos grandes diferenciais da obra, que a tornam original e pioneira. Pagu-Mara Lobo denuncia as condições precárias dos trabalhadores industriais de São Paulo, com enfoque no Brás e, especialmente, nas mulheres trabalhadoras.

Sem floreios, de maneira direta e objetiva, Pagu descreve cenários e diálogos entre personagens “das massas”. Inicia-se a narrativa e o apito das máquinas grita; “na grande penitenciária social os teares se elevam e marcham esgoelando” (Galvão, 2006, p. 18), onde trabalhadoras conversam e questionam-se sobre as palavras que estão escritas nas portas do banheiro, já um início de contextualização e indício de busca por conscientização de Pagu. O diálogo segue:

- Credo! Você viu quanta porcaria que está escrito!
- É porque aqui antes era latrina dos homens!
- Mas tem um versinho d’aqui!
- Que coisa feia! Deviam apagar...

- O que quer dizer esta palavra “fascismo”?
- Trouxa! É aquela coisa do Mussolini.
- Não senhora! O Pedro disse que aqui no Brasil também tem fascismo.
- É a coisa do Mussolini, sim.
- Na saída a gente pergunta. Xi! já está acabando o tempo e eu ainda não mizei! (Galvão, 2006, p. 20).

Não há, porém, um fio condutor mais profundo na narrativa além da luta de classes. Os personagens surgem dentro do contexto de trabalho e de exploração, o que dificulta, inclusive, tentar contar a história sem citar trechos inteiros de falas e problematizações da obra. A personagem Rosinha, por exemplo, surge no intervalo do almoço, na conversa com colegas, em que ela se mostra “calorosa”. O diálogo, novamente, é o que a apresenta:

Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado.

- Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?

Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.

- O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece à nossa custa!

- Quem foi que te disse isso?

- Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?

- Você quer que eu arrebente o automóvel dele?

- Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.

- Os tenentes?

- Não. Os tenentes são fascistas.

- Então o quê?

- O Partido Comunista... (Galvão, 2006, p. 20).

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

É possível perceber como a personagem consciente, em meio aos colegas, se destaca por falar abertamente sobre sua militância e, também, por tentar fazer um trabalho de base, recrutando novos militantes, assim como fez Pagu (Galvão, 2005), quando lhe foi exigido que trabalhasse em fábrica de São Paulo, onde figurou entre as “catadeiras” por não conseguir lugar na tecelagem. Foi nesse contexto em que ela conheceu Herculano, proletário com oratória honesta por quem nutria profunda admiração, que foi assassinado pela polícia enquanto os dois tentavam fazer um comício. Foi nessa ocasião que Pagu foi presa pela primeira vez, em 1931. Presa e torturada, por motivos políticos. Fato que se repetiria tantas vezes posteriormente. Depois de liberta, continuou como proletária para “provar seu valor” e concluir as tarefas destacadas a ela pelo Partido, separando-se novamente de seu filho Rudá. No capítulo “Num setor da luta de classes”, de *Parque industrial*, a separação de trabalhadores e trabalhadoras e seus filhos é contemplada no trecho:

– Nós não podemos conhecer os nossos filhos! Saímos de casa às seis horas da manhã. Eles estão dormindo. Chegamos às dez horas. Eles estão dormindo. Não temos férias! Não temos descanso dominical!

[...]

– Amanhecemos aqui! revida pausadamente o cozinheiro. Estamos tratando de coisas importantes para a nossa classe. Valem bem um sono perdido. Como posso dormir sabendo que meus filhinhos sofrem fome? E eu cozinhando todo o dia tanta petisqueira para os ricos! (Galvão, 2005, p. 32)

Outros personagens e suas representações vão sendo delineados em diálogos-manifestos através de observações

pontuais, como é o caso de Corina, Eleonora e Alfredo. Corina é desenvolvida por meio de seus próprios questionamentos sobre o sofrimento em relação a sua cor; pois engravida de um burguês e, sem dinheiro, reflete sobre a sua condição e a da criança ainda não nascida, e acaba se prostituindo. O bebê de Corina nasce deformado, acaba morrendo, ela é presa, acaba sozinha, marginalizada e continua sofrendo com a opressão. Já Eleonora e Alfredo são a representação dos burgueses, ela é uma normalista alienada às causas do Partido e ele é o rico que lê Marx, depois se cansa da burguesia - muitos críticos afirmam que esse personagem é moldado a partir de Oswald de Andrade, pois a semelhança é bastante evidente - e tenta conversar com Otávia sobre sua classe trabalhadora, numa investida bastante suspeita.

Ao longo do livro, inúmeras frases poderiam ser citações significativas para comprovar o teor revolucionário da obra de Pagu, porém a exaustiva repetição das palavras tiraria a importância da leitura e análise por parte de novos leitores. É importante, porém, que se evidencie o tom de denúncia da desigualdade e das opressões contra trabalhadores e mulheres. As páginas parecem exclamar a dor do proletariado, desde as descrições de mulheres que são demitidas por não aceitarem “investidas” de seus patrões, até a dor de permanecer na pobreza apesar de qualquer trabalho árduo. Cada linha inscreve a dor da exploração capitalista na história do Brasil.

Raciocínios-conclusões

*quem resgatará pagu?
patricia galvão (1910-1962)
que quase não consta das histórias literárias
e das pomposas enciclopédias provincianas
uma sombra cai sobre a vida
dessa grande mulher
talvez a primeira mulher nova do brasil
da safra deste século
na linhagem de artistas revolucionárias
como anita malfatti e tarsila
mas mais revolucionária
como mulher*

(Augusto de Campos)

Patrícia Galvão, a Pagu, é a escritora do primeiro romance proletário brasileiro, foi uma das primeiras mulheres presa por motivos políticos no Brasil e é uma das maiores militantes comunistas da história do Partido Comunista. O resgate de Pagu, questionado por Augusto de Campos (2014), está em curso, não sem atraso, no século XXI, mais de cem anos depois da publicação de seu livro tão polêmico ser jogado às sombras. Inúmeros livros e pesquisas sobre Pagu surgiram após a publicação de sua autobiografia, ou do livro sobre sua “vida-obra” escrito por Augusto de Campos, mas os questionamentos acerca do seu papel e da sua força não cessaram e precisam ainda ser respondidos. Além de seu pioneirismo na escrita e na luta pelas mulheres proletárias, sua denúncia ao racismo também mostra a importância e a atualidade de seu pensamento.

Embora Patrícia registrasse em suas cartas a Geraldo Ferraz o seu descontentamento com a vida, sua vida-obra nos mostra sua alegria na luta, mesmo com suas frustrações e desilusões ao longo de sua militância. Pagu não deve ser vista mais como a “musa do Modernismo” ou como “a mulher que roubou Oswald de Andrade de Tarsila do Amaral”, mas sim como um conjunto de vivências, tormentos e obras que a tornaram uma mulher revolucionária. Augusto de Campos concorda que se deve “renunciar aos exageros da museificação” e afirma que agora “que Patrícia Galvão passou a ‘existir’ como personalidade literária, e não apenas anedótica, será talvez necessário voltar a considerar seu trabalho, enfatizando não mais a sua vida-obra mas a sua obra-vida” (Campos, 2014, p. 15). A precursora Pagu sendo resgatada - no gerúndio, como um contínuo necessário - é apenas uma reparação histórica que dá a ela a oportunidade de sair das sombras deixadas pelos homens de sua época. Ainda é preciso afirmar que mulheres não podem ser apagadas da história ou reduzidas a nada, a “um pedaço de trapo” em um “pedaço de livro”, nas notas de rodapé de historiografias e biografias dos homens. Assim como ela, porém, não se escreverá aqui sobre a morte ou sobre mortes, pois essa foi uma grande visita a sua vida, deixando-a livre como a mulher que foi. Pagu foi muito mais que um nada.

(...)

*Abri o meu abraço aos amigos de sempre
Poetas compareceram
Alguns escritores
Gente de teatro
Birutas no aeroporto*

NADA MAIS DO QUE NADA: O RESGATE DE PAGU, A MILITANTE DO IDEAL

E nada.

(Pagu)

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

AZEVEDO, Carolina. *Desconstruir o “mito Pagu” para conhecer Patrícia Galvão*. Le Monde Diplomatique Brasil. 22 nov. 2023. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/desconstruir-o-mito-pagu/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

BETTIO, Paola de. *Semana de Arte Moderna de 1922: misoginia histórica*. MESCLA, 2021. Disponível em: <https://mescla.cc/2021/10/08/semana-de-arte-moderna-de-1922-misoginia-historica/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

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

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organização e tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FLIP. autora homenageada: pagu. 2023. Disponível em: <https://www.flip.org.br/autora-homenageada-2023/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

FLIP. mesa 1: a mulher do povo. David Jackson; Adriana Armony. 2023. Disponível em: <https://www.flip.org.br/evento/mesa-1-a-mulher-do-povo/>. Acesso em: 20 fev. 2024.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. (Org.). *Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão*. São Paulo: Nocelli / Unisanta, 2023.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. (Org.). *VIVA PAGU: Centro de Estudos Pagu Unisanta* [site], 2005. Disponível em: <https://www.pagu.com.br/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu: Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Ficha na polícia como mulher de 'vida fácil', cirurgias e militância: livro revela temporada de Pagu em Paris. In: *O Globo*. 30 abr. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/04/ficha-na-policia-cirurgias-e-militancia-nas-ruas-livro-revela-temporada-de-pagu-em-paris.ghtml>. Acesso em: 18 fev. 2024.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia (Mara Lobo). *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VALENTE, Luiz Fernando. *Canonizando Pagu*. Porto Alegre: Letras de Hoje, v. 33, nº 3, p. 27-38, setembro de 1998. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/15102/9993/0>. Acesso em: 20 fev. 2024.

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

Robenylson de Oliveira

Introdução

Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, filha de mãe solo e criada pela mãe e o avô até os quatorze anos de idade. Não conhecia o seu pai e o pouco que sabia dele é que tocava violão, não gostava de trabalhar, que só tinha um terno de roupas, que era de Araxá (MG) e ouvira de sua mãe que se chamava João Cândido Veloso (Jesus, 1986). Desde criança, se deteve a ajudar a sua mãe no trabalho doméstico de cunho informal e com remuneração inferior. Por falta de recursos, entrou tardiamente na escola e, com incentivo da patroa de sua mãe, conseguiu ingressar na escola Allan Kardec e cursar apenas dois anos, pois a necessidade de ajudar a família financeiramente a impediu de prosseguir (Toledo, 2011).

Já jovem, possuía percepção crítica do seu entorno, como a atenção na diferença no tratamento social entre homens e mulheres. Por isso, desejava se tornar homem. Afinal, “o homem que trabalha ganha mais dinheiro do que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita para morar” (Jesus, 1986, p. 13). Quando Carolina de Jesus menciona o desejo de ser homem para comprar uma casa bonita, cabe dizer que as diferentes formas de moradia perpassam sua vivência e são refletidas em seus diários

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

Quarto de despejo: diário de uma favelada (1960) e *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961).

Em 1930, chega em São Paulo com a sua mãe na esperança de conseguir um emprego na cidade. De fato, conseguiu o emprego e trabalhou como doméstica por muitos anos. Em 1948, após uma breve relação com um marinheiro português, engravidou do seu primeiro filho, no mesmo período em que foi dispensada do seu emprego. Após as desventuras, mudou-se para a favela do Canindé e começou a trabalhar na garimpagem de lixo. Em 1950, a escritora estava passando por um período em que quase beirava a miséria, momento em sua vida em que dividia a dor da penúria e a escrita das suas vivências, resultando na materialização de *Quarto de despejo*, um grande sucesso de vendas em 1960. “Essa obra alcançou a venda de 70 mil exemplares. E só no seu primeiro ano, atingiu a venda de 10.000, tornando-se um best seller à época” (Fanini; Sandrini, 2021, p. 516). Em contrapartida, em *Casa de Alvenaria*, na condição de ex-favelada, em uma posição diferente, não mais precisa se dividir entre o trabalho catando papel nas ruas e a escrita do seu diário, podendo se dedicar exclusivamente ao trabalho intelectual. Contudo, embora tenha destinado a ele maior dedicação do que em seu diário de estreia, o segundo livro não obteve o mesmo sucesso.

Em *Casa de Alvenaria*, a escritora já não é motivada pela dor da fome e os cenários de seus relatos íntimos são outros. Mas, afinal, após o célebre desempenho do seu livro de estreia, o que a levou ao esquecimento no fim de sua vida? Este será o questionamento norteador do estudo para entender o motivo de,

após uma estreia brilhante, os próximos lançamentos não terem o mesmo reconhecimento. Afinal, na esteira de pensamento de Süsskind (1983), compreende-se a relevância de o trabalho de pesquisa “vasculhar” as latas de lixo da História, com o propósito de responder alguns questionamentos e buscar nas latas personagens, acontecimentos e artistas deixados no esquecimento.

O estudo, neste caso, pretende se deter à análise do segundo diário de Carolina Maria de Jesus, em que narra sua ascensão, colheita de frutos do seu primeiro livro publicado, entrevistas, viagens, saída da favela e a tão sonhada mudança para a casa de alvenaria. O retorno positivo do seu primeiro livro não garantiu lugar no cânone literário brasileiro, afinal, “os detratores do cânone consideram mais do que evidente que este possui a cor branca, o gênero masculino e pertence à classe dominante” (Almeida, 1998, p. 33). Em vista disso, não se deve esquecer que a escritora era mulher, negra e vinda da favela. Conforme coloca Reis (1992), os textos estão imersos em uma configuração ideológica, em que o lugar, quem fala e a posição social importam para garantir uma posição consolidada. Além disso, a ideia da canonização é problemática, pois está atrelada a um princípio de seleção e exclusão, atendendo aos pilares do saber ocidental e às estratégias do colonialismo. Por esse motivo, conforme aponta Césaire (1978), o colonizador enxerga o colonizado como sem cultura, sem passado e história, colocando-o no lugar do silenciamento, ao qual foi submetida a escritora em foco, esquecida entre as paredes de alvenaria em vida.

O cânone e a mulher negra

Segundo Reis (1992), “*Kanon*”, palavra de origem grega (que alude a “vara de medir”), passou a significar, nas línguas românicas, “norma” ou “lei”, e implica um sentido de seleção, afinal, era utilizado pelos primórdios da cristandade para selecionar os autores que deveriam ser preservados e, conseqüentemente, os que deveriam ser excluídos. Por conta disso, é expressivo entender que essa ideia é envolta de uma noção de poder, pois quem escolhe se o texto será excluído ou preservado é dotado do poder de selecionar de acordo com os seus interesses.

Cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta humanidade é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (Reis, 1992, p. 6).

A ideia do cânone carrega um sentido muito restrito, afinal, privilegia uma pequena parcela de intelectuais, além de ser problemático caber a uma pequena parcela de pessoas denotar valor indiscutível a determinado autor/obra. Para Almeida, “por si, a palavra “cânone”, no sentido em que é comumente utilizada hoje na esfera da arte, é capaz de provocar uma reação de desconforto” (1998, p. 33), pois é possível se deparar com críticos que se dedicam a denunciar o cânone como um mecanismo de exclusão e reproduzidor do interesse de um determinado grupo.

A literatura, por sua vez, um dos caminhos de produção de bens simbólicos, na via do pensamento de Bourdieu (2007), mais

especificamente a literatura brasileira, desde a sua formação, instituí um discurso que inferioriza mulheres negras, de tal forma que “a representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (Evaristo, 2005, p. 52). Tendo em vista a representação da mulher negra de forma estereotipada, entende-se que a “auto-representação” significa um momento em que a representação da mulher negra deixa de ser do outro e se impõe como “sujeito-mulher-negra”, isto é, “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (Evaristo, 2005, p. 54), pois é uma escrita que parte da subjetividade experienciada pela mulher negra.

O cânone, em seu sentido de inclusão (e exclusão), infelizmente, deixou diversos escritores à margem e, para Zahidé Muzart (1995), a reflexão sobre as exclusões advindas do cânone pode partir de vários lugares, pois a questão pode ser abordada tendo como horizonte diversos grupos marginalizados: o negro, o judeu, a mulher, o homossexual. Outrossim, o cânone atendeu durante muitos anos ao interesse do Ocidente, estando, por isso, diretamente ligado às classes dominantes da época: “dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros” (Muzart, 1995, p. 86). Nesse sentido, nota-se um princípio de imposição na ideia de canonização, uma vez que o contato com obras canônicas demonstra a exclusão de diversos grupos (sociais, étnicos e sexuais).

Araújo e Costa (2016), por exemplo, dizem que os textos produzidos por escravos e seus descendentes, escritores pobres, mulheres e outros que não atendiam ao modelo engessado do cânone foram deixados de lado. Carolina, por sua vez, mulher negra e pobre, parecia estar triplamente impedida de fazer parte do cânone, cujos representantes não estavam dispostos a dar lugar para uma escrita produzida por uma mulher negra. Sobre Carolina Maria de Jesus, Evaristo menciona: “não se pode esquecer, jamais, o movimento executado pelas mãos catadoras de papel, as de Carolina Maria de Jesus que, audaciosamente reciclando a miséria de seu cotidiano, inventaram para si um desconcertante papel de escritora” (2005, p. 54). Por isso, a autorreprodução de mulheres negras na literatura é uma forma de produzir um discurso próprio no campo da literatura, tomado por muito tempo pelo cânone enraizado pela pedagogia colonial.

O reconhecimento público e editorial da produção escrita por mulheres é quantitativamente inferior àquela produzida por homens. Afinal, o sistema literário é também dominado pelo patriarcalismo. E, sobre isso, Spivak (2010) menciona que, em um contexto de produção colonial, é indiscutível a existência de uma dominação masculina, de forma que, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67). Diante de uma voz que parte de um lugar de silenciamento, como a voz de Carolina Maria de Jesus, refletir seus escritos significa tomar o compromisso de problematizar a historicidade do cânone e, para além disso, partir

do princípio de que a ideia da canonização esteve atrelada às malhas de poder por muitas décadas e, por isso, foi responsável pelo apagamento de diversos autores que não estavam de acordo com a classe social, gênero ou cor que prorrogasse a dominação do colonialismo.

Entre as paredes de alvenaria

Publicado em 1961 pela editora Paulo de Azevedo Ltda, *Casa de Alvenaria* traz consigo os relatos ocorridos entre 05 de maio de 1960 e 21 de maio de 1961, com prefácio de Audálio Dantas (1929-2018), responsável por ajudar na publicação do primeiro livro. O prefaciador menciona que a forma de diário permanece no segundo livro, mas a essência se diferencia, pois é um depoimento sobre outro mundo, mundo idealizado por Carolina desde a infância na casa de alvenaria. Embora a forma do relato permaneça em seu diário, Carolina habitava novos ambientes, com uma nova realidade para si e seus filhos, momento em que ela sai da favela do Canindé, consegue publicar o seu primeiro diário, fica conhecida nacional e internacionalmente e conquista a tão sonhada, desde a infância, mencionada em *Diário de Bitita* (1986), casa de alvenaria: “Enfim, eu vou deixar a favela. Até que enfim chegou meu dia” (Jesus, 1986, p. 44).

Sair da favela era um desejo não só de Carolina, mas de muitas pessoas que foram obrigadas a se agrupar nas favelas por conta do projeto de urbanização em São Paulo. A população morava em condições precárias, sem energia, saneamento básico

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

e em barracos improvisados de madeira, saco plástico e papelão. Sobre o crescimento da população nas favelas, no final do século XIX começa o desenvolvimento da cidade. Entre 1940 e 1980, o crescimento demográfico ultrapassava 5% ao ano, e, com isso, se propaga a segregação entre a população: ricos em regiões centrais e os pobres em favelas (Pasternak; Bogus, 2023). Sobre o despejo dos pobres das regiões centrais da cidade, ela explica a motivação da escolha do título do primeiro diário em uma das entrevistas no dia 06 de maio:

É que em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós os pobres que residíamos nas habitações coletivas fomos despejados e ficamos debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós os pobres somos os trastes velhos (Jesus, 1961, p. 17).

Mesmo que o segundo diário não tenha tido a mesma recepção do primeiro, o livro aborda questões contundentes, como desigualdade social, questões políticas, de gênero, de raça, além de trazer um frescor para o campo literário, formado por homens brancos de classe social média ou alta. Afinal, segundo Souza (2017), durante muito tempo a crítica ignorou escritoras negras, considerando a sua escrita sem valor literário. Ser mulher e negra, devido aos padrões predominantes da época, trouxe para Carolina um duplo deslocamento, já que, num cenário predominantemente branco e do gênero masculino, a escrita de seus diários mostra a potencialidade da mulher negra falando por si e desmistificando a forma como os corpos negros foram retratados ao longo da

História, conforme aponta Fanon (2008), que nos diz que o corpo negro, no cinema ou na literatura, quando representado, fora retratado permeado de estereótipos.

Com a publicação do livro *Quarto de Despejo* parece haver uma curiosidade da sociedade em conhecer a favela, de modo que parece até mesmo um fetichismo. Quando Carolina foi assinar o contrato com a editora para publicar o seu livro, os repórteres davam dinheiro a ela como forma de caridade e isso causa uma certa estranheza: “O repórter da ‘Última Hora’ deu-me 20 cruzeiros. Quando eu entrava na livraria e estava conversando com a caixa, um senhor deu-me 10 cruzeiros — tomou-me por mendiga” (Jesus, 1961, p. 14). Afinal, diante de tanta penúria, o que as pessoas viram no diário? “Eu não sei o que é que eles acham no meu diário. Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados” (Jesus, 1961, p. 28).

A fome, por sua vez, tema principal no seu primeiro diário, retoma no segundo como uma lembrança para ela e para os seus filhos: “— Por estes dias temos comida e a senhora não precisa chorar. Eles estão alegres porque comeram” (Jesus, 1961, p. 16). Era um momento diferente experimentado pela família, uma vez que ter o que comer a deixava mais tranquila, menos desorientada e triste. A fome, conforme ela coloca, deixa as pessoas desnorteadas, pois “onde não há o que comer não pode ter alegria. E os pobres são os alunos da professora — fome.” (Jesus, 1961, p. 23).

Entrevistas, programas de tv e jornais, todos queriam conhecer Carolina Maria de Jesus. Parece que havia uma curiosidade das pessoas em saber sobre a realidade da favela e as

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

condições das pessoas que foram obrigadas a residir nela. O diário trazia à tona uma existência que a sociedade fingia desconhecer. Carolina registra o espanto das pessoas quando iam deixá-la em casa, enquanto ainda morava na favela:

Quando chegamos na favela o motorista ficou horrorizado. O seu olhar percorria de um local ao outro. Exclamou: — Credo, que lugar! Então é isso que é favela? É a primeira vez que vejo favela. Eu pensava que favela era um lugar bonito, por causa daquele samba: Favela, oi, favela Favela que trago no meu coração...(Jesus, 1961, p. 21).

Carolina foi uma moradora da favela que ganhou notoriedade e, com isso, num certo sentido, ela sentiu sobre os ombros o peso de tentar ajudar seus irmãos, afinal, ela conhecia muito bem as dificuldades de não ter o que comer no outro dia. Ao passo que isso se torna positivo no sentido de ela, com a popularidade do seu livro, poder ajudar os seus vizinhos, essa realidade se torna também um tormento, pois ela recebe muitas visitas inconvenientes, pedidos de caridade, propostas de investimento e muitos outros pedidos inusitados envolvendo o empréstimo de dinheiro.

Com a notoriedade e a fama que o seu primeiro livro lhe possibilitou, a "escritora da favela", como as pessoas a chamavam na rua, passou a frequentar novos lugares, a ter contato com outras pessoas e, com isso, é significativo mencionar o choque cultural advindo da nova realidade: “— A senhora viu, mamãe! — Viu o que?— Êste povo aqui não cheira a pinga. Êles não bebem pinga? — Não. Eles não fedem, não é, mamãe? — Eles tomam banho todos

os dias” (Jesus, 1961, p. 25). Vera se impressionava com os novos personagens que configuravam os novos ambientes frequentados pela mãe. Com o choque cultural, seria inevitável que ela não se deparasse com comentários infelizes e preconceituosos da sociedade com a produção intelectual de uma pessoa vinda da favela: “— Ela é a escritora da favela. Ouvei uma gargalhada irônica: — Favela não dá escritor. Dá ladrão, tarado e vadio. Homem que mora na favela é porque não presta” (Jesus, 1961, p. 25). Em posse da formulação de Santos (1995), é possível dizer que o epistemicídio é uma manobra utilizada para invalidar o sujeito dominado, ou melhor, o modo como as tradições ocidentais usam para invalidar a produção de conhecimento advinda do dominado. Com isso, Carolina teve que se deparar com o estigma por ser mulher, negra e da favela. A partir disso, é possível aludir que a escritora foi vítima do epistemicídio, isto é, quando as classes dominadas são tidas como incapazes de produzir conhecimento. Além disso, para Carneiro (2005), é “uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta” (p. 97). O colonizador negligencia a racionalidade do outro e impõe a sua. A partir dessa visão, desprestigia os moradores da favela, pois só há ladrões, tarados e vadios.

O sujeito poético, diante da violência da pedagogia colonial, é capaz de refazer sua fala, reconstituir sua cultura, superar os limites impostos e, através do silêncio, dos meios sons, os sentidos que garantem a sobrevivência de histórias e dos conhecimentos, consegue reagir ao epistemicídio secular (Souza, 2017, p. 24).

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

O segundo diário de Carolina é uma forma de trazer um relato de um coletivo da favela, ao passo que os seus escritos não só contam as suas histórias, mas perpassam pela subjetividade de pessoas que vivenciavam uma realidade parecida na favela, uma forma de resistir ao silenciamento da pedagogia colonial, de reconstruir um lugar de existência por meio da escrita que foi tomada pelo colonialismo. Além disso, sua escrita pode ser aproximada do conceito inaugurado por Conceição Evaristo, a *escrevivência*, que, segundo a criadora, tem sua gênese “no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo de palavras, das histórias que habitavam nossa casa e adjacências” (Evaristo, 2007, p. 19). Relatar as suas vivências é uma forma de *escrevivência*, ou melhor, uma forma de resistir, pois é uma experiência literária que está conectada com a vivência.

Após sair do barraco em que morava na favela, saída que foi comemorada com chuva de pedras partindo dos moradores, “um jornalista desceu para telefonar. Um senhor que nos olhava perguntou: — Isso é despejo? — Não. Não é despejo, eu estou saindo do quarto de despejo. Sorri achando graça na coincidência.” (Jesus, 1961, p. 47). O diário caminha para uma nova fase, a mudança da favela: “Agora eu estou na sala de visita. O lugar que eu ambicionava viver. Vamos ver como é que vai ser a minha vida aqui na sala de visita” (Jesus, 1961, p. 48). Posterior à saída da favela, em seu diário há diversos momentos em que ela compara a disparidade entre o antes e o depois. Para Fanini e Sandrini (2021), é perceptível durante a leitura que a ida para a casa de alvenaria é

benéfica, pois é um momento em que ela não precisa mais se preocupar com os insumos básicos para a sobrevivência da família. Ainda, o tempo na favela parecia diferente, era mais longo, pois, antes, ela precisava percorrer as ruas diariamente catando papel para conseguir sobreviver. Em contrapartida, quando ela muda de bairro, passa a frequentar lugares bonitos, encontrar pessoas importantes que elogiam o seu trabalho; conseqüentemente, o tempo voa na casa de alvenaria.

Com o tempo que voa diante dos inúmeros compromissos, a casa de alvenaria traz novos problemas, pois ela é procurada para participar de várias agendas com a imprensa e passa a receber diversas visitas inoportunas em sua casa, que já não lhe garantem a mínima privacidade de um lar comum. “São repórteres, escritores, livreiros, publicitários que visam algum lucro com a sua proximidade. Carolina é procurada por várias pessoas de diversas classes sociais que lhe pedem ajuda” (Fanini; Sandrini, 2021, p. 524). Sobre isso, ela relata:

Disse-lhe que quando recebo 100.000 cruzeiros, recebo 200 mil de aborrecimentos. Estou angariando amigos e inimigos, porque não posso satisfazer certos pedidos impossíveis — Há os que querem casas, há os que querem caminhões. Percebo que todos desejam algo, mas eu não posso solucionar. Eu tenho que lutar pelos meus filhos (Jesus, 1961, p. 65-66).

O que parece ser um momento em que poderia se dedicar à escrita, Carolina relata em seu diário a falta de tempo advinda do acúmulo de compromissos. “Não tenho tempo para escrever o meu diário devido aos convites que venho recebendo de várias cidades do interior para autografar livros” (Jesus, 1961, p. 58), além do fato

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

de que os lugares bonitos e os fartos jantares, frequentados por pessoas da alta sociedade, escondiam o que Carolina chamava de “mundo de joias falsas” (Jesus, 1961, p. 81). Com isso, em alguns momentos ela faz o paralelo entre os moradores da favela e as pessoas aproveitadoras que a rodeavam na casa de alvenaria. Segundo ela, “na favela há brutalidade. Eram incultos. Aqui há rivalidades, ambição. Não há sinceridade” (Jesus, 1961, p. 103).

No mundo das joias falsas é interessante os trechos do diário em que Carolina, em momentos de felicidade, reflete que, apesar de estar diante de um momento de glória, os seus irmãos ainda seguem na favela em condições insalubres e lutando pelo mínimo para sobreviver. Na presença de políticos importantes, ela aponta os problemas sociais, tais como a desigualdade na distribuição de terras, e menciona a história de milhares de brasileiros que, assim como ela, saíram do interior para a metrópole com o sonho de viver melhor, mas se depararam com uma mão de obra desvalorizada e a impossibilidade de ter uma moradia decente em uma configuração social permeada de desigualdades. Quando questionada sobre a causa das favelas nas grandes cidades, tinha a resposta na ponta da língua:

— Nós os favelados somos os homens do campo. Devido os fazendeiros nos explorar ilimitadamente deixamos as fazendas e vamos para a cidade. E nas grandes cidades os que vivem melhor são os cultos. Nós os incultos encontramos dificuldades de vida. Mesmo trabalhando na cidade como assalariado, encontramos dificuldades para viver porque o salário não cobre as despesas. Não há possibilidade de pagar uma residência decente. Temos que habitar as terras do Estado (Jesus, 1961, p. 91-92).

Mesmo estando em risco de ser silenciada, faz críticas aos fazendeiros pela exploração da mão de obra e a concentração de terras nas mãos dos poderosos. Sobre isso, reflete: “Ficava pensando: com tantas terras abandonadas e o povo passando fome! Essas terras pertencem aos capitalistas” (Jesus, 1961, p. 85). Diante de uma presença já minoritária pelos marcadores sociais - na condição de mulher, negra, pobre e periférica -, os relatos com teor de crítica social potencializam o trabalho de Carolina na contramão do sistema literário no Brasil, que começa a se formar por volta do século XVIII e estabelece um interesse mútuo entre os fazendeiros e os poetas árcades. Contra um paradigma que, segundo Reis (1998), aos poucos calcificou um sistema de normas, formado para garantir a permanência do intelectual, que fala de si para si e sem contato com outras camadas sociais a não ser a burguesia, a mineira não perdeu de vista os problemas de ordem social, tão conhecidos por ela e seus irmãos da favela.

Havia uma reflexão e, caberia deduzir, uma certa culpa mediante a lembrança de que seus irmãos ainda experienciavam a mazela da fome, enquanto ela frequentava restaurantes e se distanciava da condição outrora vivenciada. “Eu saí da favela. Tenho impressão que saí do mar e deixei meus irmãos afogando-se” (Jesus, 1961, p. 86). Entre lembranças dos seus irmãos e jantares com a alta sociedade, tem-se a impressão de que as pessoas dos círculos sociais que ela frequentava a tornaram, mesmo que momentaneamente, num símbolo contra a miséria na favela, enquanto deveriam cobrar os governantes pela escassez de comida na favela. Diante dos infortúnios, a escritora sabia o que

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

responder: "várias senhoras vieram falar de pobreza para mim, dizendo que eu devo resolver a condição desumana dos favelados do País. Eu apresentei os fatos. Compete aos burgueses que predominam no País solucionar" (Jesus, 1961, p. 95-96). Em uma das visitas à favela, um dos moradores menciona: "— A senhora precisa ser a porta-voz da favela. Falar por nós" (Jesus, 1961, p. 129). Diante disso, é possível perceber que a cobrança para ser a porta-voz dos pobres da favela, os pedidos infinitos de ajuda para caridade e o contato com problemas das mais diversas naturezas, entre conhecidos e desconhecidos, se torna um caos. "Será possível que eu tenha que solucionar todos os problemas que aflige o povo do Brasil?" (Jesus, 1961, p. 136). Os inúmeros pedidos a deixavam neurótica. Com isso, há momentos em que ela reflete sobre a dualidade em que a sua vida se encontrava, atravessada por momentos maravilhosos e trágicos.

Os meios de comunicação, por sua vez, foram uma parte responsável pela popularidade de Carolina, noticiando quase diariamente que ela estava rica e havia mudado de vida. Isso a transformou em um alvo de diversas visitas em sua casa e, conseqüentemente, pouco tempo após a mudança para a casa nova, ela percebe que a plena felicidade idealizada da casa de alvenaria teria sido uma ilusão. Há momentos do seu diário em que ela alude estar vivendo em um purgatório: "tenho a impressão que sou uma carniça e os corvos estão rondando o meu corpo. Corvo humano que quer dinheiro" (Jesus, 1961, p. 130).

Carolina demonstra receio em tecer críticas às pessoas da alta sociedade. Mesmo partindo do lugar de notoriedade que ela

havia conquistado com o seu primeiro livro, poderia ser perigoso e, com isso, ela não estava tranquila em se posicionar contra os poderosos: “escrever contra os ricos. Eles são poderosos e podem destruir-me. Há os que pedem dinheiro e suplicam para não mencioná-los” (Jesus, 1961, p. 83). Mesmo diante da possibilidade do seu apagamento, ela não passou a mão na cabeça e criticou as instâncias de poder ao longo do seu diário.

A escritora sentia que os momentos de glória poderiam ser momentâneos e, por sua vez, comparava-se ao ferro banhado a ouro: “Tenho a impressão que sou ferro banhado a ouro. E um dia o banho de ouro esmaece e eu volto a origem natural — o ferro” (Jesus, 1961, p. 99-100). A origem, o gênero e a cor foram sempre recordados por Carolina durante o seu diário, mesmo diante do momento de celebração: parecia ser um momento passageiro. Isto é, um banho de ouro prestes a se desfazer pelas malhas do poder. A metáfora torna-se significativa se comparada com a biografia de Carolina que, após um grande sucesso com o seu livro de estreia, foi deixada entre as paredes de alvenaria, abraçada pela pobreza e desprezada pelo cânone.

Conclusão

O epistemicídio enfrentado por Carolina enquanto ainda estava viva não parece ter sido uma mera coincidência. Diante do debatido durante o estudo, o cânone foi formulado para perpetuar o perfil do homem branco e de classe média/alta. Carolina, por sua vez, não se corrompeu com os momentos entre a alta sociedade ou

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES DE ALVENARIA

pedidos dos poderosos, não se rendeu aos restaurantes chiques, às viagens, às presenças de políticos e personalidades importantes, pois manteve o estilo do seu primeiro diário, com ciência de que a sociedade continuava funcionando de forma desigual. Embora ela tivesse alcançado um lugar de destaque com o seu livro, carregava na memória os seus irmãos, que ainda estavam lutando para sobreviver na favela.

O cânone, responsável por manter e excluir autores/livros/acontecimentos históricos, precisa ser questionado, pois está imbuído de um princípio de seleção (e exclusão), de forma que apenas uma pequena parcela foi privilegiada e ganhou notoriedade. Consequentemente, o cânone deixou de lado o discurso de mulheres negras, como aconteceu com Carolina Maria de Jesus, que, por meio da autorrepresentação, pôde dimensionar a sua vivência e dos seus irmãos da favela, além de tomar o lugar da representação feita pelo dominador e conseguir impor a sua subjetividade na escrita do seu diário – isto é, conseguiu reivindicar a sua existência por meio da escrita de si.

No primeiro diário, Carolina ainda morava na favela, ainda não frequentava jantares com políticos e figuras importantes, por isso, não apresentava “risco” ao fazer críticas aos políticos e dar a sua opinião diante dos problemas de ordem social. Contudo, no segundo diário, já havia ganhado notoriedade, fez amizades durante as viagens para divulgar o seu livro e, mesmo com medo de ser esmagada pelos poderosos, menciona que a favela é fruto de interesses políticos, critica a desigualdade regional do Brasil, relata que para ter prestígio é necessário bajular os políticos,

apelida o círculo dos poderosos de “mundo de joias falsas”, se compadece com a situação dos operários e traz diversos posicionamentos e opiniões que, tendo conquistado notoriedade, poderiam causar efervescência entre as classes desprestigiadas. Isso, somado ao funcionamento problemático do cânone e da sociedade, pode ser entendido como motivador para o silenciamento e retorno à pobreza de Carolina no fim de sua vida.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1998.

ARAÚJO, Benício Mackson Duarte; COSTA, Maria Edileuza da. “Entre a glória e o escárnio: a questão do cânone literário brasileiro”. In: *XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidade*, 2016, Campina Grande. Rio Grande do Norte: Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, 2016. p. 1-9.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. 2005. Tese (Doutorado em educação). Universidade de São Paulo, 339 p., São Paulo, 2005.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Livraria Sá da Costa Editora: Lisboa, 1978.

EVARISTO, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. In: Marcos Antônio Alexandre (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra da mulher negra na Literatura Brasileira. *Revista*

O LEMBRAR DA FOME E O ESQUECER DO CÂNONE ENTRE AS PAREDES
DE ALVENARIA

Palmares: Cultura Afro-Brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005. p. 52-54.

FANINI, Angela Maria Rubel; SANDRINI, Paulo. “Casa de Alvenaria: um diário sobre o labor intelectual e a ascensão material de Carolina de Jesus”. *Revista da ABPN*, Curitiba, v. 13, n. 37, p. 511-532, jul. 2021.

FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

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

JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n.3, p. 85-94, 1995.

PASTERNAK, Suzana; BOGUS, Lucia Machado Bogus. Favelas na metrópole paulistana: permanências e mudanças. *Revista observatorio de la economía latinoamericana*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 301 -322, mar. 2023.

REIS, Roberto. “Cânon”. *In: Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SOUZA, Florentina. “Mulheres Negras Escritoras”. *Revista Crioula*. São Paulo, n. 20, p. 19-39, dez. 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, Flora & VALENÇA, Rachel Teixeira. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TOLEDO, Christiane Vieira Soares. *O estudo da escrita de si nos diários de Carolina Maria de Jesus: a célebre desconhecida da literatura brasileira*. 2011. 197 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA: REFLEXÕES ACERCA DO APAGAMENTO DA LITERATURA IMIGRANTE DE SAMUEL RAWET NO CONTEXTO DE UMA LITERATURA NACIONALISTA

Maria Isabel Teixeira Brisolara

1. A potência do Modernismo para a produção literária do século XX

No início do século XX, a literatura brasileira passou por uma transformação significativa. O domínio de referências ficcionais estrangeiras comuns e fortemente presentes na produção literária nacional da época foi desafiado por um movimento que buscava estabelecer uma identidade autêntica nas produções, distanciando-se da influência intelectual europeia. Esse novo movimento literário priorizava a valorização do que era considerado, para eles, genuinamente brasileiro.

O movimento em questão é nomeado como Modernismo e, segundo Antonio Candido, ele trouxe uma potência forte, próxima ao que havíamos observado nas vanguardas românticas, já que não se propunha apenas como um movimento literário, mas também como um movimento cultural e social que tinha como prioridade a reavaliação da produção artística brasileira, “dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência (1922) o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, depois das transformações mundiais da Guerra de 1914-1918, que aceleraram o processo de industrialização e abriram um breve

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

período de prosperidade para o nosso principal produto de exportação, o café” (Candido, 1999, p. 68).

Porém, havia fortes diferenças entre aquilo que fora proposto pelo projeto romântico em comparação com o modernista. Ambos tiveram grande influência europeia, no entanto o primeiro tentava se diferenciar e superar a influência portuguesa (como nos diz Antonio Candido no seu livro *Literatura e Sociedade*) e “o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão”. (Candido, 1965, p. 119).

No entanto, apesar da priorização de um estilo e pensamento cada vez mais brasileiros e afastados dos referenciais estrangeiros, é importante ressaltar que o que parece ser o cerne da preocupação do Modernismo é o rompimento com seu *status* de colônia portuguesa (refém das regras ortográficas da metrópole e dependente de sua história literária já superada, aos olhos de Candido), mas não propriamente da influência externa sofrida inclusive pelos próprios modernistas na criação de seus primeiros manifestos, que traziam uma clara influência de Marinetti com seu *Manifesto Futurista* e dos princípios do movimento italiano.

Um dos aspectos mais proeminentes no grupo de bacharéis que organizou a Semana de Arte Moderna era a abordagem da produção estilística literária, que buscava se conectar com as camadas populares em contraposição a uma estética estritamente intelectual. Nesse sentido, tanto a escolha do vocabulário e a problematização dos gêneros literários quanto os temas abordados refletiam um enfoque no cotidiano. A valorização da experiência

prosaica adquiriu destaque nesse período, desprendendo-se da busca por uma elegância formal dentro da produção literária, e evidenciando um novo potencial artístico.

Gradualmente, mesmo que uma considerável parcela de leitores ainda estivesse engajada na leitura daquilo que era feito e promovido pelos movimentos de vanguarda, o Modernismo passou a ser reconhecido não apenas pelos críticos e editoras, mas também pelos escritores, como um estilo literário e uma abordagem temática a ser adotada na produção literária. Nesse sentido, surgiram certas expectativas em relação ao conteúdo e à linguagem selecionados. Um exemplo proeminente desse imperativo foi a mudança proposta por Mário de Andrade, que fez com que a busca pela identidade nacional se alinhasse com elementos populares (conforme refletido em sua obra através da pesquisa e uso do folclore nacional na sua literatura).

No entanto, Mário de Andrade não via seus princípios atrelados a uma noção de nacionalismo ou da priorização da criação de uma identidade nacional. Isso era, para Mário, Oswald de Andrade e outros, uma grande preocupação, tanto que Eduardo Jardim, no seu artigo *Apontamentos sobre o modernismo*, nos relembra uma carta endereçada ao escritor Joaquim Inojosa, em que Mário de Andrade explica seu propósito geral da seguinte forma:

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (Andrade *apud* Jardim, 2022, p. 9)

O tema abordado por Mário de Andrade nessa correspondência seria mais tarde conceituado por Antonio Candido como a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo. Eduardo Jardim, ao reforçar a importância dada por Mário à revitalização de nossos folclores e raízes, visando a incorporação destes elementos à identidade nacional e tornando-os atraentes para a esfera cosmopolita global, fazendo com que o Brasil demonstre, no campo literário, aquilo que o localiza. Chama-se assim, portanto, esse processo criativo dialético, pois é “consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão)”. (Candido, 1965, p. 117).

Entretanto, apesar da ênfase na experimentação literária que busca explorar a essência do "ser brasileiro", a grande inquietação do Modernismo no Brasil está voltada para a inserção do país no contexto internacional, um movimento que, como já mencionado, teve início com os românticos, porém passou por um distanciamento do mero ideal patriótico. Considerando o forte crescimento econômico que promovia transformações profundas nas grandes metrópoles, impulsionado principalmente pelo influxo populacional das áreas rurais para essas localidades urbanas, cabia à esfera literária acompanhar essa evolução econômica tendo

como objetivo inserir o país no contexto global sem submissão a outras nações. Na verdade, parece que a preocupação dos modernistas residia em capturar os elementos cotidianos que diferenciam o Brasil de outros países, buscando, assim, colocá-lo em pé de igualdade com eles, criando uma espécie de assinatura.

2. A problemática do imigrante na construção do cânone literário brasileiro

O Modernismo no Brasil emergiu em meio a um crescimento populacional nas duas grandes metrópoles, Rio de Janeiro e São Paulo. Este crescimento teve início, primeiramente, devido aos processos migratórios resultantes das secas, o que, por sua vez, levava à procura por melhores condições de vida nos grandes centros urbanos. Além disso, a partir de 1880, esses locais testemunharam também uma considerável entrada de imigrantes europeus em seus territórios.

Samuel Rawet foi um desses imigrantes. Nascido em Klimontov, na Polônia, imigrou para o Brasil nos meados da década de 1930, juntamente com sua família. A decisão de partir para o Brasil foi motivada pela perspectiva de melhores condições de vida, percebida por seu pai. Ao chegarem, estabeleceram residência no Rio de Janeiro, especificamente nos subúrbios de Leopoldina, quando Samuel contava apenas sete anos de idade.

Todavia, não foi só essa a engrenagem que fez com que a família do escritor aportasse no Rio de Janeiro. O contexto vivido por Rawet na Polônia era altamente crítico para o país, dado o

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

caráter expansionista do regime nazista, que colocava em risco a soberania polonesa.

Segundo Kirschbaum, no seu estudo intitulado *Samuel Rawet: o profeta da alteridade*, a postura oscilante de Getúlio Vargas em relação ao regime nazista (ora o apoiando, ora se contrapondo e tomando o lado dos norte-americanos), presenciada durante seu mandato, não apenas afetou a pequena comunidade de imigrantes judeus que chegavam ao Brasil nesse período, mas também parece ter moldado a percepção de uma parte da população dentro do território brasileiro. Alguns textos ficcionais de Samuel Rawet trarão, inclusive, esse incômodo dos moradores locais frente aos judeus (caso tratado inúmeras vezes no livro *Contos do imigrante*).

Após uma infância marcada pela exclusão proveniente de uma certa xenofobia, Samuel Rawet teve, na sua vida como estudante universitário, a primeira aparição pública em um meio de comunicação de grande visibilidade quando foi vencedor de um concurso de crônicas organizado por Dinah Silveira de Queiroz, no ano de 1949, no conhecido jornal *Correio da Manhã*. Foi a partir deste primeiro contato que, aos poucos, Samuel Rawet foi convidado a publicar ensaios no *Jornal dos Novos*, de Jorge Lacerda, e algumas crônicas teatrais em outros editoriais da época (Rawet, 2008, p. 9-11).

Apesar da pouca visibilidade no início de sua carreira, existiu um movimento gradual que fez com que Rawet fosse conseguindo certa notoriedade entre alguns intelectuais da época. Isso se confirma na sua participação no grupo *Café da Manhã*

(1956), em que, além da sua presença, contava com a de intelectuais como Fausto Cunha, Renard Perez, Jones Rocha, Luiz Canabrava e Nathaniel Dantas. Além disso, Rawet iniciou a carreira de engenheiro como parte da equipe de Joaquim Cardozo (que mais tarde o apresentou a Oscar Niemeyer e Lúcio Costa).

Foi em decorrência de sua aproximação com Joaquim Cardozo – e das leituras que realizou a partir desse convívio – que Samuel Rawet lançou, em 1956, seu livro mais notável, segundo a crítica, intitulado *Contos do Imigrante*. Este livro marcou a inserção do autor em historiografias renomadas, como *A História Concisa da Literatura Brasileira* de Bosi, em 1970, bem como em uma das coletâneas do mesmo estudioso, intitulada *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, em 1985.

No entanto, a sua aparição em *A história concisa da Literatura Brasileira* se deu de maneira posterior e extremamente discreta. Nesta historiografia literária, o aparecimento inicial de Samuel Rawet (Bosi, 2006. p. 393) é associado a um grupo que inclui escritores como Autran Dourado, Maria Alice Barroso, Osman Lins, entre outros, mencionados por Bosi como a "escola do olhar". O que se vê de semelhante entre esse conjunto de autores é, de acordo com o crítico, a empregabilidade do monólogo interior, feito através de uma nova abordagem (não aprofundada no livro, pois essa análise se resume a um parágrafo).

Inclusive, no início de *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, Bosi retoma a ideia já tratada aqui na introdução, em que o movimento modernista é ressaltado como grande referencial ou ponto comparativo:

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

Um olhar de relance dado a esta antologia basta para reconhecer alguns dos caminhos que os contistas percorreram entre nós depois que se calaram as vozes fortes do Modernismo ou dos seus arredores: Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Aníbal Machado, João Alphonsus. (Bosi, 1977, p.7-8)

O contexto era fortemente dominado pelas diretrizes modernistas, que priorizavam os elementos locais. Isso acabava por colocar em desvantagem autores de origens não brasileiras, como Samuel Rawet. Além disso, tanto os parâmetros modernistas quanto as referências estrangeiras presentes nos ensaios e textos literários do autor, como Kafka, Thomas Mann, Artaud e Beckett, evidenciavam a complexa contraposição entre aquilo que Rawet produzia e as instituições literárias que tinham suas atenções voltadas para a formulação da identidade nacional em um Brasil desenvolvimentista.

Mas, é importante lembrar que, com conexão ao proposto pelos modernistas, Rawet também ansiava por uma linguagem mais mordaz e também acessível, tanto que inúmeras vezes o fato de ter ido para o subúrbio de Leopoldina nos seus primeiros anos no Brasil foi um tópico importante para o autor. Constantemente podemos encontrar em sua obra trechos que elogiam a pedagogia das ruas, como se lá houvesse um tipo de conhecimento inacessível àqueles que se prendem à pura intelectualidade. Por exemplo, em seu ensaio *Devaneios de um solitário aprendiz da ironia*, de 1970, ele escreveu acerca da sua ida à Lisboa:

Sei que agora é sempre possível uma nova abordagem, a antiga ou a nova, é sempre inferior à realidade (humana, é claro). [...] Daqui saí aos trinta e quatro em uma cabine de terceira, com alguns portugueses, rumo a Lisboa. Durante alguns dias consegui a intimidade: eram marceneiros, mecânicos, desiludidos com a América. Depois caí na asneira de retomar minhas leituras, entre porres. Criou-se uma barreira, eu era um homem que lia. Isso me fez perder a sucessão de casos engraçados que a convivência me proporcionava. [...] (Rawet, 2008, p. 238).

No mesmo prefácio mencionado anteriormente, Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus destacam a respeito desse trecho que, apesar dos repetidos esforços de Samuel Rawet em rejeitar a designação de "ilustre intelectual estrangeiro", a crítica da época inevitavelmente não escapava de colocá-lo nesse rótulo, dada a singularidade de sua prosa, geografia e temáticas. Uma das poucas vezes em que a fortuna crítica o tirou deste lugar foi quando, em uma entrevista feita por Farida Issa, do jornal *O Globo*, em 1970, a literatura raweteana foi comparada aos escritos de José Lins do Rego, o que (segundo o prefácio supracitado) alegrou imensamente o autor.

Nesse sentido, a obra de Samuel Rawet oferece uma complexa interseção entre as perspectivas do estrangeiro e a busca por identidade na literatura brasileira. Seus esforços para se dissociar do rótulo de "ilustre intelectual estrangeiro" revelam um dilema fundamental enfrentado por autores imigrantes que, apesar de suas contribuições à literatura nacional, ainda se veem confrontados com a percepção de estranhamento por parte da crítica e do público. Isso evidencia a desafiadora tarefa de conciliar

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

a expressão individual com as expectativas da identidade literária nacional.

O desafio enfrentado pelo judeu em solo brasileiro não se limitava, portanto, simplesmente aos contos apresentados pelo autor em sua primeira obra, *Contos do Imigrante* (1956), em que a narrativa explora a percepção peculiar dos judeus que tem como maior desafio o olhar dos residentes locais e o sofrimento gerado por esse contato. A inserção na tradição literária brasileira da época também se mostrava árdua por conta de sua linguagem – um português aprendido como segunda língua, tendo em vista sua alfabetização em ídiche – e também pela natureza hermética de sua escrita.

Mas é dentro de uma dicção de entrelugar que Samuel Rawet também pensará no que é o “ser nacional” dentro do território brasileiro ao analisar, por exemplo, a obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, no seu ensaio *A Hora da Estrela ou as frutas do Frota ou um ensaio de crítica policial*, de 1979. No ensaio em questão, Samuel Rawet engaja em um diálogo crítico com as assertivas de Eduardo Portella, conforme apresentadas no texto intitulado *O grito do silêncio*. Nesse contexto, Rawet aborda de forma incisiva as expectativas e imposições expostas pelos críticos literários à produção ficcional do período, equiparando tais premissas à função reguladora e seletiva de autoridades policiais. Esta analogia denota a percepção de uma intervenção coercitiva sobre a formulação da identidade brasileira por meio da literatura (tal qual o que era feito pela censura da época).

Para Samuel Rawet, a noção de criar uma literatura rotulada como nordestina trilha um caminho distinto. Enquanto Eduardo Portella enxerga em *A Hora da Estrela* "uma nova Clarice Lispector, exterior e explícita, o coração selvagem comprometido nordestinamente com o projeto brasileiro" (Rawet, 2008, p. 218), Rawet contrasta essa visão ao citar um trecho de *Água Viva*, destacando a expressão: "Para os tipos que compõem o *ballet dos ratos* isto é fino demais: doce quebranto ao te falar?" (Rawet, 2008, p. 224). Ele salienta que, para tais críticos, o engajamento precisava ser claro e objetivo, o que não era uma exigência para ele. Em sua visão, a sensibilidade e a linguagem intrínsecas a Clarice Lispector já capturam a essência nordestina, uma vez que, além de estrangeira, ela também carregava consigo a sua nordestinidade, habitando uma dupla margem. Em suma, Rawet revela que o autoritarismo presente no contexto em que vivia se manifestava de forma dissimulada também na crítica literária, ao regular qual forma de engajamento era mais aceitável, e que tipo de literatura deveria representar a identidade do Estado-nação, problematizando assim a noção de identidade nacional e regionalismo na literatura.

Embora Eduardo Portella tenha sido demitido durante a ditadura militar brasileira, e posteriormente ocupado cargos na nova era democrática do Brasil, ele e outros críticos da época pareciam ainda perpetuar a ideia da necessidade de forjar uma identidade brasileira, e em uma literatura engajada na representação desse ideal. Por outro lado, Clarice Lispector e Samuel Rawet desafiaram esse paradigma ao enfatizar a

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

desconstrução desse tipo de escrita cuja disseminação só se dava a partir da validação de um certo quadro de exigências de um determinado grupo intelectual da época.

Neste ensaio, inclusive, Samuel Rawet apresenta uma declaração intrigante: "Uma experiência pessoal, vivida nos últimos dezoito meses, me faz levantar a hipótese de que o livro foi escrito [*A hora da estrela*] em estado pré-agônico, enquanto um *ballet de ratos* agia em torno da escritora" (Rawet, 2008, p. 222). Essa observação parece até mesmo encontrar eco no próprio livro de Lispector, pois Macabéa, a protagonista, não consegue tomar a narração para si. Em vez disso, é Rodrigo S.M. que assume o papel de narrador, conduzindo o destino da mulher cujo rosto ele avistou brevemente em suas perambulações pela capital carioca. Este elemento do enredo sugere uma interação opressiva entre a personagem e o escritor que registra a história.

Nas descrições de como será o livro, Rodrigo S.M. começa se colocando como personagem de maior importância (Lispector, 1999, p. 13), e depois apresenta Macabéa nesse lugar de falta, de pouca valoração, de ignorância, figura substituível (pois nordestinas como ela existem aos montes, segundo a fala do narrador), matéria bruta que respira e que não pode ser relatada por uma escritora mulher, afinal "[...] escritora mulher pode lacrimejar piegas" (Lispector, 1999, p. 14). Apesar de adotar uma postura que não busca originalidade ou modernidade alguma (como ele mesmo diz), surge a impressão de que há uma demanda tácita para que este enredo seja narrado especificamente por ele. Isso corrobora com a observação de Rawet, sugerindo que as

narrativas oriundas dessa esfera, tão presentes nas obras modernistas quanto em trabalhos posteriores, aparentemente exijam serem escritas por um determinado perfil de autor proposto pela crítica.

Este processo autônomo da produção intelectual e da crítica não é uma característica exclusiva da literatura modernista brasileira, mas persiste ao longo dos anos nesse campo de expressão. Bourdieu, em seu livro *A economia das trocas simbólicas*, ilustra que este processo vem se desenvolvendo desde o século XVIII. Ele descreve que

o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura (Bourdieu, 1981, p. 101).

Por um lado, a geração modernista e a crítica associada à sua obra são apresentadas em contraste com a produção de suas vanguardas predecessoras. Da mesma forma, a produção literária que sucede o período modernista vê esta última como um ponto de partida, no qual tudo que diverge das suas características é tratado com menor destaque em jornais, revistas, resumindo-se muitas vezes a pequenos parágrafos em publicações de grande importância histórica, ou é descrito dentro de um estilo pouco legível e, portanto, possuidor de uma menor relevância para seu contexto de produção.

Nesse cenário, observamos que o Modernismo atuou como um marco distintivo que não apenas redefiniu a percepção do

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

passado, mas impactou a própria prática literária destinada ao futuro. Este marco deu origem a uma polarização, como nos diz Bines e Tonus, em que a produção "difícil" era associada às influências estrangeiras, enquanto a produção brasileira era tida como mais "descomplicada". Neste cenário, escritores como Samuel Rawet, e outros (como a própria Clarice), encontram-se na encruzilhada entre essas duas perspectivas, o que muitas vezes resulta na sua marginalização dentro do cânone literário brasileiro.

Tereza Virginia de Almeida, ao referir-se em seu artigo ao estudo de Bourdieu aqui também mencionado, destaca, inclusive, que "[..] Bourdieu permite que se reflita sobre uma relação de interdependência entre os produtores de arte e as instâncias de consagração, já que estas últimas são capazes de possibilitar, a médio prazo, a produção tanto de receptores, quanto de novos produtores de bens simbólicos [...]" (Almeida, 1995, p. 188). Este aspecto tem sido vividamente demonstrado não apenas nos ensaios aqui discutidos nos quais Samuel Rawet examina o processo de análise da crítica local a obras inéditas, mas também em sua própria invisibilidade histórica.

Seria então a literatura de Lispector e Rawet hermética ou fora dos padrões almejados pelas instâncias de consagração? Ainda sobre essa questão, lembro mais uma vez a fala de Bosi, no seu compilado de contos brasileiros, em que disse a respeito dos dois escritores que:

Partilham com Clarice Lispector desse caráter especulativo da linguagem alguns textos de Samuel Rawet e de Néida Piñon, cujas frases, porém, se emaranham nas teias de uma retórica do Imaginário;

a manipulação do frenesi impede a palavra de comungar a pureza viva dos seres, passo dado pelos momentos altos da *Paixão segundo GH*. (Bosi, 1977, p. 20).

O que aqui parece se fazer evidente é que a literatura proposta por esses autores não traz em si a simplicidade de outras literaturas, como aquelas que trazem como herança a cultura oral, o folclore, a simplicidade própria do nacional. O signo linguístico em Clarice Lispector e Samuel Rawet, ao contrário disso, abrigam em si uma festa de significantes que perambula para um além de seu tempo.

No entanto, tanto Clarice Lispector quanto Samuel Rawet não parecem alheios às demandas centrais do movimento modernista. Em suas obras, Clarice demonstra isso inúmeras vezes por meio das escolhas temáticas presentes em livros como *A Paixão Segundo G.H.*, *A Hora da Estrela* e em crônicas como *Mineirinho*. Em relação a Samuel Rawet, personagem principal deste estudo, as correspondências ficam evidenciadas pela adoção de uma linguagem frequentemente cotidiana, marcada por palavrões, erotismos escatológicos, coloquialismos, temas associados a espaços marginais das grandes cidades (prostíbulos, pensões, becos, vielas) e protagonistas errantes que trazem um judaísmo menos elitista, mais ligado aos pequenos comerciantes e aos andarilhos moradores de rua.

Apesar dessas escolhas que muito se assemelham às escolhas modernistas, Samuel Rawet não fogia de uma determinada intelectualidade, já que em algumas de suas narrativas, como *Viagens de Ahasverus [...]*, a todo o instante nos é

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

relembrado esse homem que lia, citado em trechos mais acima acerca da viagem do autor até Lisboa. Por mais que ele priorizasse falar a respeito do mundano, utilizando palavras do cotidiano, ele ainda era o homem que lia e, por ler demasiadamente, sempre se encontrava em ruptura com o sujeito comum.

O que tinha em si de prosaico era a vida de imigrante, de indivíduo que se encontra nessa condição e que, por força das circunstâncias, é impelido a viajar. O imigrante é aquele que vive o cotidiano que agora é seu, mas ao qual não pertence completamente. Afinal, esse novo mundo lhe vai ensinando uma nova língua composta de costumes, indumentárias, palavras. Portanto, por mais que a imigração e a confluência de culturas que formaram identitariamente Samuel Rawet lhe tenham impossibilitado a total simplicidade, suas peregrinações e leituras mostravam a todo o instante que existe sempre algo a ser aprendido (mesmo pelo sujeito profundamente intelectualizado). E, com isso, no contato com o outro, com o estrangeiro, e mais especificamente com a realidade, Rawet precisou inúmeras vezes ser novamente alfabetizado.

Para os imigrantes, a imposição de lidar com um idioma alheio ao seu sempre foi uma inquietude. Essa dinâmica torna-se frequentemente um elemento temático ou tópico central em suas narrativas, especialmente para escritores cuja produção se dá em um idioma não nativo. Em Samuel Rawet, o constante burburinho de uma Babel cosmopolita e o silêncio de alguém que foi alfabetizado nas ruas, por meio de uma cruel ginástica de sobrevivência, são apresentados de maneira sutil, como se

gerassem um certo dinamismo às engrenagens da criação ficcional.

Ao expressar-se nesse idioma de imigração, as figuras literárias de Rawet, bem como o autor em si, encontram-se em constante trânsito entre mundos, emergindo como um paradigmático exemplar do judeu, do imigrante em geral e do marginal, como assinalado por Waldman (2002, p. 25). Essa condição pouco a pouco o afastou da possibilidade de ascender ao estatuto canônico, uma vez que, no contexto brasileiro, ser um escritor pressupunha a produção literária em português. Rawet, por sua vez, perpetuamente explorou de maneira "menor" a língua que o acolheu, alinhando-se, assim, à concepção deleuziana de literatura menor, que se destaca pela resistência ao domínio linguístico de um país e pela subversão das normas instituídas, através da desterritorialização dessa língua (Deleuze; Guattari, 1977, p. 28).

O pensamento de Pierre Bourdieu nos proporciona uma visão perspicaz sobre a estruturação dos diversos campos sociais, incluindo o campo literário. Segundo o autor, a dinâmica de qualquer campo é moldada pelas relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições que influenciam suas interações. Em outras palavras, são as posições, lutas concorrenciais e interesses que delineiam a configuração de um campo específico. Dessa forma, o campo literário, em dado momento histórico, estabelece seus próprios interesses, embates e contraposições, delimitando a forma de arte que defende e as instituições que busca estabelecer para sua perpetuação.

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

Considerando a literatura menor como uma prática que emerge nas margens para subverter a literatura central, desconstruindo-a, nos defrontamos com uma posição contínua de resistência, um espaço de desestabilização do panorama literário daquele momento específico. Não obstante, este tipo de literatura desempenha um papel vital ao desafiar as normas modernistas, dando voz a narrativas alternativas. Entretanto, esse desdobramento, ao subverter a ordem existente, questiona as estruturas de poder e os processos de legitimação no meio literário. Isso leva os escritores, na condição de agentes, a serem impactados adversamente pelas instituições, enfrentando um apagamento em sua história imediata, com uma presença quase nula em revistas literárias e jornais, além de um apagamento a longo prazo: falta de reedições, escassa representatividade em historiografias, antologias, academias literárias, entre outros.

Considerando que o campo literário, em sua autonomia, influencia a crítica em um contexto histórico dado, esse apagamento é perpetrado também por outros agentes, tais como críticos e editores que, formados nesse período específico para apreciar um determinado tipo e estilo de escrita literária, acabam por marginalizar autores cujas práticas não se alinham com as ênfases destacadas nesse cenário nacional específico.

A simplicidade linguística, eminentemente associada ao modernismo como uma convenção que pressupõe a nomeação direta e específica das realidades do mundo sem muitos floreios que remetam a como falavam nossos colonizadores, pressupõe igualmente que todos os brasileiros compartilham um domínio

comum do idioma, sendo capazes de assimilar e perceber a realidade dentro dos limites dessa linguagem coloquial, cotidiana. Todavia, para o imigrante, essa simplicidade revela-se como um ideal inatingível, como se o significado das palavras se desviasse do seu curso, incapaz de capturar plenamente a essência do que se pretende expressar na realidade. Em suas reflexões, Rawet aborda este aspecto, destacando que: "[...] a relação de Clarice com a realidade não é a mesma, por exemplo, de José Lins do Rego. Não pode ser. José Lins do Rego estabelece uma relação imediata com a realidade. Um cajueiro é um cajueiro. Para Clarice, é necessário um trabalho interior para que o cajueiro se manifeste como tal na realidade brasileira, é claro" (Rawet, 2008, p. 16-17).

Samuel Rawet, portanto, perceberia aí uma marca: ser estrangeiro faz com que essa relação entre objeto e palavra pertença a uma outra instância, em que aquilo que é vivenciado pelo nativo no processo com a palavra, estará para o imigrante operando de uma outra forma.

A literatura raweteana, ao residir além das fronteiras do cânone brasileiro, introduziria potencialmente um estilo literário distinto, capaz de desestabilizar e transcender as convenções preestabelecidas da literatura nacional? Haveria ali a inauguração de um outro estilo de literatura que diverge por não ter o foco em si – próprio do nacionalismo – mas no Outro (resultado da vida em constante estranhamento própria dos imigrantes)?

3. Considerações finais

Em seu texto intitulado *O cânon*, Roberto Reis em uma interessante análise do movimento modernista brasileiro verá o nacionalismo sustentador de seus andaimes como um problema, principalmente por não levar em consideração a *diferença*. Ainda para Reis,

[...] nacionalismo é uma categoria que privilegia uma totalidade e, em decorrência, não enfatiza as diferenças internas, nem trabalha com aquilo que distingue os homens no espaço social. Numa palavra: o nacionalismo e o desenvolvimentismo modernizador se tornaram uma ideologia e, enquanto tal, foram usados pelas camadas dominantes para exercer o poder. Minha tese é de que a literatura, em larga medida, compactuou com este projeto e foi veiculadora deste discurso. (Reis, 1992, p. 16).

Podemos enfatizar isso inclusive na escolha de Samuel Rawet em se contrapor a Eduardo Portella, já que este foi uma figura de demasiada importância na cena cultural brasileira no período da ditadura militar, pois atuou como Ministro da Educação e Cultura em meados de 1970, desempenhando um papel significativo na aprovação de políticas culturais e educacionais do governo daquela época.

Muito semelhante a isso temos a figura de Mário de Andrade, observa-se uma postura que, apesar de comprometida com as questões sociais e culturais, não se opunha diretamente ao governo de seu tempo. Como um dos líderes do movimento modernista de 1922, Mário buscava renovar a arte e a literatura

brasileiras, promovendo uma identidade nacional mais rica e diversificada. No entanto, sua atuação não se caracterizava por um confronto aberto com o poder vigente. Ele ocupou cargos públicos importantes, como o de diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, onde implementou políticas culturais inovadoras. Sua relação com o governo de Getúlio Vargas, por exemplo, era de colaboração e diálogo, visando o desenvolvimento cultural do país. Essa postura pragmática permitiu-lhe promover suas ideias modernistas sem entrar em conflito direto com o regime autoritário da época.

Embora Mário de Andrade não tenha vivido no mesmo período que o escritor Samuel Rawet, é importante destacar que os preceitos do movimento modernista de 1922 continuaram a influenciar a arte brasileira por décadas, estendendo-se até 1970. Por mais que Mário trabalhasse com temáticas ligadas a uma crítica ao patriarcado, por exemplo, havia a conservação de um papel dialógico entre artistas como ele e os políticos pertencentes à ditadura estadonovista.

Divergindo dessa produção artística, Rawet frequentemente adotou a postura de questionar o centro, especialmente levando em consideração que, para o imigrante, é inevitável observar a existência, naquela conjuntura, de um mundo caracterizado por diásporas, um ambiente onde a concepção de identidade nacional está constantemente em processo de reconfiguração em sua interação com o Outro. Enquanto o Modernismo aparentava perceber a noção de nação como um elemento unificador que aglutina diferentes regionalismos, culturas e identidades,

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

celebrando o conceito de país como o fator que nos une, o imigrante enxerga a nação como um conceito de caráter excludente. Não é surpresa, pois, que Rawet escolha figuras de errância para protagonizar suas narrativas. Afinal, o errante representa um desafio à manutenção dos nacionalismos, uma vez que não está verdadeiramente vinculado a uma terra de origem e não se sente parte de nenhum local em específico.

Sabendo que o nacionalismo opera em uma dicotomia entre o que pertence e o seu fora, a ética inúmeras vezes circunscrita na obra de Rawet é fundada na diferença, mas que tem como ponto de encontro entre as variadas identidades (principalmente as excluídas pelos centros) o sofrimento.

Judeu é isto, é aquilo, qualquer coisa parecida com o que enfrentara pessoalmente em sua condição de mulato, e mulato é negro, negro é isto, é aquilo. Nenhuma violência, nenhum obstáculo, concreto, um estado de espírito, apenas, a criar barreiras, um incômodo feito de miudezas que moem, trituram, dilaceram e exacerbam pequenos impulsos, sonhos [...] Pensara acaso alguma vez na dor de Farias Brito, na dor de Cruz e Sousa, na dor de Lima Barreto? (Rawet, 2004, p. 10).

Aqui percebemos que Rawet, no entanto, não elege a identidade judaica como a do povo escolhido. O sofrimento coloca judeus, negros e pardos sob uma mesma égide. Assim, sua preocupação em retratar as histórias periféricas não se restringe meramente ao registro cultural dos brasileiros ou dos judeus; o ato de narrar tais vivências não apenas documenta esses diversos "Brasis", mas também expõe as sutilezas que permeiam as vidas desses povos.

Em contrapartida ao intelectual burguês e modernista, que se reflete notavelmente na figura de Rodrigo S.M. ao narrar a trajetória de Macabéa com um distanciamento emocional, Samuel Rawet e outros autores marginalizados dessa época concebem a escrita como uma narrativa visceral de suas próprias vivências. Através do ato de escrever, eles revivem suas experiências, conferindo ao texto uma proximidade tangível com o passado vivido. Este tipo de escrita transcende o mero registro histórico, transformando-se em um processo introspectivo e catártico, onde o escritor se reencontra e se redefine.

Contudo, a escrita de si, neste contexto, não se limita a registrar a própria história e a importância pessoal desse registro. Pelo contrário, é através do fazer literário que o autor se percebe estrangeiro no próprio processo de escrita. Esta produção literária permite uma exploração profunda de identidade e alteridade, desnudando as camadas do eu em confronto com o outro e com o próprio ato de criação.

Assim, em relação aos modernistas, a literatura dos anos 1970 produzida por escritores estrangeiros conseguiu perceber o que os escritores brasileiros não captaram completamente: o problema subjacente tanto na literatura quanto na política da época era o nacionalismo. Esses autores estrangeiros, como Samuel Rawet, destacaram-se por sua capacidade de desconstruir as narrativas nacionalistas que permeavam a cultura brasileira. Muito provavelmente, isso se deu porque eles já haviam vivenciado um cenário excludente e nacionalista na Europa daquele período, especialmente os poloneses, que testemunharam a instauração do

UM ELEFANTE ATRÁS DA PORTA

nazismo. Suas obras revelaram uma crítica incisiva às limitações impostas por essas ideologias, promovendo uma visão mais cosmopolita e introspectiva. Eles desafiaram as fronteiras literárias e culturais, oferecendo uma perspectiva que questionava as bases da identidade nacional e abria espaço para uma literatura mais diversa e inclusiva.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O Cânone e a Cíclone: A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna. *Revista Travessia*. Florianópolis. n°29/30, p. 181-222, ago. 1994/jul 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50a. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3a. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 1a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

JARDIM, Eduardo. *Apontamentos sobre o modernismo*. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/rJrjpdNsG4c4BWHgkXT8CHx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2024.

KIRSCHBAUM, Saul. “Representar, Ser Representado, Ver-se Representado – a Imagem do Estranho na Obra de Samuel Rawet”. In: CHIARELLI, Stefania; BINES, Rosana Kohl; MATA, Andersin da (Orgs.). *Rawet em diálogo*. São Paulo: Editora Pontes, 2019.

KIRSCHBAUM, Saul. *Samuel Rawet: o profeta da alteridade*. 2000. Dissertação (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2000.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAWET, Samuel. *Angústia e conhecimento: ética e valor*. São Paulo: Vertente, 1978.

RAWET, Samuel. *Ensaíos reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SANTIAGO, Lucas. “Samuel Rawet, o inventor da solidão”. *Suplemento literário*, n. 1016, p. 10, 22 mar. 1986.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

Ana Paula Nunes de Sousa

Considerações iniciais

Teófilo Odorico Dias de Mesquita, “o malogrado banville das *Fanfarras*”, como o chamou Valentim Magalhães, em artigo publicado na revista *Tribuna Liberal*, em 1889, é maranhense, nascido em Caxias, no ano de 1854. Depois de ter passado uma temporada em São Luís, capital da província do Maranhão, a fim de dar continuidade aos estudos, assim como em Belém do Pará, onde trabalhou no comércio, Teófilo viajou, em 1875, para o Rio de Janeiro, sendo recebido por Cândido Mendes de Almeida e Olímpia Coriolano da Costa, a viúva de seu tio Antônio Gonçalves Dias. Entretanto, em menos de um ano de sua chegada no Rio de Janeiro, o filho de Odorico Antônio de Mesquita e de Joana Angélica Dias de Mesquita, ao lado do companheiro de geração Fontoura Xavier, viajou para São Paulo, precisamente em 1876. E foi justamente lá que o caxiense começou, de fato, a se destacar no âmbito literário e político.

A produção literária de Teófilo Dias é pequena. Como já mencionei em outros trabalhos (Sousa, 2023a; Sousa, 2023b), o maranhense conta com poucos livros publicados: cinco, no total. Em 1874, ele publicou sua primeira obra, *Flores e amores*; em seguida, precisamente em 1878, publicou *Lira dos verdes anos e Cantos tropicais*. No entanto, essas obras só foram publicadas no mesmo ano porque Teófilo estava esperando um prefácio

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

prometido por um amigo seu que atendia por Francisco Otaviano de Almeida Rosa, promessa essa que não chegou a ser cumprida. Em 1882, o sobrinho de Gonçalves Dias publica *Fanfarras*, sua melhor obra publicada, como sugerem Machado de Assis (1879; 1882) e Antonio Candido (1989; 1960). Além dessas, Teófilo publicou, em 1887, *A comédia dos deuses*, seu último livro, sendo ele uma tradução literal de *Ahasverus*, de Edgar Quinet. Contudo, em 1889, esse intelectual das letras, quando não tinha ainda 35 anos de idade, vai a óbito em decorrência de problemas no coração.

Embora Teófilo tenha publicado poucas obras, sua produção literária foi muito bem recebida e elogiada pelos leitores e críticos de sua época. Uma evidência dessa boa recepção são os resultados de buscas feitas a seu respeito na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Se pegarmos, por exemplo, os resultados de uma busca feita pelo nome de Teófilo no recorte temporal de 1880 a 1889, veremos que ele aparece, somente no periódico *Correio Paulistano* (SP), 124 vezes, seja no que toca à divulgação dos seus livros publicados, seja em se tratando de críticas feitas a eles. Um exemplo dessas críticas é a que foi divulgada no dia 23 de abril de 1882. Diz o autor do texto, o qual assinou de modo anônimo, que “*Fanfarras*, pequeno volume de poesias, do conhecido Sr. Dr. Teófilo Dias [...], pela forma e pelo fundo, trará ao poeta uma brilhante continuação dos triunfos que tem sucessivamente obtido em todas as suas composições até hoje publicadas” (*Correio Paulistano*, 1882, p. 2).

Outra ocorrência dos comentários contundentes acerca de Teófilo Dias e suas *Fanfarras* pode ser verificada no jornal *Correio*

da *Manhã* (RJ). O responsável pelo artigo publicado nesse periódico escreve que “depois da publicação das *Fanfarras*, em 1882, Teófilo Dias adquiriu grande nomeada, tornando-se um dos nossos poetas mais lidos e discutidos” (Anônimo, *Correio da Manhã*, 1954, p. 1). Nessa sua nota, continua dizendo o crítico, a situação financeira de Teófilo e de sua família melhorava a cada dia. “Ao lado de Valentim Magalhães, Raimundo Correia, Raul Pompeia, foi um dos redatores da ‘Comédia’, jornal literário de acadêmicos de vida efêmera, como todos esses que desapareceram num dia para serem substituídos” (Anônimo, *Correio da Manhã*, 1954, p. 1).

Assim sendo, tendo em vista a atuação e importância de Teófilo Dias para com a literatura brasileira, neste artigo, buscarei evidenciar e discutir a poética de Teófilo, literato maranhense que atuou ativamente na cena literária brasileira durante os anos 70 e 80 do século XIX, mas cuja produção literária pouco se discute atualmente. Para isso, utilizarei, como referencial teórico e crítico o que postula a fortuna crítica do maranhense (Assis, 1882; Romero, 1905; Bandeira, 1951; Candido, 1960; etc.), bem como as pesquisadoras Flora Sussekind e Rachel Valença (1983), as quais realizaram um estudo com a produção de Joaquim José da Silva (O Sapateiro Silva); e Tereza Virginia de Almeida (2005), que se dispôs a analisar os sujeitos líricos dos lundus “A saudade que no peito” e “Os me deixas que tu dás”, de Domingos Caldas Barbosa. Vale dizer que, do mesmo jeito que Teófilo Dias, Joaquim José da Silva e Domingos Caldas Barbosa são poetas apagados das histórias literárias e antologias poéticas brasileiras. Recorrendo à expressão

usada por Sussekind e Valença (1983), “eles foram jogados na lata de lixo da nossa história”. Outrossim, para além dos trabalhos desses estudiosos brasileiros, também empregarei o que falam Roberto Reis (Jobim, 1992), Antoine Compagnon (1999) e Pierre Bourdieu (2007), a bem da verdade, no que toca ao campo de produção erudita intelectual e à ideia de cânone, temas esses que são muito caros para este estudo.

Breves considerações teórico-críticas

Na escola, aprendemos que a história da Literatura brasileira, por assim dizer, é dividida em momentos distintos, isto é, em movimentos e/ou vertentes literárias específicos. Se pegarmos, por exemplo, *A literatura brasileira através dos textos*, de Massaud Moisés (1971), veremos que ele marca o seu início no século XVI. Segundo escreve esse historiador e crítico, “a história da Literatura Brasileira inicia-se em 1500, com a *Carta*, de Pêro Vaz de Caminha. E entre 1500 e 1601, quando Bento Teixeira publica seu poemeto épico, *Prosopopeia*, transcorre a época de formação e origens” (Moisés, 1971, p. 13). Depois disso, temos, como propõe Moisés (1971), o Barroco, o Arcadismo, o Romantismo, o Realismo, o Simbolismo e o Modernismo, movimentos literários dispostos numa espécie de sequência cronológica.

Do mesmo modo que Massaud Moisés (1971) coloca na sua história da literatura brasileira, Alfredo Bosi (2017), em *História concisa da literatura brasileira*, também acentua a *Carta* de Pêro Vaz de Caminha como o marco inicial da nossa história literária, significando, como ele informa, “uma autêntica certidão de

nascimento” (Bosi, 2017, p. 14). Entretanto, o que Moisés chama de “formação e origens”, Bosi nomina por “A condição colonial”. Para ele, a carta enviada por Caminha a D. Manuel “insere-se em um gênero copiosamente representado durante o século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viagens” (Bosi, 2017, p. 14). Nesse seu livro, Bosi (2017) divide a história da literatura brasileira em oito fases distintas, semelhante ao que fez Massaud Moisés (1971). Todavia, o que difere sua divisão da que foi feita por Moisés (1971) é apenas o acréscimo da categoria “Tendências contemporâneas”. Além disso, quando vai falar do Modernismo, é acrescido, ainda, o que Bosi (2017) chama de “Pré-modernismo”.

Dito isso, embora pareça, a princípio, que falar do modo como esses historiadores organizaram suas histórias literárias não seja relevante, importa dizer que é justamente através dessas escolhas feitas por eles, isto é, de suas abordagens metodológicas para com a história da Literatura, realizadas a partir de uma perspectiva nacionalista, apriorística e/ou evolutiva, que percebemos as possíveis causas para os apagamentos e/ou exclusões de poetas e escritores das nossas historiografias literárias. Nessa via de entendimento, interessa expor o que escreve Haroldo de Campos (1986), em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Segundo ele informa, toda perspectiva histórica de estudo é, sem dúvida alguma, uma abordagem ideológica. Na ocasião, Campos estava se referindo ao crítico Antonio Candido (1959) e sua *Formação da literatura brasileira*, posto que, na sua opinião, Candido construiu sua história literária como uma espécie de

processo harmonioso, “excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista” (Campos, 1989, p. 18).

Essa afirmação feita por Haroldo de Campos (1986) de que “toda perspectiva histórica de estudo é uma abordagem ideológica” tem muito a ver com o que propõe Roberto Reis no seu famoso ensaio *Cânon*. De acordo com o que escreve ele, “toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional” (Jobim, 1992, p. 3). Por esse motivo,

É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o (Jobim, 1992, p. 3).

Reis argumenta que a “escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação” (Jobim, 1992, p. 3). E a Literatura, no dizer desse crítico, não se manteve distante disso. Sendo ela vista como uma possível forma de ideologia, ocultou e reforçou “a divisão social, inclinando-se a transformar o discurso de uma classe em discurso de toda a sociedade”. Logo, o “discurso da chamada alta cultura tem, o mais das vezes, estado a serviço do poder e do Estado” (Jobim, 1992, p. 3). Aqui, interessa citar Pierre Bourdieu (2007) e o que diz ele acerca das instâncias de consagração no âmbito literário, como é o caso, por exemplo, do crítico e da escola. No seu

conhecido ensaio *O mercado de bens simbólicos*, escreve o francês que “a escola ocupa um lugar homólogo ao da Igreja” (Bourdieu, 2007, p. 169), a qual, recorrendo ele ao que informa Max Weber, deve “fundar e delimitar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa e defender a antiga contra os ataques proféticos, estabelecer o que tem e o que não tem valor de sagrado, e fazê-lo penetrar na fé dos leigos” (*apud* Bourdieu, 2007, p. 169). Segundo Weber, “através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas (*apud* Bourdieu, 2007, p. 169).

Ora, essas afirmações feitas por Bourdieu e Weber nos fazem pensar diretamente no valor e no papel da crítica literária enquanto instância legitimadora. De acordo com Compagnon (1999, p. 36), “o público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone. A função do crítico literário é, conforme a etimologia, declarar: ‘Acho que este livro é bom ou mau’”. Para tanto, esse papel desempenhado pela crítica literária, isto é, de julgamento de valor, o qual está intimamente relacionado à ideia de cânone, há algum tempo vem sendo discutido, sobretudo pelas injustiças feitas com grandes poetas e escritores, pois toda escolha, seja ela consciente ou não, gera automaticamente uma exclusão. E essa escolha, a qual é resultante de um julgamento de valor e também de uma subjetivação, apresenta a ideologia de quem foi o responsável por

fazê-la. Em consonância com tais argumentos, Compagnon destaca o seguinte:

O tema “valor”, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta ainda a questão do cânone, ou dos clássicos, como se diz de preferência em francês, e da formação desse cânone, de sua autoridade — sobretudo escolar —, de sua contestação, de sua revisão. Em grego, o cânone era uma regra, um modelo, uma norma representada por uma obra a ser imitada. Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade. O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalistas, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (com o uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, um a memória coletiva (Compagnon, 1999, p. 224-225).

Semelhante à maneira como pensa Compagnon (1999), em suma, no que toca à definição de cânone, Reis diz que “o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder” (Jobim, 1992, p. 4). Nesse sentido, continua, “os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc)” (Jobim, 1992, p. 4).

Pensando, pois, nessa ideia de cânone e exclusão expostas pelos autores acima elencados, aqui, interessa que mencionemos o que escrevem Sussekind e Valença (1983, p. 16). Para essas pesquisadoras, “qualquer historiador, queira ou não, se vê, por vezes, obrigado a comportar-se como uma espécie de urubu. Isso

porque a história de uma sociedade está sempre cheia de depósitos de lixo, nos quais se encontram, via de regra, personagens, textos e situações inesperados”. Para exemplificar, escrevem elas,

Imaginemos, por exemplo, latas de lixo que incluam textos, personagens e acontecimentos literários referentes às últimas décadas do século XVIII e ao primeiro quartel do século XIX no Brasil. Nesse caso, seria de se esperar que surgissem talvez poemas desconhecidos de Cláudio Manuel da Costa, de Tomás Antônio Gonzaga, de Silva Alvarenga, de Alvarenga Peixoto; que surgissem dados e documentos capazes de ampliar a compreensão histórica que temos de nossa poesia árcade e de um período em que começa a se delinear o perfil do “letrado” brasileiro. Seria previsível encontrar até partituras perdidas de algumas modinhas de **Domingos Caldas Barbosa**, o “Lereno”. O que certamente causaria espanto seria, ao mexer e remexer nestes “restos” de nossa história literária, pinçar de repente um nome como: **Joaquim José da Silva**. E, logo a seguir, descobrir-lhe uma dupla identidade: sapateiro e poeta. O que dizer diante de tal “achado”? De um personagem tão imprevisível numa época em que a beca e o diploma de bacharel eram exigências quase indispensáveis para que se tomasse alguém por “escritor” no Brasil? O que pensar desse estranho Sapateiro Silva, poeta e artesão? Como tentar seguir-lhe os passos depois de dois séculos em que permaneceu quase completamente esquecido num desses depósitos de lixo tão bem guardados pela nossa historiografia literária? (Sussekind; Valença, 1983, p. 20, grifos meus).

Sussekind e Valença (1983) mencionam dois sujeitos que foram historicamente apagados da nossa história literária: Joaquim José da Silva (O sapateiro Silva) e Domingos Caldas Barbosa. Esses dois poetas, recorrendo às palavras das autoras, “foram jogados na lata de lixo da história”. Eles são contemporâneos um do outro, viveram e produziram suas obras no final do século XVIII e no

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

início do século XIX. E, de modo praticamente igual¹, são invisibilizados nas nossas histórias literárias e antologias poéticas.

Manuel Bandeira (2009), assim como outros críticos e historiadores brasileiros, como Alfredo Bosi (2017), fala acerca da produção literária feita no que é comumente conhecido como “Arcadismo”. No entanto, o que chama a atenção no trabalho desse intelectual das letras (e não só no dele, mas também nos de outros), é o apagamento e/ou exclusão de determinados sujeitos de sua antologia poética. Diz o crítico que “seis são os poetas principais desse grupo: CLÁUDIO MANUEL DA COSTA, TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA, BASÍLIO DA GAMA, SANTA RITA DURÃO, ALVARENGA PEIXOTO E SILVA ALVARENGA” (Bandeira, 2009, p. 20). Como vemos, qualquer semelhança não será mera coincidência: Bandeira grafa o nome de todos esses poetas com letras maiúsculas. E, sem qualquer exagero, é exatamente assim que o Arcadismo brasileiro é apresentado nas nossas escolas. Conforme é colocado nas histórias literárias brasileiras tradicionais, não existe, para além desses seis literatos, qualquer outro sujeito que seja digno de representar o Arcadismo. Esses seis homens de letras citados foram os escolhidos, isto é, as poesias desses literatos foram estabelecidas como as representativas do período, e a academia assim reproduziu (reproduz?).

Desse modo, temos um Arcadismo de mão única. Do modo que foram feitas e são reproduzidas, vemos que as histórias

¹ É importante dizer que, apesar dos pesares, Domingos Caldas Barbosa possui mais visibilidade na cena literária brasileira do que Joaquim José da Silva, e isso fica evidente nas nossas histórias literárias e antologias poéticas, via de regra, pela quantidade de vezes que cada um deles são mencionados.

literárias brasileiras não passam de meros instrumentos de reprodução de poder. Manda quem pode, obedece quem tem juízo! Mas o que fazer com as obras de sujeitos como Joaquim José da Silva (O Sapateiro Silva) e Domingos Caldas Barbosa? Esses sujeitos existiram e fizeram literatura. Devemos nós continuar praticando e reproduzindo os mesmos erros cometidos desde o início, quando os primeiros homens de letras se propuseram a escrever as histórias literárias brasileiras? Certamente essa não é uma tarefa fácil e simples de fazer, pois estamos falando de estruturas de poder cujas raízes são extremamente profundas.

Recorrendo novamente ao trabalho de Sussekind e Valença (1983), as quais, como já foi exposto neste trabalho, realizaram uma pesquisa com a produção de Joaquim José da Silva, “pinçar, em meio ao esquecimento, um personagem como o Sapateiro Silva é tarefa sem dúvida problemática. É, quando nada, trazer para a Arcádia não um pastor, e sim um sapateiro” (Sussekind; Valença, 1983, p. 20). É, ainda, juntar “a Termindo, Alceste, Lerenó, Dirceu, o nome de um poeta que se recusava a recobrir a própria identidade com um disfarce literário. Além de misturar aos sonetos e odes árcades um conteúdo prosaico e uma linguagem coloquial e bem afastada das convenções pastorais” (Sussekind; Valença, 1983, p. 20). Segundo essas autoras, “colocar o Sapateiro Silva ao lado daqueles que são considerados os ‘homens de letras’ do final do século XVIII e do início do século XIX é submeter todo o “Arcadismo” brasileiro a uma reavaliação” (Sussekind; Valença, 1983, p. 20), isso porque “o próprio Joaquim José da Silva, ao combinar modelos poéticos ‘sublimes’ e um conteúdo e uma

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

linguagem ‘prosaicos’ e satíricos, parece desnudar, com o seu aparente *nonsense*, os mecanismos de valorização das letras e do escritor na virada do século XVIII para o XIX” (Sussekind; Valença, 1983, p. 20).

O outro sujeito excluído e invisibilizado nas histórias literárias e antologias poéticas, citado mais acima, é Domingos Caldas Barbosa. Um trabalho muito interessante realizado com a sua produção é o que foi desenvolvido pela pesquisadora Tereza Virginia de Almeida (2005). Na ocasião, a autora analisa os sujeitos poéticos dos lundus “A saudade que no peito” e “Os me deixas que tu dás”, precisamente o negro e a negra que se dirigem a sua sinhá e a seu senhor.

Diferente da maioria dos seus companheiros de geração (com exceção de O Sapateiro Silva), Domingos Caldas Barbosa apresenta aos seus leitores e ouvintes personagens que foram sempre deixados à margem: o negro e a negra. A esses sujeitos é dado o direito de falar. Caldas Barbosa é considerado por pesquisadores como José Ramos Tinhorão como o responsável por levar o gênero lundu-canção para Portugal. *Grosso modo*, “o lundu é compreendido, antes de tudo, como o gênero que deu origem ao samba ou como um dos primeiros gêneros da música popular brasileira” (Almeida, 2005, p. 1). Outrossim, conforme escreve Almeida, para além da inovação, “o lundu merece atenção pela inventividade com a qual o imaginário popular reelabora as complexas questões culturais envolvidas na relação com a escravidão, não somente por parte da colônia, o Brasil, como de sua metrópole portuguesa, no século XVIII” (2005, p. 1).

Nessa lógica, encontram-se os sujeitos líricos dos lundus de Caldas Barbosa. O lundu “A saudade que no peito” “não apenas coloca o ‘negrinho’ como vítima da violência, mas demonstra sua possibilidade de mudar de posição dentro do jogo de poder. O sujeito lírico tem o poder de negociar, de impor condições diante dos maltratos” (Almeida, 2005, p. 9). E isso fica evidente quando ele usa o verbo “fadar”, o qual faz alusão à dança do fado, “justamente porque compartilha da intimidade metonimizada” (Almeida, 2005, p. 9) por ele. Escreve Tereza Virginia de Almeida (2005) que o eu poético “convida, instiga a senhora à violência, desde que, no fim, seu desejo de dançar seja satisfeito” (Almeida, 2005, p. 9). Esses apontamentos feitos pela autora podem ser verificados nos seguintes versos:

A saudade que no peito
Tenho de não ver amor
Acrescenta o meu ciúme
Aumenta a minha dor
Ay le le le le sinhá
Vou morrer vou acabar
Se sinhá quer me dar
Eu lá vou pra apanhar
Vem ferir vem matar
Teu negrinho aqui está
Mas depois de apanhar
Quer **fadar** com iaiá
(Lima, 2001, p. 135, grifo meu).

Isso posto, podemos observar que o negro de que trata o lundu “A saudade que no peito” “não apanha de forma passiva. Ele provoca, se oferece à sua senhora. Não se trata mais de um sujeito que vê como um enigma o comportamento de sua sinhá” (Almeida, 2005, p. 9). Comenta Tereza Virginia de Almeida que “trata-se de

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

alguém capaz de revelar o percurso que vai da dor ao prazer e que parece controlá-lo de tal forma que de seduzido passa a sedutor” (2005, p. 9).

Partindo agora para o lundu “Os me deixas que tu dás”, Almeida argumenta que esse “lundu parece colocar no centro da atenção a fragilidade feminina da senhora, de forma que se dá uma inversão na relação de poder” (2005, p. 9). Assim, vejamos o que diz o sujeito lírico mencionado pela autora em questão:

Muito gosto nhànzinha
De andar bulindo contigo
Quando vejo que comigo
Tu estás enfadadinha
Ficas tão mugangueirinha
Que muito me satisfás
E se mando que te vás
Depois te torno a prender
He somente para ver
Os me deixas que tu dás
(Lima, 2001, p. 79).

Olhando para os versos acima, vemos um “sujeito lírico que se sobrepõe ao de ‘nhanhazinha’” (Almeida, 2005, p. 9). Segundo fala Almeida, “o sujeito lírico se diz atraído pela rejeição de sua sinhá, pela insatisfação que esta demonstra diante de seu assédio” (2005, p. 10). De mais e mais, Almeida chama a atenção para o seguinte:

quando se considera o sujeito lírico como o mesmo negro falando com sua senhora, tem-se que levar em conta que o que aqui se encena é também a discriminação racial. O sujeito que fala é um sujeito rejeitado que utiliza a força física para inverter a hierarquia e satisfazer-se com seu jogo sádico (Almeida, 2005, p. 10).

Assim, antes de passarmos para a análise propriamente dita deste trabalho, melhor dizendo, para a discussão da poética de Teófilo Dias, interessa fazermos alguns questionamentos. O primeiro deles é: como podemos tornar conhecidos poetas e/ou escritores que, semelhante a Joaquim José da Silva e Domingos Caldas Barbosa, foram jogados na lata de lixo da história?

Uma solução possível, recorrendo novamente ao caso de O Sapateiro Silva e Domingos Caldas Barbosa, é mostrarmos, ao invés de um, os dois “arcadismos” existentes no Brasil (e isso também serve para as demais vertentes literárias). O “Arcadismo” da elite (que de pastoril e simples não tem nada) e o “arcadismo” do povo. Sabemos da existência de poetas como o Sapateiro Silva e Domingos Caldas Barbosa, e por que não apresentar as poesias desses literatos para os nossos alunos? Evidenciar que, no mesmo período em que poetas como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga viveram e produziram suas obras, eles também eram ativos intelectualmente. Dizer que, embora não tenham tido os mesmos privilégios que os “poetas pastores” (muito em decorrência de suas condições sociais e culturais), suas produções literárias são dignas de elogios, e que por assim ser, merecem ser estudadas e valorizadas, semelhante ao que fizeram Flora Sussekind e Rachel Valença (1983), bem como Tereza Virginia de Almeida (2005).

A poesia de Teófilo Dias

Conforme dito no início deste estudo, Teófilo Dias foi um poeta brasileiro que se dedicou e lutou ativamente para a

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

consolidação da literatura nacional. Ao lado de poetas como Valentim Magalhães, Artur Azevedo, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Raimundo Correia, Olavo Bilac, e outros mais, buscou ele inovar a forma de concepção e percepção do fazer literário. Esses foram os responsáveis por introduzir os ideais artísticos das poéticas Realismo e Parnasianismo nas nossas letras. Entretanto, a Teófilo e aos seus companheiros de geração, precisamente Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, coube a parcela do esquecimento.

No caso específico de Teófilo, encontramos, com dificuldade, críticos como Valentim Magalhães (1896) e Sílvio Romero (1905) que se propuseram a escrever sobre sua vida e obra, embora superficialmente. Valentim Magalhães (1896), por exemplo, o qual era, inclusive, amigo muito próximo do sobrinho de Gonçalves Dias, escreveu, em sua *A literatura brasileira*, que, sendo Teófilo “sobrinho de Gonçalves Dias e herdeiro do seu talento poético”, era ele “muito parecido intelectual e fisicamente com o tio” (Magalhães, 1896, p. 85). Segundo ressalta Valentim (1896), *Lira dos verdes anos* (1878), obra composta por versos líricos, é notadamente de influência de Gonçalves Dias. Entretanto, em *Cantos tropicais* (1878), “a personalidade do poeta começa tomar relevo próprio, quer na corrente das ideias, que são as do seu tempo, quer na forma, que ele aprimora e requinta” (Magalhães, 1896, p. 85).

A leitura que fez de Charles Baudelaire e Leconte de Lisle, nessa sua obra, informa Magalhães, “levam o poeta ao parnasianismo” (1896, p. 85). E essa tendência ao Parnasianismo

fica mais evidente em suas *Fanfarras*. A respeito desse livro de Teófilo, interessa mostrar o que argumenta Valentim:

Um livrinho encantador, a que o título vai muito mal, porque nada tem de metálico nem de estridente. São peças primorosamente lavradas, na maioria repassadas de um sensualismo delicado, um tanto mórbido, das quais **a mais notável é A matilha**. Essa coleção, impressa no primitivo formato das *Miniaturas*, **não é bastante conhecida, mesmo no Brasil** (Magalhães, 1896, p. 85, itálicos do autor, grifos meus).

Como podemos verificar nos termos grifados, Valentim Magalhães considera o poema “A matilha” como a mais notável composição das *Fanfarras* de Teófilo Dias, embora seja ele pouco conhecido. De mais e mais, existem outros críticos e historiadores brasileiros que também compartilham dessa opinião de Valentim (1896), como é o caso de Sílvio Romero (1905). Escreve esse poeta crítico que “A matilha” “é uma das páginas superiores do lirismo universal” (Romero, 1905, p. 176). Para exemplificar, vejamos como se apresenta o eu lírico de “A matilha”:

Pendente a língua rubra, os sentidos atentos,
Inquieta, rastejando os vestígios sangrentos,
A matilha feroz persegue enfurecida,
Alucinadamente, a presa mal ferida.

Um, fitando o olhar, sonda a escura folhagem:
Outro consulta o vento; outro sorve a bafagem;
O fresco, vivo odor, cálido, penetrante
Que na rápida fuga, a vítima arquejante
Vai deixando no ar, pérfido e traiçoeiro;
Todos, num turbilhão fantástico ligeiro,
Ora em vórtice, aqui se agrupam, rodam, giram,
E, cheios de furor frenético, respiram,
Ora, cegos de raiva, afastados, diversos,
Arrojam-se a correr. Vão por trilhos dispersos,
Esbraseando o olhar, dilatando as narinas.

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

Transpõem num momento os vales e as colinas,
Sobem aos alcantis, descem pelas encostas,
Recruzam-se febris em direções opostas,
Té que da presa, enfim, nos músculos cansados
Cravam com avidez os dentes afiados
(Dias, 1882, p. 7-8).

Diferentemente da maioria dos poemas que compõem *Lira dos verdes anos* (1878), os quais apresentam uma visão romantizada e idealizada para com a figura feminina, notamos um teor sexual em “A matilha”. Os instintos sexuais do eu poético são comparados aos instintos animais, no caso, uma matilha. A respeito desse poema, Antonio Candido diz que, nele, temos “uma caçada simbólica onde os cães do desejo, lançados numa carreira desenfreada, alcançam afinal a presa, isto é, a posse, numa imagem que deixa expostas as componentes de violência do amor” (Candido, 1960, p. 13). E, semelhante a Candido (1960), Paulo Pergher argumenta que “antes de proceder gradualmente ao estágio de loucura, febre e delírio, o poema principia em uma caçada voraz: trata-se de uma matilha que persegue os rastros de sua ferida” (Pergher, 2020, p. 11).

Contudo, antes mesmo de publicar suas *Fanfarras* (1882), Teófilo já havia publicado poemas com esse tom sensual. Em *Cantos tropicais*, por exemplo, verificamos a existência de poemas como “Olhos azuis”. Nesse soneto, o poeta funde “emoções e sensações normalmente dissociadas, ou associadas de outro modo: há som na luz, consistência na vibração, ritmo associado ao perfume” (Candido, 1960, p. 21). Nesse sentido, vejamos como se expressa o eu poético:

Na luz que o teu olhar azul transpira
Há sons espirituais, inebriantes,
Orvalhados de lágrimas — vibrantes
Como as notas da gusla que suspira

A harpa, o bandolim, a flauta, a lira,
As vibrações suaves, cintilantes,
Facetadas, floridas, provocantes,
Do piano que ri, chora e delira,

Não traduzem o ritmo silencioso,
O perfume prismático, a magia
Do teu **olhar inquieto, voluptuoso,**

Que me levanta em ondas de harmonia,
Como suspenso manto vaporoso
A flor dos mares ao romper do dia!
(Dias, 1878, p. 16, grifos meus).

Olhando para o soneto “Olhos azuis”, verificamos a existência de substantivos e adjetivos que não são encontrados em *Lira dos verdes anos*, como é o caso de “vibrações suaves”, “facetadas provocantes”, “piano que delira” e “olhar inquieto, voluptuoso”. E isso é bem curioso; penso ter muito a ver com o que informa a fortuna crítica de Teófilo (Assis, 1879; Bandeira, 1951; Candido, 1960) a respeito de sua produção, isto é, em se tratando da influência dos românticos nas primeiras obras desse maranhense. Dentre esses românticos que possivelmente o influenciaram, citam-se: Castro Alves, Álvares de Azevedo e o próprio Gonçalves Dias. Conforme ressalta Candido (1960), vemos a influência dos românticos nessa obra de Teófilo logo no título, o qual remete à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo.

A nota sensual e erótica é justamente uma das principais características dos poetas que compuseram os anos 70 e 80 do século XIX. Vimos isso em “A matilha” e, em certa medida, em

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

“Olhos azuis”, de Teófilo Dias. A mulher representada pelos realistas é diferente da mocinha romântica, ela é “palpável e concreta em sua carnalidade” (Amaral, 1996, p. 73). Conforme argumenta Glória Carneiro do Amaral (1996), uma das principais estudiosas da poesia denominada realista, a poética realista “produz um lirismo sem idealizações românticas. O amor sexualiza-se de forma exacerbada; o detalhe insignificante ou cru, antipoético, no prisma romântico, adquire lugar central” (Amaral, 1996, p. 53). Um exemplo disso, informa Amaral, é Carvalho Júnior. A mulher, na poética desse homem de letras, “é presença carnal e sanguínea, palpitante e febril; aparece nua, despindo-se ou envolta em nuvens de panejamento. Estendidas ao longo de leitos ou de otomanas, suspirando, lânguidas de prazer, estas majas desnudas emergem de um clima de intenso erotismo e convidativo desalinho” (Amaral, 1996, p. 76).

Essa nota crua de que trata Glória Carneiro (1996) pode ser vista em poemas como “Antropofagia”, de Carvalho Júnior:

Mulher! Ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
De meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolve-te, e, convulso, ao seio meu t'estreito:

E ao longo de teu corpo elástico, onduloso,
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

— Os átomos sutis, — os vermes sensuais,
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, — esplêndidos sobejos!

(Carvalho Júnior, 2007, p. 7).

O eu lírico de “Antropofagia”, semelhante a “um bando voraz de lúbricas jumentas”, mede e dá o bote na sua presa, ou seja, na mulher. Outrossim, do mesmo jeito que Carvalho Júnior fez nesse seu soneto, Teófilo Dias também possui um poema cujo eu lírico é comparado a um animal feroz, para além de “A matilha”, é claro. Esse poema é denominado “Os seios” e diz o seguinte:

Como serpente arquejante
Se enrosca em fervida areia,
Meu avido olhar se enleia
No teu colo deslumbrante.

Quando o descobres, no ar
Morno calor se dissolve
Do aroma, em que ele se envolve
Como em neblina o luar.

Se ao corpo te enrosco os braços,
A terra e os céus estremecem,
E os mundos febris parecem
Derreter-se nos espaços!
(Dias, 1882, p. 18).

Conforme observamos, o eu poético de “Os seios” é comparado a uma serpente venenosa, a qual “se enrosca em férvida areia” a fim de possuir sua mulher amada. Aqui, é interessante dizer que, embora esses poetas da nova geração tenham se inspirado em Charles Baudelaire para compor suas poesias, existe uma diferença entre suas poéticas, em verdade, no que toca a esse animalismo e ao amor carnal verificados na produção dos brasileiros. Candido comenta que “em Carvalho Júnior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

esta escolha, serviu como arma de polêmica anti-romântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire” (Candido, 1989, p. 12). Além do mais, diz o crítico, não havia no francês “o curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros, que por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela ideia de um amor que passa de carnal a metaforicamente carnívoro, manifestaram ao seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens” (Candido, 1989, p. 12).

Como já exposto, Teófilo Dias e seus companheiros de geração buscaram dar um novo direcionamento para a poesia brasileira, mas não só para ela. Esses jovens literatos buscaram desenvolver uma “poesia progressista em política e desmistificadora com relação à vida afetiva” (Candido, 1960, p. 9). Nesse sentido, ressalta Antonio Candido, “o descompassado amor à carne e o satanismo foram usados com o fim de rebeldia, combate e liberdade” (1989, p. 9).

Para tanto, antes mesmo de Antonio Candido fazer essa afirmação, Machado de Assis (1879) já havia pontuado esse lado revolucionário e socialista da poética dos realistas. De acordo com o que ressalta esse poeta crítico, os jovens literatos sonhavam com uma sociedade mais justa e igualitária, posto que grande parte deles eram republicanos e faziam parte do Partido Liberal. Um poema de Teófilo Dias bem representativo desse modo de fazer poético é “A sombra do cetro”, poema esse que compõe a segunda parte de *Fanfarras*, intitulada “Revolta”:

O rei dorme tranquilo. A engrenagem do fisco
Funciona muito bem, sem perda de um momento,
E o suor popular, sem o mínimo risco,
Escorre-lhe através, caindo no orçamento.

[...]

Oh rei, não deves rir! Deves temer o espectro
Que perturba-te a paz a tua onnipotência:
— Avulta mais e mais a sombra do teu cetro,
À medida que aumenta a luz na Consciência
(Dias, 1882, p. 70-71).

O eu lírico desse poema faz uma crítica à monarquia, melhor dizendo, ao rei e sua ineficiência política. Diz ele que, enquanto o rei dorme tranquilamente, aumenta a luz da consciência; em outras palavras, o povo se revolta com as injustiças feitas e com a lamentável situação da sociedade, à época. Para tanto, Teófilo não era contrário somente à monarquia, mas também era opositor à influência da Igreja Católica sobre o Estado, assim como ao regime de escravidão. E essa oposição ao regime escravista pode ser percebida já em poemas seus publicados em *Cantos tropicais*, como é o caso de “O sonho do escravo”, em que diz o eu lírico:

À sombra do arrozal crescido ele deitou-se,
Apertando na mão a trabalhada foice.
Imersa no areal adensa carapinha,
Curvado para o peito o rosto negro tinha,
E revia, através da cerração dos sonhos,
Do seu torrão natal os páramos risonhos.
O Niger senhoril o indômito espumava,
Alagando o país que o sonho lhe mostrava.
De extenso palmeiral rompendo o verde-escuro
De novo livre o escravo, o rei, com pé seguro,
Marchava, a ouvir a voz das caravanas ledas,
Longe — nos montes rasgando as ásperas veredas
[...]
E o cativo escutava o estrepito medonho
Como um rufar de glória em honra do seu sonho

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

Então soltas clamando as línguas das florestas
Rugiam — liberdade! — e túrbidas, funestas,
As asas dos suões vibravam tão velozes
Com rapidez tão livre, e tão soberbas vozes,
Que em sonho estremecendo o escravo se aplaudiu.
Do selvagem prazer com que o tufão bramia.
E nem mais despertou-o a calma abrasadora,
Nem do fino azorrague a tranca cortadora;
Mas do sonho o país a morte fulminara,
E, quebrando-lhe o peito, o espírito voara,
Deixando imóvel, só, rompendo-lhe as cadeias
— Um corpo abandonado às fervidas areias
(Dias, 1878, p. 82-84).

De fato, os versos acima servem para mostrar esse lado revolucionário da poética de Teófilo Dias, posto que, como vemos, além de evidenciar o sofrimento causado pela escravidão, o literato apresenta a seu leitor um negro sonhador, para além da condição desumana em que foram submetidos os povos africanos. Em “O sonho do escravo”, “O Níger senhoril” sonhava em ser livre novamente, nas palavras do eu lírico, um “rei, com pé seguro” (Dias, 1878, p. 82).

Já se aproximando da conclusão do trabalho, interessa dizer que esse lado socialista de Teófilo Dias foi notado e discutido na época em que viveu. A revista *Gazeta da Tarde*, por exemplo, publica, em 06 de abril de 1882, a seguinte nota: “O elegante e mimoso poeta é também um grande coração e grande abolicionista; nem podia deixar de sê-lo. O seu espírito de moço, e de moço de talento e de coração, acaba de dar uma prova do quanto ele compartilha das dores e dos sofrimentos dos desgraçados escravos” (Anônimo, *Gazeta da Tarde*, 1882, p. 2). E continua o periódico: “o ilustre poeta, como promotor de público, acusou a família do Sr. Lucas Queiroz de Assunção de maus-tratos

e sevícias em uma sua escrava Sofia, de cujos maus-tratos e sevícias o poeta tinha sido testemunha” (Anônimo, *Gazeta da Tarde*, 1882, p. 2).

Considerações finais

Como foi dito ao longo das discussões, as nossas histórias literárias e antologias poéticas são marcadas por exclusões e apagamentos. Existem muitos poetas e/ou escritores que não chegam a ser citados nas historiografias literárias brasileiras, embora tenham atuado ativamente no contexto literário. E quando são citados, as análises feitas no que toca às suas produções são muito superficiais, como é caso de Teófilo Dias, por exemplo. Esse literato não é de todo apagado das nossas histórias literárias e antologias, no entanto, o que encontramos a seu respeito, quando muito, é que ele foi o responsável por introduzir o Parnasianismo no Brasil. Ou, ainda, que Teófilo foi o sobrinho do ilustre poeta caxiense Antônio Gonçalves Dias.

Embora Teófilo tenha produzido obras muito boas e sido muito elogiado por críticos importantes de sua época, como Machado de Assis (1882), por exemplo, o qual publicou, na *Gazetinha*, um artigo em que elogia o domínio técnico de Teófilo em suas *Fanfarras*, atualmente é um poeta esquecido. Poucos são aqueles que conhecem sua produção literária, algo que não se restringe somente a ele, é claro. Entretanto, isso se deve, em parte, ao modo como trabalhamos a Literatura no contexto escolar e acadêmico, o que está, também, relacionado à maneira como as nossas histórias literárias e antologias poéticas foram organizadas,

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

recorrendo novamente às palavras de Haroldo de Campos (1989), como uma espécie de processo harmonioso, excludente de todo e qualquer objeto que não se enquadre nessa finalidade.

Grosso modo, vemos que as nossas histórias literárias atendem, na maioria das vezes, a um público específico: homens brancos e ricos, em suma, porque foram produzidas por homens brancos e ricos. Se olharmos para a história, veremos que poucas são as modificações feitas no modo de concepção das historiografias literárias e antologias poéticas brasileiras. Elas simplesmente se emulam. Eu entendo que toda escolha e/ou seleção gera, automaticamente, uma exclusão. O problema é que essa exclusão é, frequentemente, direcionada a um determinado grupo de indivíduos, isto é, aos sujeitos que vivem à margem, os periféricos.

Diante disso, cabe a nós, estudantes e/ou profissionais das letras, nos posicionarmos criticamente a respeito desses erros cometidos por nossos historiadores e críticos literários, semelhante ao que fizeram as pesquisadoras Flora Sussekind e Rachel Valença (1983), no que toca à obra de Joaquim José da Silva (O Sapateiro Silva), e Tereza Virginia de Almeida (2005), quando esta se propôs a analisar os sujeitos poéticos da produção literária de Domingos Caldas Barbosa, um dos poetas árcades que, embora tenha, também, usado um nome de pastor, é ainda pouco mencionado nas histórias literárias e antologias poéticas brasileiras. E isso também serve para Teófilo Dias e seus companheiros de geração Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, os quais são igualmente esquecidos.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 20, ano 14, 2005, p. 159-168. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1203>. Acesso em: 15 jan. 2024.

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANÔNIMO. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, ed. 77, 6 abr. 1882, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Te%20Dias%22&pagfis=1698>. Acesso em: 05 jan. 2024.

ANÔNIMO. Imprensa. *Correio Paulistano*, ed. 07628, 1882, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_04&Pesq=%22Te%20Dias%22&pagfis=2726. Acesso em: 06 jan. 2024.

ANÔNIMO. Teófilo Dias: o primeiro parnasiano do Brasil. *Correio da Manhã*, ed. 18788, 1954, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Te%20Dias%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=37580. Acesso em: 09 mai. 2024.

ASSIS, Machado de. A nova geração. *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, vol. II, dez. 1879. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8247>. Acesso em: 24 jan. 2024.

ASSIS, Machado. Bibliografia. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, ed. 136, 17 jun. 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%20Dias%22&pagfis=865>. Acesso em: 09 jan. 2024.

TEÓFILO DIAS, POETA ESQUECIDO

BANDEIRA, Manuel. Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana. 3ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organização e tradução de Sergio Miceli. São Paulo: perspectiva, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2a ed. Salvador: Roja, 1989.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2024.

CANDIDO, Antonio. *Teófilo Dias: poesias escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DIAS, Teófilo. *Cantos tropicais*. Rio de Janeiro: Livraria de Augustinho Gonçalves Guimarães & Cia, 1878.

DIAS, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

LIMA, Edilson de. *Modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MAGALHÃES, Valentim. Escritores e Escritos. Tribuna Liberal, Rio de Janeiro, ed. 00124, 06 abr. 1889, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709808&pe>

sq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=504. Acessado em: 06 jan. 2024.

MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira: 1870-1895*. Lisboa: Tipografia e Stereotipia Moderna, da Casa Editora Antonio Maria Pereira, 1896.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

PERGHER, Paulo Henrique. De perfumes acres e sombria volúpia: as flores funestas de Teófilo Dias. *Revista de Letras Juçara*, Caxias Maranhão, v. 04, n. 01, jul. 2020, p. 43-58. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2195/1646>. Acesso em: 09 jan. 2024.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROMERO, Sílvio. *Evolução do lirismo brasileiro*. Recife: Tipografia de J. B. Edelbrock, 1905.

SOUSA, Ana Paula Nunes de. *Teófilo Dias e a poética parnasiana: estudo estilométrico*. 162f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/247723>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SOUSA, Ana Paula Nunes de. Teófilo Dias: o malogrado banville das Fanfarras. In: ESTEVES, Gabriel; PERGHER, Paulo Henrique. *Literatura e seus híbridos IV*. Florianópolis: UFSC, 2023, p. 252-290.

SUSSEKIND, Flora; VALENÇA, Raquel Teixeira. *O Sapateiro Silva*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

A LITERATURA MARGINAL DE IGIABA SCEGO

Marcelo Ribeiro Filho

1

Igiaba Scego começa *Minha casa é onde estou lembrando* de uma reunião da família na cidade de Manchester. A narradora estava no apartamento do irmão, era hora do almoço e todos iriam comer frango. Igiaba conta que apesar de o frango não ser sua comida preferida, aquele estava realmente saboroso. O momento de comunhão em família, talvez motivado pela refeição, desencadeou uma série de lembranças da terra natal de todos eles e elas, a Somália:

Aquele grupo era formado por mim, meu irmão Abdulcadir, seu filhinho Mohamed Deq e o primo O. Estávamos todos reunidos ao redor de uma mesa de madeira. Diante de nós, uma xícara fumegante de chá com especiarias. Ao nosso redor os fios de nossas viagens e dos nossos novos pertencimentos. Fazíamos parte da mesma família, mas nenhum de nós tinha feito um percurso comum ao outro. No bolso, cada um de nós, tinha uma cidadania ocidental diferente. Porém, no coração, trazíamos a dor da mesma perda. Chorávamos a Somália perdida na guerra que tentávamos entender com dificuldade. Uma guerra iniciada em 1991 da qual ninguém entrevia o fim. (Scego, 2018, p. 11-12)

Mas pensar a Somália, para Igiaba, é também pensar o exílio. Uma força é indissociável da outra, os exilados somalis são muitas culturas ao mesmo tempo, sua raiz somali é forte, mas insuficiente, pois é preciso movimentar-se. O ocidente avança

sobre sua identidade. Tanto que, segundo a autora, existem pequenas rixas ou discordâncias entre os somalis de diferentes países. A Itália, país onde Igiaba Scego vive, é considerada a pior opção de lugar para se fixar:

Eu, ao contrário, era a italiana da piada. Os somalis do Reino Unido não entendiam essa minha obstinação em permanecer na terra dos nossos ex-colonizadores. “Mas o que é que você está fazendo lá?” perguntavam-me todos. Alguns acrescentavam com maldade: “Você nem tem um marido”. A Itália era vista pelos somalis do Reino Unido como a pior escolha possível. Um país em que um refugiado somali não tinha nenhuma ajuda do governo, nada de casa, nenhum subsídio, nenhum sistema de mútuo socorro. Um país em que o racismo serpenteia torpemente onde menos se espera.

[...]

Mas era difícil explicar os meus motivos. A Itália era o meu país. Cheia de defeitos, claro, mas meu país. Sentia-a profundamente minha. Como também é a Somália que abunda em defeitos. Dizer “eu amo a Itália” não teria funcionado. Não teria sido uma boa defesa. Explicar que eu trabalho com a língua italiana e que isso também é uma tarefa titânica. E era melhor não revelar minha complicadíssima vida sentimental. (Scego, 2018, p. 14-15)

Igiaba começa a pensar sua existência a partir de um lugar de indefinição identitário, assumindo que não está em posição convencional para postular sua identidade somali, muito menos para fazer isso em relação ao seu lado italiano. É como enxergar um monte de cacos de um vaso antigo organizados sobre uma superfície plana: a tarefa até permite dimensionar certos aspectos da peça, mas não há jeito de totalizar os cacos na direção de uma unidade. Tais buracos, a inconstância na homogeneidade de um

suposto contínuo, realizam quebras, momentos em que esta indefinição aparece sem aviso:

Tudo começou com uma pergunta minha. Eu era a única com a boca vazia, sem biscoitos para saborear e sem aviõezinhos para me ocupar. Ainda hoje não sei por que fiz aquela pergunta. Não sei se foi ditada pela simples curiosidade ou se eu me tornara o motor inconsciente de um destino. A pergunta não era para ninguém em particular, talvez eu só estivesse me questionando em voz alta.
“Como se chama o cemitério onde a vovó Auralla está enterrada?” (Scego, 2018, p. 16)

Cada um dos personagens responde de uma forma, apontando cemitérios diferentes. O mais velho defende sua indicação argumentando ter vivido mais anos em Mogadíscio que os demais, outro responde que não, o cemitério não é aquele, as ruas de Mogadíscio estão no seu sangue, poderia até desenhar o mapa da cidade. Mohamed Deq, o sobrinho de Igiaba (e a criança presente no diálogo), escuta a proposta sobre o desenho do mapa, interrompe a conversa, e pede para realmente fazerem um desenho do mapa da capital da Somália:

“Que boa ideia, papai”, disse o garotinho, tirando-nos dos eixos.
“Vamos desenhar?”
Os dois homens olharam para Mohamed Deq como se ele estivesse louco. Depois, lembraram que ele era apenas um garotinho, e bem excêntrico, entre outras coisas. “Não, Deq...”, disse o pai.
“Não, Deq...”, disse o tio.
“Sim, Deq...”, eu disse.
Meu irmão Abdul me deu aquela olhada incerta. Talvez sentisse pena por me ver em minoria. Decidiu seguir a mim e seu filhinho naquela estranha loucura do desenho. “Você tem razão, meu amor, vamos desenhá-la agora.” (Scego, 2018, p. 17)

Neste momento, a autora aproveita para inserir um dos conceitos centrais do livro, o esquecimento de um afeto, ou até mesmo a inexistência de um afeto, e o esforço da subjetividade (no caso, a dela) para lembrar ou inventar lembranças praticamente apagadas. Logo, sua pergunta ganha um significado mais amplo. Ao tentar rememorar o local de sepultamento da avó, Igiaba não está simplesmente insistindo em situar a posição geográfica do cemitério em um mapa, mas buscando forjar uma memória afetiva, falar do desejo por familiaridade em relação a Mogadíscio. Ao descrever a criação do mapa e como o momento foi importante, não só para ela, mas para as pessoas presentes na reunião, Igiaba narra um amor vivido na experiência do afastamento:

O primo O. tinha um olhar diferente. Parecia mais jovem. Foi ele quem deu a partida: “É claro que devemos começar por Maka al Mukarama”. “Sim”, disse Abdul, “Maka al Mukarama.” Ele também tinha um olhar diferente.

[...]

Maka al Mukarama era um evento. Era a artéria pulsante de Mogadíscio, sua coluna vertebral. Era uma rua comprida que atravessava a cidade de um lado ao outro. Os passos dos mogadiscianos, querendo ou não, sempre terminavam em Maka al Mukarama...

[...]

Maka al Mukarama ainda existe. Há uma Maka al Mukarama até na Somália da guerra civil, mas agora é um fantasma. Não parece a rua do passado. Não pulsa mais. Não é animada pelo alarde das buzinas, pela algazarra dos dromedários, dos gritinhos das jovens mulheres apaixonadas. Agora, os únicos sons são surdos e estrondosos: ordens e balas; silêncio e morte. (Scego, 2018, p. 19-20)

Igiaba encerra esta primeira parte da composição do mapa dizendo que todo e toda somali acabaram tornando-se seres desconexos. E o mapa aparece transfigurado na forma de uma materialização do afeto, onde quem tem raiz na Somália acaba recriando uma ideia de nacionalidade, talvez até mesmo de família. Se existem como família de modo anticonvencional, as emoções que carregam podem se constituir de outro jeito, desautorizar o que é definido de modo fácil pela história – de que Mogadíscio é um cadáver em forma de cidade. Ao compor o mapa, a narradora percebe que sua memória afetiva da infância não é, quase nada, ligada à capital da Somália, pelo menos não com imagens de lugares e paisagens, ela é completamente baseada em Roma. Porém, a autora faz um esforço extra, relata que apesar de nunca ter frequentado restaurantes quando esteve em Mogadíscio – sua primeira visita ao país foi na infância – sempre sonhou com tais lugares:

Havia o La Pergola, próximo à embaixada norte-americana, o Cappuccetto Nero, no qual os italianos sempre se encontravam, mesmo após ter perdido as colônias, o bar Fiat, a *Croce del sud*, o Caffé Nazionale, a Lucciola, o Hotel Juba e o Azan próximos à *Casa d'Itália* (Scego, 2018, p. 25)

Com os hospitais, a situação é diferente, pois, segundo a narradora, na Somália, mais cedo ou mais tarde alguém sempre vai parar no hospital. Ela relata cada instituição com sua especificidade. O hospital dos italianos ricos: Rava. O hospital para tratamento de tuberculose: Forlanini. O Hospital só para mulheres: Banaadir. O hospital onde o pé da autora foi operado: Digfeer. Após isso a Somália desaparece, a infância de Igiaba Scego foi uma infância

romana, existem muitas memórias de Roma. Evidentemente moldadas por sua origem de imigrante, porém ela se reconhece como romana. Neste momento da narração, o mapa de Mogadíscio está completamente encoberto por Roma. Então, o sobrinho da narradora pergunta se aquela cidade existe de verdade, e, ao mesmo tempo, a mãe de Igiaba entra na sala:

“Existe”, disse mamãe, simplesmente. “Chama-se Mogadíscio”

Sorri.

“É a sua cidade, tia Igiaba?”

Eu não sabia o que responder. A pergunta era repentina. Inesperada. Um contra-ataque. Eu não conseguia voltar para meu meio-campo. Embaraço. Minha mãe balançou a cabeça.

Refletia.

“Não basta” disse quase resmungando.

“O quê?”

“Isso”, respondeu, indicando um ponto entre ela e o horizonte.

“Isso o quê?” perguntei então, um pouco irritada.

“Mabka, o mapa”, suas palavras misturavam-se, língua materna e italiano. “Não basta para tornar sua aquela cidade”.

“Não? De verdade?” Eu não sabia se estava fazendo uma pergunta ou uma afirmação.

“Claro que não. Aquela no mapa não é a sua cidade. Não pode mentir para a criança.”

“Não quero mentir para a criança. Não poderia nunca. Mas...”

“Mas?”

“...”

“Digamos que é minha de certa forma. Mas também não é. Entende, filha?”, ela disse, e depois acariciou-me docemente a cabeça.

Ainda hoje não sei se entendi direito aquelas palavras. Meu rosto se transformou num ponto de interrogação suspenso no vazio.

É a minha cidade?

Ou não é?

Eu estava numa encruzilhada.

Mamãe também disse outras palavras. Não captei todas. Havia ficado distraída. Mas a última frase era um soco na cara. Um nocaute do qual não sei se

conseguiria me levantar novamente. Aliás, naquele momento, eu não queria levantar. Mamãe, com a doçura de sempre, havia me provocado. Me aplicara um golpe duro, e sabia bem. Mas sua intenção não era me destruir ou me humilhar. Tinha me acossado porque não sabia fazer de outro jeito. Queria que eu acordasse, que começasse realmente a viver.
“Você precisa terminar o mapa. Falta você lá dentro.”
(Scego, 2018, p. 26-27)

Nesta parte do livro, a autora insere outro conceito importante dentro da obra. A indefinição identitária, falada muito até aqui, surge pela primeira vez como característica imanente de sua subjetividade. A mãe de Igiaba mostra o óbvio. Afetos inventados ou rememoração do que estava quase esquecido não trarão uma significação absoluta de identidade. Criar uma presença (o mapa) para tentar provocar o fim do impasse que é ter nascido em um país, mas ter raiz fixa em outro lugar, não fará de Igiaba Scego ou italiana, ou somali. A imagem da estrangeira para o ocidente está enraizada em Igiaba, em sua mãe, na sua família e até nas pessoas que nasceram na Somália e de lá nunca saíram. A fala da Kadija (nome da mãe da narradora) é um nocaute, como escreve Igiaba, mas necessário. Kadija tenta mostrar para a filha que sua aparente indefinição identitária não a torna incompleta. Ela não está presa em uma vida subdesenvolvida apenas por não contar, de forma nítida, com o que no ocidente costumam tratar pelo nome de identidade nacional. A mãe está convidando a filha para se reinventar com o mapa, e de nada adianta o objeto se a subjetividade de Igiaba não estiver presente em sua confecção. A sua identidade e sua pátria são lugares de indefinição:

Por que aquilo me acontecia?
Sou o quê? Quem sou?
Sou negra e italiana.
Sou também somali e negra.
Então sou afro-italiana? Ítalo-africana? Segunda
Geração?
Geração Incerta? *Meel Kale*?¹ Um estorvo?
Negra Sarracena?² Negra suja?
Não é politicamente correto chamá-la dessa forma,
sussurra alguém da sala de roteiro. Então, como você
me chamaria?
Ok, entendi, você diria de cor. Politicamente correto,
diz. Para mim, é humanamente insignificante.
Qual é a cor da sua graça? Preto? Ou mais pra
marronzinho?
Canela ou chocolate? Café? Cevada³ em xícara
pequena?
Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma
equilibrista, alguém que está sempre no limiar e
nunca está.
No fim, sou somente minha história. Sou eu e os
meus pés. (Scego, 2018, p. 28-29)

2

O livro de Igiaba é a oportunidade de tentar entender o que é uma invisibilidade literária no ocidente, e qual o papel desta característica na tradição da literatura ocidental no contemporâneo. Para esmiuçar a ideia de invisibilidade literária, é válido recorrer ao pensamento de Pierre Bourdieu.

O sociólogo brasileiro Sergio Miceli é um dos pioneiros no estudo da teoria de Pierre Bourdieu no Brasil. Após anos de pesquisas em arquivos inéditos de Bourdieu, publica em 2007 pela editora Perspectiva um conjunto de textos do autor francês,

¹ Um outro lugar. [N.T a partir da N.A]

² Sarraceno é um termo genérico que se refere aos árabes nômades e aos muçulmanos, principalmente aos que se estabeleceram na costa do Mediterrâneo centro-oriental, na Espanha e na Sicília durante a idade média cristã. [N.A]

³ Em italiano, *orzo*, bebida feita de cevada que substitui o café e é servida em todos os bares italianos. [N.T]

intitulado: A economia das trocas simbólicas. Neste volume, estão reunidos trabalhos consagrados de Bourdieu (portanto, já conhecidos no Brasil) e ensaios inéditos do autor, fazendo assim uma amálgama entre textos já lidos com frequência no país e textos nos quais é possível encontrar investigações inéditas de Pierre Bourdieu. A orientação para definir o núcleo conceitual da edição é baseada em uma premissa central dos trabalhos do sociólogo francês ao longo dos anos: a construção de um pensamento com rigor na investigação entre a forma de organização social no ocidente contemporâneo e a tradição do pensamento histórico e crítico no ocidente – fazendo interlocução direta com Karl Marx, Max Weber, Marcel Mauss, entre outros. Dos textos presentes no livro, o artigo O Mercado de bens simbólicos parece a opção ideal para entender a teoria de Bourdieu, porque apresenta um panorama da construção da história da arte ocidental e da constituição de funções artísticas acarretadas por uma organização hierárquica neste espaço da arte. É possível adiantar que, neste texto, Bourdieu está interessado em caracterizar e descrever a eclosão histórica de um modelo oficial de arte no ocidente.

Em resumo, seu recorte é este:

A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à automização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. (Bourdieu, 2007, p. 99)

O campo é onde a base das relações sociais acontecem; espaço que faz a limitação entre as relações simbólicas e físicas de um determinado grupo social. O simbólico e o físico podem estar em paralelo perante a interpretação de um determinado grupo, mas essa não é uma confirmação absoluta. Vale destacar que o campo é um espaço passível de alteração, ou seja, sua dinâmica é ligada às relações sociais dialéticas realizadas em seu interior. O espaço das sociedades europeias ao longo da história é o campo para Pierre Bourdieu neste texto, mais especificamente mudanças concretizadas a partir do século XVII. A tais mudanças, ele dá o nome de automização do campo artístico. Figuras antes inexistentes, como a função de editor literário, nascem, demonstrando que o processo de automização da arte estava preocupado em estabelecer relações internas dentro da tradição artística e não mais buscar o respaldo da igreja ou dos nobres. Aqui é possível ver que as mudanças nas sociedades europeias (campo) são justificadas também por mudanças no comportamento cultural. Outra base argumentativa de Pierre Bourdieu torna-se presente: o habitus. O conceito de habitus para o autor é a reunião de comportamentos, valores e tendências que fazem a organização de uma sociedade, fatores internos ao campo, podendo moldar as dimensões desse campo e sua própria autonomia.

Portanto, Bourdieu considera que a mudança do habitus interno ao campo artístico europeu foi capaz de gerar uma autonomia e desvinculação de forças secularmente conhecidas por subjugar a arte. Destaca também estar nos primeiros romantismos europeus o marco do irreversível. Após os primeiros romantismos

na Europa, a arte no continente já não tem capacidade de retornar ao papel de serva de alguma força maior, e seu próprio estatuto – o que está interno na arte europeia – exige independência:

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (em particular, do jornalismo, área da atração para os intelectuais marginais que não encontram lugar na política ou nas profissões liberais), é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seu produto, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidade com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (Bourdieu, 2007, p. 102-103)

Por fim, o capital. Capital em Bourdieu não diz respeito somente ao dinheiro, também significa poder, valor, capacidade de barganha e mobilidade social. Pela ramificação e complexidade do conceito, o autor dividiu o capital em três partes que dão em uma quarta resultante. A primeira parte é o capital econômico relacionado ao poder financeiro, valor agregado ao patrimônio e domínio de meios de produção. É a força básica, dentro do pensamento de Bourdieu, que dá origem às outras formas de capitais e que pode transformá-las. A segunda parte é o capital social relacionado ao poder de barganha, influências de relações sociais que podem ser transformadas em capital econômico, domínio sobre escolhas institucionais, entre outros. A terceira parte é o capital cultural e está bem mais ligado à esfera de um investimento de subjetividade que contemple a incorporação de valores importantes ao meio em que o indivíduo se encontra. É

evidente que os indivíduos que melhor adequam sua subjetividade ao campo onde estão é que são capazes de transformar capital cultural em capital econômico.

Por fim, a resultante: capital simbólico. O capital simbólico, segundo o autor, nasce desde que haja uma relação forte entre as outras três formas de capitais; uma autonomia de funcionamento onde o campo e o habitus estão envolvidos em um movimento de retroalimentação constante. O capital simbólico é variável e está imerso em todas as formas de capitais anteriores. Tal modalidade de capital é importante, pois está em seu núcleo a função de pertencimento dentro do campo. Em relação ao assunto, Sergio Miceli comenta o seguinte:

O trajeto de Bourdieu visa aliar o conhecimento da organização interna do campo simbólico – cuja eficácia reside justamente na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através de discursos, mensagens e representações, que não passam de alegorias que simulam a estrutura real de relações sociais – a uma percepção de sua função ideológica e política e legitimar uma ordem arbitrária em que se funda o sistema de dominação vigente. (Bourdieu, 2007, p. XIV)

A Automização do campo artístico nas sociedades europeias, segundo Pierre Bourdieu, acontece quando o mercado de arte se torna um fato inegável. Os símbolos internos deste campo já não são passíveis de condicionamentos outros que não o de sua própria lógica. A arte já não pode ser reduzida ao aspecto de simples mercadoria, pois, apesar de estar sendo comercializada, é comercializada a partir de lógicas simbólicas de seu próprio campo. Tais símbolos, segundo o autor, jamais deixam de circular uma ortodoxia no campo, visto que fazer um abandono do ortodoxo,

ou seja, abrir espaço para heterogeneidade de juízo, seria o mesmo que não preservar o hegemônico. O cânone não é apenas espaço de culto, mas lugar de estabelecimento de regras muito importantes para o funcionamento da história da arte ocidental. A legitimação do capital simbólico na história da arte europeia, para Pierre Bourdieu, parte do cânone estabelecido como modelo do que deve entrar na história da arte das sociedades europeias e o que não deve.

Aqui encontra-se a literatura visível ocidental, baseada em trabalhos de alguma maneira vinculados ao capital simbólico da literatura hegemônica no ocidente. Estes não são necessariamente trabalhos presos ao cânone, mas existindo a partir de algumas das forças descritas por Bourdieu como legitimadoras de uma história da arte no ocidente. A autonomia da literatura visível está legitimada nas relações constantes entre as diferentes obras de seu interior, e este pensamento explica a necessidade de as relações dialéticas em tal espaço serem baseadas em uma disputa pela ortodoxia de forma momentânea, mas nunca em definitivo. As obras internas ao campo têm uma função, e as outras obras que não apresentam qualquer tipo de interesse à dinâmica do campo (ou são uma ameaça para a autonomia do campo) são jogadas para fora do espaço da literatura visível. Em outras palavras: não pertencem ao modelo oficial de literatura no ocidente.

3

A história da literatura ocidental ultrapassa o campo literário; é igualmente uma história das identidades. O problema levantado por Igiaba Scego acaba sendo um problema duplo em relação ao espaço

tradicional reservado ao hegemônico ocidental, na medida em que sua origem somali e sua cidadania italiana causam ruído perante o legível esperado por esta tradição. Na forma de incremento grave, a literatura de Igiaba é um disparate, tendo em vista o enfoque da narradora em tentar discutir o seu lugar duplamente invisível.

Após a fala de Kadija Scego, meses passam. Então, em uma tarde na cidade de Roma, ao olhar para os próprios pés, Igiaba lembra do que sua mãe havia falado. O mapa continuava incompleto, era necessário fazer algo com ele. A autora relata ter encontrado grande dificuldade em pensar uma continuidade do mapa, ainda mais porque aquela continuidade deveria ser um processo de inserção dela, Igiaba, como subjetividade imanente ao objeto. A autora estende o mapa em um varal de pendurar roupas:

Assim que ficou bem estendido, observei bem aquele mapa bastardo. Quase como um desafio. Lá estava a Mogadíscio de que não nos lembrávamos mais. Tinha o irmão Abdul e o primo O. com os seus amores, suas paixões, suas tretas, as aulas cabuladas, as rebeldias. Se me aproximasse do mapa com o nariz, conseguiria sentir o aroma de café com gengibre e o perfume que emana dos pratos repletos de *Iyo muufo*.⁴ Que alegria, toda aquela comida fragrante! Porém, se me aproximasse assim, emanava também algum cheiro ruim. Havia as fossas negras carregadas de excrementos e a carcaça de algum dromedário morto de alguma doença e abandonado à beira da estrada. Aquele cheiro desprezível de morte era compensado pelas essências usadas pelas mulheres que se desprendiam do papel num brilho de júbilo infinito. Em algum rincão daquele mapa, estava eu também (Scego, 2018, p. 30-31).

Munida daqueles pequenos papéis para anotação, post-it, a narradora vislumbrou o mapa e entendeu que devia marcar seus

⁴ *Beer Iyo muufo*, prato típico somali: picadinho de fígado de vaca acompanhado de pão tipo focaccio. [N.A.]

afetos ao longo do objeto. Relata ter escolhido um alaranjado, a cor mais quente encontrada na embalagem de post-it, e a primeira palavra que escreveu foi Roma, em seguida colou o papel em cima do mapa. Agora sua busca tinha um título provisório.

Igiaba, então, na segunda metade da obra, descreve sua vida em Roma, e seu mapa de memórias de Mogadíscio, torna-se um mapa de memórias de Roma. Porém, as imagens e experiências italianas de Igiaba são sempre completadas pela ausência. Existe constantemente uma saudade: uma hora é o pai que viaja muito, outra hora é a saudade (desejo) da vida italiana comum que nunca terá, ou também ir viver na Somália como se nada tivesse acontecido.

Percorre o mapa de Mogadíscio usando criações de uma adulta que se perdem em meio ao caos de uma infância reinventada. O objeto abarca construções que Igiaba nem sabe mais se existem, sua memória parece andar pela capital da Somália na figura de um fantasma, sempre desgarrando imagens que cruzam ruas de Mogadíscio e chegam em Roma. Trastevere, bairro tradicional romano, aparece como um refúgio da narradora, onde pôde ficar por muitos anos protegida da guerra civil que dominou a Somália. Mas nem todo o conforto de Trastevere fez renascer a paz na Somália, e ela igualmente não conseguiu passar pelas ruas sem ser notada como alguém de origem africana.

Ou outras vezes, sua própria consciência a lembrou de sua origem dupla ao misturar fábula somali com arquitetura italiana e vice e versa. Personagens fortes de ambas as culturas povoaram a mente de Igiaba Scego e desencadearam cenas: Aarawelo e Wil

Wal⁵ lutando pelo domínio do poder ao longo dos arredores do estádio Olímpico de Roma; também Grimilda,⁶ dançando até a morte com suas pantufas de ferro quente durante uma batalha nos arredores de Maka al Mukarama:

Grimilda é como a implacável devoradora de homens Aarawelo, e Wil Wal parece saído do mundo de Andersen. Nossas fábulas são mais próximas do que se possa imaginar. E talvez também nós o sejamos. Roma e Mogadíscio, minhas duas cidades, são como gêmeas siamesas separadas no nascimento. Uma inclui a outra e vice-versa. Pelo menos é assim no universo dos meus sentidos. (Scego, 2018, p. 9)

O mapa começa a encontrar sua função; é um caminho de atravessamento entre narrativas. A autora entende também que não deve buscar lutar contra a sua mentalidade ocidental (ela afinal de contas é italiana), uma interpretação ocidentalizada de Mogadíscio inevitavelmente estará no mapa. Considerar os eventos de sua vida dos efeitos às causas é um modo de relativizar aquela nulidade em relação à Somália, pois a narradora começa a perceber, ao longo da segunda parte da narrativa, que seu caminho sempre esteve marcado por pensar e se entender como somali. Mesmo nos momentos mais felizes na Itália, havia aquela necessidade corporal

⁵ Aarawelo e Wil Wal são personagens das fábulas somalis. Aarawelo era uma rainha muito temida e queria preservar as mulheres da maldade dos homens. A lenda narra que teria criado um reino só de mulheres, no qual os homens estavam ausentes ou, se lá vivessem, eram castrados para não perturbar a paz daquele mundo feminino. Porém, a rainha foi assassinada por um parente homem. Wil Wal (“garoto louco”), que ela mesma havia poupado de ser castrado. Seu corpo foi queimado e as cinzas espalhadas por todo o reino somali, no qual, até hoje, há túmulos de pedra conhecidos como “tumbas de Aarawelo”. Conta-se também que, após a sua morte, como vingança, os homens teriam instituído a prática da infibulação, a mutilação genital feminina. [N. A.]

⁶ Grimilda é o nome da madrasta da Branca de Neve na fábula europeia. Conta-se, em determinadas versões da narrativa, que ela foi morta por uma tortura que consistia em lhe obrigar a dançar com pantufas de ferro quente nos pés até não ter mais forças.

de sentir (pensar) na África, mais ou menos como a necessidade que as crianças pequenas têm de, volta e meia, procurar a mãe com o olhar.

O arranjo entre intimidade e reflexão ganha peso neste momento do livro, e o mapa já não é mais só de Mogadíscio. Os passos descalços de Abebe Bikila ao vencer sua primeira maratona olímpica, Roma em 1960, entram no mapa; a seguir é a vez de Abdi Bele, somali campeão mundial dos 1.500 metros rasos em 1987 no mesmo estádio Olímpico de Roma que consagrou Abebe Bikila. Dentro da narrativa de Minha casa é onde estou, o estádio Olímpico de Roma é um templo unificador, local de êxtase para a Igiaba Scego somali e italiana:

O passe é rápido. Rude Voeller não perde a oportunidade. Enlaça a bola como um polvo. Depois, dança uma valsa com ela. Os adversários olham atônitos para ele. Não sabem como rebater tanta graça no campo. Alguém tenta se jogar contra o casal feliz, mas sem convicção. A valsa continua. O bigodudo de Hanau⁷ e a bola nasceram um para o outro. É um abraço feliz. O público do estádio Olímpico fica sem fôlego. Espera-se um orgasmo coletivo. O alemão vai voar dessa vez também? Muitos de nós estamos nos perguntando isso. O gol está na portinha. Tão pertinho que parece um sonho. Rude, o que você vai fazer? (Scego, 2018, p. 120)

Aos poucos o mapa vai se formando, não mais composto apenas por figuras, mas também formado por palavras e inexatidão. O conjunto de palavras, cada uma em um *post-it*, decoram o mapa, anotações afetivas organizadas na forma de constelação. A

⁷ *Il Baffone di hanau* refere-se ao jogador de futebol Rudi Voeller (nascido em 1960 em Hanau, Alemanha), ex-atacante da Roma. [N.A.]

protagonista transforma-se, pois assume e enfrenta o medo de perder o afeto: o vento pode simplesmente levar todos os papéis embora. A narradora aceita a impermanência e a possibilidade de que um elemento externo acabe com sua obra, ou, pelo menos, a leve para um local distante de seus olhos. Longe da dureza científica dos mapas comuns, este de Igiaba é bem capaz de organizar a reconciliação entre imaginário e fato, pois o gracioso mapa, que nada mais é do que papéis coloridos aplicados sobre uma folha ocupada por desenhos parciais de uma cidade, não congela nada. Abre um mundo que existe no tempo e não em função dele.

4

Para reforçar o tema das literaturas invisíveis, vou usar o texto introdutório de Flora Sussekind no livro *O sapateiro Silva*, obra voltada para um regaste ou revisão profunda dos trabalhos sobreviventes de Joaquim José da Silva. Segundo Flora, um exemplo de escritor situado fora do espaço da literatura visível ocidental, e que quase desapareceu da história literária ocidental, é o do brasileiro Joaquim José da Silva. Carioca nascido no final do século XVIII, Joaquim exerceu a profissão de sapateiro ao longo da vida, por isso também é conhecido pela alcunha de sapateiro Silva. Seus trabalhos sobreviventes ao tempo reúnem um humor ácido, linguagem coloquial e paródia da estética árcade. Não bastasse, até onde se tem informação, a maioria de suas composições foram realizadas em sua oficina de sapateiro, portanto bem longe do ambiente institucionalizado das letras na

época. Em um primeiro olhar, a literatura do sapateiro Silva não se distingue da literatura de paródia tradicional da época, porém, uma análise detalhada de seus trabalhos acusa um esmero técnico impressionante. Assim, o sapateiro Silva é um exemplo de escritor com capacidade de habitar o erudito e o popular. Seu talento literário também foi, provavelmente, o motivo de quase apagamento na história da literatura brasileira, porque no início do século XIX as instituições de preservação da história da literatura, locais onde o capital cultural circulava, estavam completamente baseadas em uma busca pela preservação do erudito:

Qualquer historiador, queira ou não, se vê, por vezes, obrigado a comportar-se como uma espécie de urubu. Isso porque a história de uma sociedade está sempre cheia de depósitos de lixo, nos quais se encontram via de regra personagens, textos e situações inesperados. E capazes até de, como peças de um quebra-cabeças jogado fora, configurarem (se postos lado a lado) outras versões para o que se toma como verdade histórica indiscutível. Seja porque devora tais detritos, ajudando a mantê-los esquecidos. Seja porque, ao revirar o lixo, deixa que apareçam muitos restos dos quais uma sociedade se esforça assepticamente por se livrar, cabe ao historiador vestir essa fantasia — às vezes conservadora, às vezes corrosiva — de abutre e romper (nem que seja para restaurá-los depois) os mecanismos de esquecimento que fazem de certos personagens e fatos história; de outros, lixo. (Sussekind; Valença, 1983, p. 7)

Flora Sussekind ressalta, no trecho citado, que as obras internas à literatura invisível ocidental são tratadas como um dispêndio cultural, assim como todas as outras obras que passaram pelo campo. Entretanto, seu esvaziamento simbólico perante o habitus e sua incapacidade de gerar capital – ou sua ameaça aos movimentos do capital – faz com que não tenham uma função

dentro do modelo oficial de literatura no ocidente. O arquivo não deve ser pensado de maneira ingênua, como uma reunião universal de tudo o que foi feito; a preservação tem compromisso vital com a tradição hegemônica. O esquecimento de algumas obras é peça fundamental para que a literatura visível ocidental se mantenha viva. A lata de lixo da história é espaço de decomposição, e é para lá que obras que devem ser esquecidas vão.

5

Ao final da obra, a narradora de *Minha casa é onde estou* percebe que a subjetividade errante, sua existência como estrangeira em sua própria vida, não é somente uma consequência da situação da guerra na Somália. O seu lugar de autora negra, escrevendo em italiano, longe do que muitas pessoas consideram sua terra de origem, tratando de temas que não são harmoniosos perante uma ideia de Europa concebida como sociedade avançada, também a tornam estrangeira. Aqui vale recorrer a um artigo de Francesca Cricelli, tradutora e leitora de Igiaba Scego, em que faz uma análise panorâmica da obra da escritora italiana de origem somali:

Igiaba resgata, com grande maestria literária, o inenarrável da experiência colonialista italiana, permeando suas narrativas com uma parte da história ainda muito suprimida na Itália. Igiaba transita por referências históricas para repensar o presente. Em sua escrita há como que um rio caudaloso e subterrâneo, além da beleza do desencadeamento das orações subjazem questões políticas prementes e feridas não cicatrizadas, por exemplo, o não reconhecimento das atrocidades dos anos em que a Itália dominou a Somália como colônia, ou mesmo o direito de aquisição e exercício da cidadania por parte

dos filhos de imigrantes, a questão da lei *jus solis*⁸ — até hoje não reconhecida na Itália — e outros temas particularmente polêmicos na atual conjuntura política italiana, como a reforma da lei de imigração, o livre trânsito entre os países e o fechamento dos portos.

Ainda que pudéssemos dizer que a autora se insere na linhagem da literatura pós-colonial contemporânea, rotulá-la dessa forma seria também reduzir o valor do seu trabalho literário. Podemos pensar numa literatura que se mantém como Jano, com uma face voltada para o passado e a outra não apenas para o futuro mas também para o presente, sem esquecer o processo de colonização, preocupando-se sobretudo com uma contínua descolonização das ideias e dos ideais. Mas a escrita de Igiaba vai sempre um pouco além, pois problematiza todos os vértices, todos os enredos e pontos de vista. (Cricelli, 2020, p. 2)

É possível incrementar os argumentos de Francesca Cricelli com uma fala da própria Igiaba Scego, realizada na FLIP⁹ de 2018:

Para mim também escrever é um ato político, principalmente nos tempos que correm. Na Europa, na Itália principalmente, estamos vivendo um momento de um racismo feroz, que está destruindo literalmente os corpos. E quando eu digo destruindo, é aquilo que um grande afro-americano também diz, que escreveu um livro muito bonito chamado *Between the world and me*¹⁰, ele diz que o corpo negro está sempre correndo risco. Risco de ser destruído. Ele fala em perder o corpo mesmo, e é isso que está acontecendo na Itália, ultimamente tivemos vários casos de racismo. (Scego, 2018, n.p.)

⁸ O princípio *jus solis* (do latim *direito de solo*) é adotado no Brasil, e significa que a pessoa nascida no país é considerada brasileira. A Itália não adota a mesma perspectiva: o país usa o princípio *jus sanguinis* (do latim *direito de sangue*), o que significa que a pessoa precisa comprovar ter descendência italiana oriunda dos pais; os estrangeiros e estrangeiras nascidos e nascidas na Itália devem requerer a cidadania ao completar dezoito anos.

⁹ Festa Literária Internacional de Paraty. Fala de Igiaba Scego na Festa Literária Internacional de Paraty, mesa 8, em 5 jun. 2018. Tradução de Raffaella de Filippis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ww5eK-BjUII>. Último acesso: 25/01/2024.

¹⁰ Obra de Ta-Nehisi Coates.

Igiaba está munida de uma estratégia perigosa: encarar o capital simbólico e o respaldo deste mesmo capital perante a tradição contemporânea na Itália e Europa. A autora traz para a discussão em *Minha casa é onde estou* todos os possíveis mecanismos, não só de exclusão utilizados na sociedade italiana para expurgar as identidades que não interessam, mas também os mecanismos que visam tornar a literatura produzida por tais pessoas uma literatura invisível. Deixando marcado em mais de uma vez ao longo do texto que, apesar de sua busca e do encontro com uma subjetividade mais rigorosa de si, pela via do mapa de Mogadíscio, tal postura de nada vale perante o impenetrável núcleo social italiano. Talvez este seja o aspecto mais violento do texto de Igiaba, e também fator comprobatório de sua quase total exclusão de uma literatura visível italiana. Não importa o trajeto, ou a revelação, perante a tradição oficial, a literatura de Igiaba continuará sendo vista como literatura marginal – afinal, perante a ideia oficial de poder, ela é uma intrusa no país.

A impossibilidade de existir como espectro fixo no tempo transforma o intruso em devir – de algum modo, seu movimento denuncia a disparidade entre projeto de poder e contingência. Sendo assim, a potência política do estrangeiro e da estrangeira está na sua existência não programada; o intruso participa de um mundo no qual é dispensável. Ele, ou ela, não existem como necessidade interna ao conjunto do qual não são naturais. Quando abdicam de uma adaptação em excesso, e fazem isso reconhecendo seu papel temporário, assumem a intrusão como maneira de resistência política. A falta de um lugar para o intruso,

nos modelos oficiais de poder, é uma clara demonstração: a estruturação histórica hegemônica do ocidente de pertencimento identitária não consegue dar conta de tudo.

Igiaba encerra sua obra em um tom corajoso, argumentando que, depois de muito sofrimento para entender a própria identidade, consegue olhar para sua vida com paciência e desconfiança. Ela valoriza o fato de ter sido colocada para fora da cultura oficial italiana desde cedo, porque assim pôde fundar sua própria Itália, e é igualmente feliz por ser tratada como turista ou estrangeira quando está na Somália, pois consegue movimentar-se em diversas partes de sua terra mãe assumindo uma ingenuidade quase infantil. A busca é por enxergar sua relação com a Somália e a Itália como uma grande narrativa saacad¹¹ (assim como as que Kadija lhe contava quando criança), composta por vida/ficção sem uma caracterização absoluta do real. Uma aposta estética na indefinição, evitando, sempre que possível, dicotomias:

Tentei contar aqui, em pedaços, a minha história. Os meus percursos. Pedaços porque a memória é seletiva. Pedaços porque a memória é como um espelho despedaçado. Não podemos (nem devemos) colá-los. Não precisamos ser a cópia passada a limpo. Arrumadinhos, limpos de qualquer imperfeição. A memória é um rabisco.

Concentrei-me nos primeiros vinte anos da minha vida porque foram os vinte anos que me prepararam para o caos somali, um caos que me revirou desde que eu era criancinha e que ainda hoje me revira por inteira. Mas foram também vinte anos nos quais a Itália mudou como nunca. De um país de emigrantes a um país destino de imigrantes, de TV pública para TV comercial, de política para antipolítica, do emprego fixo ao ser prestador de serviço. Eu sou fruto desse caos entrelaçado.

E o meu mapa é o espelho daqueles anos de mudanças.

Não é um mapa coerente. É centro, mas também é periferia. É Roma, mas também é Mogadíscio.

¹¹ Grupo étnico nômade somali. Kadija Scego nasceu neste povo.

É Igiaba, mas também é você. (Scego, 2018, p. 156)

6

A ideia inicial era intitular este texto da seguinte maneira: A literatura invisível de Igiaba Scego. Ao longo de *Minha casa é onde estou*, a autora chega perto do papel de escritora invisibilizada, mas não se torna uma. Igiaba não teria como assumir o papel de escritora invisibilizada, porque tal marca não é uma escolha. A literatura produzida por ela pode ser classificada como marginal, mas não invisível. Como escritora, ela sabe que tratar de literaturas (portanto, de culturas) invisíveis não faz dela uma autora invisível. A via de experiência com a lata de lixo da história pode enquadrar alguém em um lugar marginal perante a tradição, porém não é capaz de incluir o autor ou a autora que escrevem sobre invisibilidade em um lugar invisível também. Igiaba Scego, além de ter participado da Festa Literária Internacional de Paraty em 2018, proferiu conferência na Universidade de Nova York em 2013 comentando um panorama de sua obra; além disso, uma rápida consulta na internet permite encontrar livros de Igiaba publicados em italiano, alemão, inglês, português e espanhol, e perceber que os artigos sobre sua obra pipocam cada vez mais nas revistas de teoria literária. Tais constatações comprovam que Igiaba Scego ocupa um papel relevante dentro da tradição literária contemporânea no ocidente. Obviamente não vou afirmar que ela está alinhada com o cânone de pensamento, mas está provado que movimentos de contestação ao hegemônico dentro da história da literatura ocidental (ainda assim, presentes na mesma história) fazem uso dos textos e obras de Igiaba Scego. Ela própria faz uso

da sua obra como arma de contestação, como bem assumiu na FLIP de 2018. Todavia, o faz sem esquecer de reconhecer sua ligação identitária com a Europa e as implicações de tal elo na vida de uma escritora.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Organização e tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CRICELLI, Francesca. Ler e traduzir Igiaba Scego. Literatura Italiana Traduzida. Florianópolis, v.1, n.3, mar. 2020.

SCEGO, Igiaba. Minha casa é onde estou. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Nós. 2018.

SUSSEKIND, Flora; VALENÇA, Raquel. O sapateiro Silva. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ana Paula Nunes

Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC). Mestre em Literatura pelo mesmo programa de pós-graduação (PPGLit-UFSC). Graduada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA/Campus Caxias). Membro e pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL/CNPq); e do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Arte e Mídias (LAMID/CNPq). Interessa-se por estudos relacionados à estatística textual e à Literatura Brasileira, mais especificamente à produção poética produzida no final do século XIX e início do século XX. Bolsista CNPq-Brasil.

Carolina Severo Figueiredo

Carolina Severo Figueiredo é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina desde 2023, orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes na linha de Estudos Literários e Culturais Latino-Americanos, com financiamento de bolsa CAPES/DS. Atualmente pesquisa relações multiespécies e parentesco entre humanos e não-humanos na literatura atual escrita por mulheres na América do Sul, com foco teórico nos Novos Materialismos.

Marcelo Ribeiro Filho

Marcelo Ribeiro Filho, é formado em Cinema pela UFSC (2016) e é mestre (2021) em Literatura pela mesma universidade. Desde 2022 está cursando o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. O trabalho de maior destaque é o longa-metragem Pedro. A obra faz parte da coleção permanente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fimoteca Española, Cinemateca Brasileira, e da coleção do Museu Histórico Thiago de Castro. Em 2018 decidiu mudar os rumos do seu trabalho. Depois de uma viagem para Guiné-Bissau resolveu concentrar as suas atividades com arte na relação com o

país buscando, nesta experiência, encontrar um caminho para longe da dicotomia entre real e ficção.

Maria Isabel Teixeira Brisolara

Maria Isabel Teixeira Brisolara é, desde 2023, doutoranda em Literatura pela UFSC, onde também obteve seu mestrado (2016) e graduação em Letras-Português (2013). Sua pesquisa atual explora a potência de rasura e questionamento do nacionalismo a partir da ótica dos imigrantes, e como esta questão se faz importante para o atual contexto de renascimento de uma política conservadora. No mestrado, dedicou-se ao estudo da figura de Ahasverus na obra de Samuel Rawet, analisando a metamorfose e a leitura do texto literário como experiências de construção de uma ética da alteridade.

Rafael Inácio da Silva Durães

Rafael Durães é graduado desde 2022 em Letras-português pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mestrando desde 2023 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientado pela Profa. Dra. Susana Scramim na linha de Poesia e Aisthesis, com financiamento de bolsa Capes. Atualmente, pesquisa tendências poéticas da poesia dos anos 60-70 no Brasil, com foco no trabalho de Maria Lúcia Alvim, e é professor de português e literatura do ensino médio no Instituto Estadual de Educação (IEE) em Florianópolis.

Rafaella Machado

Rafaella Machado é doutoranda em Literatura, na linha de pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero, desde 2022, pela Universidade Federal de Santa Catarina e Mestre em Educação (2013) com graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas (2011), pela mesma instituição. É pesquisadora em Literaturas e áreas relacionadas a discussões sobre Educação, Ensino, Gêneros e Diversidades. Em 2009, foi membro do Grupo de Pesquisa em Direito e Literatura - Literato (CCJ/UFSC), e do Grupo Literatise (2014), de pesquisa em literatura infantil e juvenil e práticas de

mediação literária (CED/UFSC). Foi organizadora do projeto Marias vão com as outras (2016), em Florianópolis, que promovia a igualdade de gêneros, a partir de atividades com meninas de 10 a 14 anos. Atualmente, é membro do Continuum - Ficção Científica, grupo de pesquisa e estudos de Literatura de Ficção Científica, Especulativa e Fantasia (CCE/UFSC). Além disso, é professora de Literatura, no ensino básico, há mais de 10 anos.

Robenylson de Oliveira Mota

Robenylson de Oliveira Mota, graduado em Letras - Língua Portuguesa em 2022 pela Universidade Federal do Acre (UFAC), é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT) pela Universidade de Santa Catarina (UFSC), desde 2023, sob orientação do Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón. Sua caminhada acadêmica se debruça nos escritos de Lima Barreto, mais especificamente acerca da escrita de si, invisibilidade e negritude. O andamento do trabalho de pesquisa só foi possível graças ao financiamento do CNPq. Durante a graduação já se dedicava a pesquisar questões relevantes da poética barretiana, atuando como bolsista no programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC) no projeto: "Traços do moderno no final do século XIX: O Triste fim de Policarpo Quaresma e os manifestos modernistas".

Tamara Hauck Valle Machado

Tamara Hauck é mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina na área da Crítica Feminista e Estudos de Gênero. Orientada pela professora Dra. Rosana Cássia dos Santos. Pesquisa escritoras brasileiras do Século XIX e tem como foco de estudo a poeta Júlia da Costa (1844-1911). Especialista em Planejamento em Comunicação e Gestão de Crises de Imagens pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo, também pela PUC/RS, em 1998.



APOIO



CCE

Centro de
Comunicação e Expressão

PPGLit

