

organizadores

Daniela de Campos

Eduardo dos Santos Chaves

Maria Cláudia Moraes Leite

# História e Literatura

RELAÇÕES POSSÍVEIS



INSTITUTO FEDERAL  
Rio Grande do Sul



organizadores

Daniela de Campos

Eduardo dos Santos Chaves

Maria Cláudia Moraes Leite

# História e Literatura

RELAÇÕES POSSÍVEIS



INSTITUTO FEDERAL  
Rio Grande do Sul

| São Paulo | 2022 |



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H673

História e literatura: relações possíveis / Organizadores Daniela de Campos, Eduardo dos Santos Chaves, Maria Cláudia Moraes Leite. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5950-111-3

DOI 10.31560/pimentacultural/2022.01113

1. História. 2. Literatura. 3. Feminismo. 4. Escravidão. 5. União Soviética. 6. Memória. I. Campos, Daniela de (Organizadora). II. Chaves, Eduardo dos Santos (Organizador). III. Leite, Maria Cláudia Moraes (Organizadora). IV. Título.

CDD 901

Índice para catálogo sistemático:

I. História

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

ISBN da versão impressa (brochura): 978-65-5950-112-0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

---

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Marketing digital	Lucas Andrius de Oliveira
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Imagens da capa	Nomadsoul1, Freepik - Freepik.com
Tipografias	Swiss 721, Euphorigenic, Sofia Pro
Revisão	Landressa Rita Schiefelbein
Organizadores	Daniela de Campos Eduardo dos Santos Chaves Maria Cláudia Moraes Leite

---

**PIMENTA CULTURAL**  
São Paulo · SP  
Telefone: +55 (11) 96766 2200  
[livro@pimentacultural.com](mailto:livro@pimentacultural.com)  
[www.pimentacultural.com](http://www.pimentacultural.com)

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

### Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski  
*Universidade La Salle, Brasil*

Adriana Flávia Neu  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt  
*Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil*

Aguimario Pimentel Silva  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

Alaim Passos Bispo  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Alaim Souza Neto  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Alessandra Knoll  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Alessandra Regina Müller Germani  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Aline Corso  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

Aline Wendpap Nunes de Siqueira  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Ana Rosangela Colares Lavand  
*Universidade Federal do Pará, Brasil*

André Gobbo  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Andressa Wiebusch  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Andreza Regina Lopes da Silva  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Angela Maria Farah  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Anísio Batista Pereira  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Antonio Edson Alves da Silva  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Antonio Henrique Coutelo de Moraes  
*Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil*

Arthur Vianna Ferreira  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Bárbara Amaral da Silva  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Bernadette Beber  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos  
*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Caio Cesar Portella Santos  
*Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil*

Carla Wanessa do Amaral Caffagni  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Carlos Adriano Martins  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Carlos Jordan Lapa Alves  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Caroline Chioquetta Lorenset  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Cássio Michel dos Santos Camargo  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil*

Christiano Martino Otero Avila  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

Cláudia Samuel Kessler  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Cristiana Barcelos da Silva  
*Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil*

Cristiane Silva Fontes  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Daniela Susana Segre Guertzenstein  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Daniele Cristine Rodrigues  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Dayse Centurion da Silva  
*Universidade Anhanguera, Brasil*

Dayse Sampaio Lopes Borges  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Diego Pizarro  
*Instituto Federal de Brasília, Brasil*

Dorama de Miranda Carvalho

*Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil*

Edson da Silva

*Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil*

Elena Maria Mallmann

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Eleonora das Neves Simões

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Eliane Silva Souza

*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

Elvira Rodrigues de Santana

*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Éverly Pegoraro

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Fábio Santos de Andrade

*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Fábrica Lopes Pinheiro

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Fernando Vieira da Cruz

*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Gabriella Eldereti Machado

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Germano Ehlert Pollnow

*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

Geymeesson Brito da Silva

*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Handerson Leylton Costa Damasceno

*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Hebert Elias Lobo Sosa

*Universidad de Los Andes, Venezuela*

Helciclever Barros da Silva Sales

*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais  
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida

*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Hendy Barbosa Santos

*Faculdade de Artes do Paraná, Brasil*

Humberto Costa

*Universidade Federal do Paraná, Brasil*

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

*Universidade de Brasília, Brasil*

Inara Antunes Vieira Willerding

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Ivan Farias Barreto

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Jaziel Vasconcelos Dorneles

*Universidade de Coimbra, Portugal*

Jean Carlos Gonçalves

*Universidade Federal do Paraná, Brasil*

Jocimara Rodrigues de Sousa

*Universidade de São Paulo, Brasil*

Joelson Alves Onofre

*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Jônata Ferreira de Moura

*Universidade São Francisco, Brasil*

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Jorge Luis de Oliveira Pinto Filho

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Juliana de Oliveira Vicentini

*Universidade de São Paulo, Brasil*

Julierme Sebastião Morais Souza

*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Junior César Ferreira de Castro

*Universidade de Brasília, Brasil*

Katia Bruginski Mulik

*Universidade de São Paulo, Brasil*

Laionel Vieira da Silva

*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Lucila Romano Tragtenberg

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Lucimara Rett

*Universidade Metodista de São Paulo, Brasil*

Manoel Augusto Polastrelli Barbosa

*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho

*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*

Marcio Bernardino Sirino

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Marcos Pereira dos Santos

*Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México*

Marcos Uzel Pereira da Silva  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Maria Aparecida da Silva Santandel  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Maria Cristina Giorgi  
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Marina Bezerra da Silva  
*Instituto Federal do Piauí, Brasil*

Michele Marcelo Silva Bortolai  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Mônica Tavares Orsini  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Nara Oliveira Salles  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Neli Maria Mengalli  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Patrícia Biegging  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Patricia Flavia Mota  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Raul Inácio Busarello  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Roberta Rodrigues Ponciano  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Robson Teles Gomes  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Rodiney Marcelo Braga dos Santos  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

Rodrigo Amancio de Assis  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Rodrigo Sarruge Molina  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Rogério Rauber  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Rosane de Fatima Antunes Obregon  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Samuel André Pompeo  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Sebastião Silva Soares  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

Silmar José Spinardi Franchi  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Simone Alves de Carvalho  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Simoni Urnau Bonfiglio  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Stela Maris Vaucher Farias  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Tadeu João Ribeiro Baptista  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno  
*Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil*

Taiza da Silva Gama  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Tania Micheline Miorando  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tarcísio Vanzin  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Tascieli Feltrin  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tayson Ribeiro Teles  
*Universidade Federal do Acre, Brasil*

Thiago Barbosa Soares  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

Thiago Camargo Iwamoto  
*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

Thiago Medeiros Barros  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Tiago Mendes de Oliveira  
*Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil*

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Vania Ribas Ulbricht  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Wellington Furtado Ramos  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Wellton da Silva de Fatima  
*Instituto Federal de Alagoas, Brasil*

Yan Masetto Nicolai  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

## PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

### Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton  
*Universidade Luterana do Brasil, Brasil*

Alexandre João Appio  
*Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil*

Bianka de Abreu Severo  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Carlos Eduardo Damian Leite  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Catarina Prestes de Carvalho  
*Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil*

Elisiene Borges Leal  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

Elizabete de Paula Pacheco  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Elton Simomukay  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Francisco Geová Goveia Silva Júnior  
*Universidade Potiguar, Brasil*

Indiamaris Pereira  
*Universidade do Vale do Itajaí, Brasil*

Jacqueline de Castro Rimá  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Lucimar Romeu Fernandes  
*Instituto Politécnico de Bragança, Brasil*

Marcos de Souza Machado  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Michele de Oliveira Sampaio  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Pedro Augusto Paula do Carmo  
*Universidade Paulista, Brasil*

Samara Castro da Silva  
*Universidade de Caxias do Sul, Brasil*

Thais Karina Souza do Nascimento  
*Instituto de Ciências das Artes, Brasil*

Viviane Gil da Silva Oliveira  
*Universidade Federal do Amazonas, Brasil*

Weyber Rodrigues de Souza  
*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

William Roslindo Paranhos  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

## PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

## SUMÁRIO

**Apresentação..... 10**

Capítulo 1

**Um passado, múltiplas formas de leitura:**

tensões e intersecções entre história e literatura ..... 14

*Mateus Roque da Silva*

*Andreza Alves Velloso*

Capítulo 2

**Candido:** formação e outros

conceitos para o estudo de literatura,

história e sociedade no Brasil..... 40

*Olívia Barros de Freitas*

Capítulo 3

**Ensino de história e literatura:**

entrelaçando saberes ..... 59

*Daniela de Campos*

*Cinara Fontana Triches*

Capítulo 4

**Compreendendo o colonialismo**

**a partir das obras *Coração das Trevas*,**

**de Joseph Conrad, e *O Sonho do Celta*,**

**Mario Vargas Llosa ..... 78**

*Cláudio Klippel Borges*

Capítulo 5

- O espetáculo do mundo, a história de Portugal em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago ..... 106**  
*Gabriela Silva*

Capítulo 6

- As mil assinaturas de Svetlana Aleksievitch: polifonia, personagens e testemunhas ..... 127**  
*João Camilo Grazziotin Portal*

Capítulo 7

- Entre a Penélope homérica e a Penélope ovidiana: olhares sobre o feminino na literatura da antiguidade ..... 160**  
*Letícia Schneider Ferreira*

Capítulo 8

- Vivências das mulheres Igbo em *Efuru* de Flora Nwapa: diálogo entre história e literatura ..... 180**  
*Tathiana Cristina Cassiano*

Capítulo 9

- Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo: uma análise possível sobre o feminicídio no Brasil a partir da ficção literária ..... 195**  
*Maria Cláudia Moraes Leite*

- Sobre os autores e as autoras ..... 210**

- Índice Remissivo ..... 213**

## Apresentação

Os diálogos entre História e Literatura vêm ganhando cada vez mais espaço entre historiadores, literatos e demais estudiosos sobre o tema. As pesquisas são demonstrativas não apenas dessas incursões, como revelam novas perspectivas e objetos que fazem com que esses diálogos tornem-se mais alargados e profícuos. Sob essa perspectiva, nasceu a proposta desta publicação com o objetivo de somar esforços junto àqueles que se ocupam de estudar as relações possíveis entre História e Literatura. Os resultados são frutos de dissertações, teses e projetos de pesquisa desenvolvidos nos últimos anos que apontam para a relevância e a atualidade do tema.

O conjunto ora apresentado ao leitor decorre, em grande medida, de estudos destacados que oferecem contribuições importantes em relação ao tema central da obra. São nove textos que compõem o livro *História e Literatura: relações possíveis* e, longe de apresentar uma interpretação exclusiva sobre a temática, o propósito aqui é provocar reflexões a respeito das possibilidades de diálogos entre esses dois campos.

O texto de abertura, *Um passado, múltiplas formas de leitura: tensões e intersecções entre história e literatura*, de Mateus Roque da Silva e Andrezza Alves Velloso, tem como objetivo discutir acerca das aproximações e distanciamentos entre os campos da História e da Literatura, a partir de uma perspectiva teórico-metodológica, assim como analisar as contribuições que a Literatura, como fonte, e a crítica literária, como método analítico, oferecem aos estudos do passado.

Na sequência, temos o texto de Olívia Barros de Freitas, intitulado *Candido: formação e outros conceitos para o estudo de literatura, história e sociedade no Brasil*, que analisa a relação da história e da

criação literária através da crítica proposta por Antonio Candido. Seguindo as pistas do canônico crítico literário, a autora demarca que a formação da literatura brasileira se consolidou num contexto de colonização, marcado pelo capitalismo mercantil e que as obras literárias acabam por expor essa condição de subalternidade que coloca o país na condição de periferia.

O terceiro texto, *Ensino de história e literatura: entrelaçando saberes*, de Cinara Fontana Triches e Daniela de Campos, procura analisar o entrelaçamento de saberes entre a História e a Literatura, a partir de bibliografia produzida sobre o tema e também de práticas desenvolvidas em sala de aula pelas autoras. Tais práticas foram planejadas tendo em vista a necessidade de priorizar conhecimento histórico, através de ações interdisciplinares, bem como de tratar de temas específicos da Literatura ao passo que pretende desenvolver o gosto pela leitura.

Cláudio Klippel em *Compreendendo o colonialismo a partir das obras Coração das trevas, de Joseph Conrad e O sonho do celta, Mario Vargas Llosa*, procura entender como se deu a intervenção europeia no continente africano durante o colonialismo no final do século XIX e início do século XX a partir de dois textos literários: *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, e *O sonho do Celta*, de Mario Vargas Llosa. O autor analisa de que maneira os escritores se utilizam da história para construir a literatura e de que forma a história aparece representada em suas obras – através das falas, situações e personagens das obras citadas.

Seguidamente, *O espetáculo do mundo, a história de Portugal em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, de Gabriela Silva traz, a partir da narrativa de José Saramago, uma leitura não idealizada de Portugal, espaço este que precisa ser desvendado, criticado e examinado, como uma tentativa de compreensão da história e da natureza do pensamento social português.

O sexto artigo, *As mil assinaturas de Svetlana Aleksíevitch: polifonia, personagens e testemunhas*, de João Camilo Grazziotin Portal, discorre sobre os jogos e esquivas construídos pela escritora ucraniana Svetlana Aleksíevitch nas diferentes reescritas de suas obras, que, grosso modo, reforçam o caráter dramático dos testemunhos e constroem uma imagem soviética monossêmica em relação à sua posição de vítima. Por meio de olhares críticos em relação à Svetlana, o autor entende que diferentes tensões e admirações atravessaram a posição autoral, o que pode ser visto na retirada da escritora de seu pedestal.

Logo depois, Letícia Schneider Ferreira no texto *Entre a Penélope homérica e a Penélope ovidiana: olhares sobre o feminino na literatura da antiguidade*, reflete a respeito da produção literária enquanto fonte histórica, em especial relativa a períodos nos quais se constata uma escassez de vestígios, como é o caso da região da Grécia no século VIII a.C. A proposta da autora é num primeiro momento refletir sobre os elementos de gênero presentes na História Antiga, observando os desafios de analisar o cotidiano e os discursos associados às mulheres, devido ao fato de que no período histórico em estudo os registros escritos foram produzidos por homens. Em um segundo momento a proposta é debater sobre a figura da personagem Penélope, analisando de que modo a esposa do astucioso herói de Ítaca é referida tanto na obra *Odisseia* quanto na obra *Heroides* do poeta romano Públio Ovídio Naso.

A obra segue com *Vivências das mulheres igbo em Efurú de Flora Nwapa: diálogo entre história e literatura*, de Tathiana Cristina Cassiano, que discute a construção de epistemologias outras para a produção de conhecimento acerca das Áfricas e do papel das mulheres nas sociedades africanas por meio de um diálogo teórico com o campo dos estudos pós-colonial e decolonial e com a produção intelectual de mulheres africanas. Partindo da literatura de Flora Nwapa, a autora parte do pressuposto de que a narrativa literária configura-se como instrumento

na produção do conhecimento acerca das experiências das mulheres igbos na Nigéria colonial e pós-independência, bem como por meio da qual identifica interpretações do contexto histórico nigeriano e de seu *lôcus* de enunciação, enquanto testemunho histórico desta sociedade.

O texto que encerra o livro, *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo: uma análise possível sobre o feminicídio no Brasil a partir da ficção literária, de Maria Cláudia Moraes Leite, aborda as contribuições da literatura, enquanto fonte, na discussão acerca do feminicídio no Brasil, a partir da obra *Mulheres empilhadas* de Patrícia Melo. A proposta da autora é analisar a narrativa presente na obra em questão diante de uma perspectiva de gênero, mais precisamente dialogando com os estudos produzidos pela antropóloga Rita Laura Segato sobre o tema.

Assim como a proposta dos textos que constam nesta obra de promover um diálogo profícuo entre duas áreas do saber, as autoras e os autores que integram essa coletânea também são oriundos, por sua formação inicial, dessas duas áreas, como se pode observar nas biografias constantes no final do livro. Esperamos que os textos aqui compilados possam ajudar pesquisadores, professores e estudantes interessados no tema e que, especialmente, possam contribuir para um ensino menos compartimentado e que valorize a interdisciplinaridade. Importante ressaltar que a obra contou com apoio financeiro do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, por meio do Edital IFRS n.º 01/2022 – Auxílio à Publicação de Produtos Bibliográficos.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todos que colaboraram na construção desta publicação, pois acreditamos que um livro, bem como a pesquisa e o ensino, é sempre um espaço coletivo.

Os organizadores



# 1

Mateus Roque da Silva  
Andreza Alves Velloso

## Um passado, múltiplas formas de leitura: tensões e intersecções entre história e literatura

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.1

*Não se pode estudar a literatura isolada de toda cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade (Mikhail Bakhtin, 2017, p. 13).*

O debate acerca das interrelações entre História e Literatura, enquanto formas distintas de acesso ao passado, remonta à alvorada do conhecimento filosófico ocidental, conforme contraste já estabelecido por Aristóteles em sua *Poética*. Ao historiador, como fora pontuado pelo filósofo, competia o relato dos fatos que empiricamente aconteceram, testemunhados e recontados por sujeitos reais, enquanto ao poeta se permitia conjecturar, supor e imaginar acerca dos eventos que poderiam ter acontecido (ARISTÓTELES, 2008, p. 54). Tal categorização imperou, sem muitas controvérsias, até o século XVIII, período em que se fortaleceu a problemática, a partir da lógica iluminista, das noções de “verdade” contidas nos relatos do (e produzidas sobre o) passado.

A discussão em torno das aproximações e divergências entre essas formas narrativas – histórica e poética – só obteve notoriedade entre os historiadores a partir do movimento da Nova História, proveniente de diversos debates de cunho teórico-metodológico, ocorridos ao longo da segunda metade do século XX – sobretudo na terceira geração da *École des Annales*. Essa guinada teórica, trouxe consigo a possibilidade de utilização de novas fontes à investigação do historiador, que não se reconhece, simplesmente, na qualidade de sujeito passivo e meramente observador do passado que se revela por meio da documentação.

Consciente de sua ação enquanto sujeito histórico, o pesquisador da História está em constante conflito com suas referências, experiências e significados que o induzem e, ainda que indiretamente, conduzem sua forma de investigação e interpretação do passado. Assim, por meio de um diálogo plural e interdisciplinar, o historiador que se utiliza do literário se atém à(s) forma(s) como a sociedade interpreta, produz e utiliza seus meios culturais. Para Georges Duby,

a história cultural se propõe a olhar no passado, entre os movimentos de conjunto de uma civilização, os mecanismos de produção de objetos culturais. Quer se trate da grande produção vulgar, ou da produção refinada, até esse extremo que é a 'obra-prima', com todos os problemas que ela põe. O historiador da cultura deve, evidentemente, considerar o conjunto da produção e interrogar-se sobre as relações que podem existir entre os eventos que se produzem no alto do edifício, isto é, no nível da 'obra-prima', e essa base bastante inerte da produção corrente que eles dominam e sobre a qual repercutem (DUBY, 2011, p. 146).

Não obstante, na perspectiva dos romancistas, o debate em torno da ficção e da história também se efetiva, uma vez que a realidade histórica, presente ou passada, sempre se constituiu em fonte inesgotável de estudo, pesquisa e inspiração aos literatos. De modo que, da épica de Homero, no período clássico, à saga de Tolkien, na modernidade, o passado foi narrado, revisto, (re)criado e ficcionalizado, variando, ao longo do tempo e espaço, as formas como essas referências, bem como sua recepção crítica, se efetivaram. Entre os séculos XVIII e XIX, os críticos neoclássicos, por exemplo, defendiam uma ideia de arte (e de literatura) como parte de uma estrutura objetiva, de normas rígidas, cuja existência, em última instância, asseguraria a ordem racional e harmônica do mundo. Tal racionalização das artes, condicionava-lhes certa "função" pedagógica, não mais apenas nas cortes, mas potencialmente em todo o povo. Ainda no século XVIII, surge uma outra postura entre os críticos que tendia a conceber a obra literária como um "espelho" que refletisse, à sua própria maneira, algo que lhe era exterior, ou seja, o mundo real (DURÃO, 2016).

No período que se segue – romântico –, a função pedagógica da literatura vê-se associada à figura do autor genial, muitas vezes deslocado de sua realidade sócio-histórica. Esse entendimento, que endossa uma concepção de sujeito sobre o mundo, vigora, imperiosamente, na leitura de Fábio Durão (2016), até nossos dias. A ênfase no indivíduo criador foi tamanha que, anos mais tarde, resultou em uma

ruptura do elo aparente entre o “texto” e o “mundo”, possibilitando o surgimento de uma concepção de “obra total” fechada em si mesma, regida por princípios que lhe são interiores e que, por conseguinte, distanciam-se de outras instâncias do universo extraliterário.

Seja como for, o presente capítulo objetiva apresentar uma breve discussão acerca das aproximações e distanciamentos, em uma perspectiva teórico-metodológica, entre os campos da História e da Literatura, bem como visa analisar as contribuições que a Literatura, como fonte, e a crítica literária, como método analítico, oferecem aos estudos do passado. Posto isso, subdividiremos nossas considerações em dois momentos: primeiramente, discorreremos acerca da História como ciência e os múltiplos questionamentos em torno de sua consolidação enquanto área científica do conhecimento humano. Nessa seção, dialogaremos com autores como Roger Chartier (1988), Mônica Pimenta Velloso (2012) e José d’Assunção Barros (2014) a fim de compreender de que forma a Nova História contribuiu para a expansão das possibilidades de análise do historiador, promovendo o reconhecimento e a inclusão de novas fontes à pesquisa histórica, como os produtos culturais – sobretudo os de caráter ficcional – e iconográficos.

No segundo momento, concentraremos nossos esforços no outro viés, ou seja, a História, compreendendo sua materialidade presente e passada, como matéria de estudo, pesquisa e inspiração aos literatos. Para tanto, apresenta-se, inicialmente, o debate posto à crítica literária das últimas décadas acerca da problemática das referencialidades no texto literário, ao qual defendem-se duas posições, em princípio antagônicas, sejam elas: (1) o texto literário como seu próprio referente, isolado das questões externas ao universo diegético, e (2) o texto literário enquanto um emaranhado de citações, explícitas e implícitas, ao mundo exterior e anteriormente constituído. A partir desse embate, discute-se a relação que se estabelece entre Literatura e História em diversos autores do mundo ocidental, tais quais Victor Hugo, Fiódor Dostoiévski, Machado de Assis, dentre outros.

## REPENSANDO A NARRATIVA HISTÓRICA E SUAS APROXIMAÇÕES COM O TEXTO LITERÁRIO

Antes que possamos dar início às discussões propostas neste capítulo, convém elucidar algumas questões pertinentes às mudanças no campo historiográfico contemporâneo que permitiram (re)aproximar a narrativa histórica da literária. Tal problemática, que antecede a “verdadeira ‘revolução de costumes’ no mundo dos historiadores da década de 1970” (VELLOSO, 2012, p. 6), extrapola a correspondência entre os discursos narrativos de ambas as áreas e se mesclam aos debates acerca do próprio fazer historiográfico e o ofício do historiador.

Inicialmente, a oposição clássica entre a ficção e a realidade, correspondentes respectivamente à Literatura e à História, tensionava um debate entre os pesquisadores dos dois campos. A busca pela objetividade e veracidade do discurso, fundamentais à composição de uma história científica, contribuíram para o significativo distanciamento entre os historiadores e a subjetividade (que era, erroneamente, atribuída exclusivamente aos romancistas e poetas). Contudo, conforme apontado por Monica Velloso (2012), é impensável, em pleno século XXI, reduzir a História à mera narrativa, em seu sentido descritivo, de documentos oficiais e seu eminente passado triunfante. Essa percepção acerca de novas fontes e formas de narrar o passado foi largamente discutida e difundida entre os historiadores a partir das proposições de intelectuais franceses do século XX, como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Roland Barthes:

A cultura da globalização acarretou uma crise de paradigmas que vem modificando sensivelmente o campo da história que até a década de 1970 era considerado homogêneo. Essa discussão epistemológica, de certa forma, permanece em aberto, pois ainda não dispomos de sistematização de procedimentos a serem abordados. A história apresenta-se como um campo em construção lidando com passados recompostos. O historiador

não é mais o senhor do passado nem o dono da memória em uma conjuntura de trocas férteis com as ciências sociais, a literatura e as artes (VELLOSO, 2012, p. 6).

Por essa perspectiva, o historiador, não se reconhece mais enquanto um sujeito que apenas reproduz as informações identificadas em sua investigação, por muitas vezes limitado a determinadas fontes ou objetivos do fazer historiográfico, mas evoca para si a condição de leitor consciente de que as significações e significantes de sentidos estão diretamente relacionadas à forma como a sociedade interpreta e produz seus objetos culturais. Tal período foi marcado por duas principais correntes que analisavam, a partir de reflexões opostas, as aproximações entre História e Literatura. Em primeiro lugar, pautando-se nas estratégias narrativas utilizadas pelos historiadores do século XIX, o estadunidense Hayden White (1992) equiparava os discursos históricos e literários a fim de considerar a narrativa historiográfica como desdobramento da literária, sendo assim reduzida a um de seus gêneros. “Pouco depois”, com o amadurecimento de seu pensamento, “admitia que os ‘eventos históricos’ e ‘eventos ficcionais’ diferiam entre si” (VELLOSO, 2012, p. 7). Dentre os que se opuseram a essa concepção, destacamos o francês Roger Chartier que, ao pensar o texto literário para além de sua “forma” e composição estética, acendeu a discussão entre os historiadores culturais em torno da dinâmica de leitura e representação social pelas vias ficcionais<sup>1</sup>. Pouco tempo depois, proposições como as de Chartier, seriam amplamente difundidas e adotadas pelos pesquisadores ávidos por uma renovação em seu ofício.

A produção intelectual dos historiadores mudou em profundidade e amplitude, assim também as modalidades de se escrever História, esta influenciada pelo surgimento de novos territórios a serem explorados na pesquisa histórica, pelos novos objetos visando temáticas originais e ainda pela abundância das novas abordagens (SANTOS, 2007, p. 117).

1 Ao citar Pierre Bourdieu, o autor chama nossa atenção para o diálogo da História com outras áreas humanas (CHARTIER, 1988).

O historiador, então, passa a reconstruir os acontecimentos interpretados a partir dos recursos narrativos, metodológicos e teóricos que possibilitam o reconhecimento de novas problemáticas, olhares, discursos e análises. A ciência histórica se complexificou em diálogo com outras áreas, em especial a Literatura, a Sociologia, a Antropologia, e logo se tornou imprescindível para o historiador desvelar o passado silenciado pelo próprio discurso historiográfico estabelecido até então. Zeloí Santos (2007), destaca as múltiplas abordagens que surgiram em oposição ao enfoque conferido à macro-história<sup>2</sup> e que propunham uma redução do recorte metodológico que contemplasse a análise do individual e do local; a micro-história<sup>3</sup>.

É neste momento que as contribuições de Michel de Certeau em sua *Operação Historiográfica*, originalmente publicada em 1982, ganham força. Segundo o historiador, o estudo sobre a operação de dar sentido ao passado por meio da narrativa incorpora o reconhecimento de lugares, interações, períodos sócio-políticos e os próprios procedimentos que compõem a escrita (em seu âmbito material e imaterial). Sua operação historiográfica não é simplesmente a proposição de um método a ser seguido, mas sim o deslumbre da forma pela qual o passado foi constituído pela modernidade. Sua preocupação focaliza o *outro*<sup>4</sup>, sendo este o primitivo, cultural ou oral que sempre estará presente no passado (CERTEAU, 2000). O *outro*, entretanto, nem sempre é acessível através das fontes oficiais que demarcavam as possibilidades de atuação do historiador e o trabalho investigativo só estaria próximo de sua completude se outros vestígios identificados ao longo do tempo incorporassem o escopo de fontes mobilizadas pelo pesquisador.

- 2 Paradigma que compreende a História enquanto um processo global e unificado, focalizando na construção de um "sujeito coletivo" (CARDOZO, 2010).
- 3 Opostos à macro-história, os pesquisadores da micro-história defendem que o conhecimento histórico deveria objetivar na compreensão dos sujeitos a partir de sua individualidade, consciência e razão por não enxergar na História a impossibilidade de um discurso universal (CARDOZO, 2010).
- 4 Conceito freudiano mobilizado pela Psicologia, o *outro* configura o inconsciente, a parte mais íntima de um indivíduo, materializada e projetada em elementos ou indivíduos exteriores (TEIXEIRA; MOREIRA, 2013).

A subjetividade, outrora desprezada pela História, é ressignificada e incorporada à prática do investigador ao longo dos anos, mas sua inserção no campo só é possível a partir de uma subjetividade objetiva. Conforme proposto por José d'Assunção Barros, pautado em Reinhart Koselleck:

Ao mesmo tempo em que o historiador é conclamado a produzir 'enunciados verdadeiros' [...], ele também deve se defrontar com a consciência de que suas proposições sempre serão relativas. Ou seja, uma certa exigência de objetividade é confrontada com o incontornável reconhecimento da subjetividade que afeta a História como ciência humana que trabalha de um lado com materiais envoltos na subjetividade, e de outro com um agente de produção deste conhecimento que se inscreve, ele mesmo, em vários circuitos de subjetividade. Esta consciência foi se aprofundando cada vez mais na história da historiografia ocidental, ao ponto de Gadamer – na primeira conferência de seu livro *A Consciência histórica* (1996) – defini-la como 'o privilégio de o homem moderno ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião' (BARROS, 2010, p. 75).

Cercada de múltiplas possibilidades de análise, a história se reinventa em sua própria prática e amplia seus alcances metodológicos e objetivos. Elucidados sobre sua posição enquanto leitores, os historiadores articulam suas questões ao passado conscientes de que sua própria percepção dos fatos que ocorreram está inevitavelmente marcada por diversas condições culturais, sociais, políticas e geográficas próprias do presente de quem escreve<sup>5</sup>. Contudo, tais possibilidades de compreensão e (des)construção do passado precisam estar devidamente ancoradas em uma ciência histórica que não está desassociada de um compromisso com a veracidade das informações prestadas – independente da estratégia narrativa utilizada para a formulação

5 Dentre as proposições dos historiadores que compunham a *École des Annales*, destaca-se a valorização da contextualização em prol da resolução de problematizações elencadas pelos pesquisadores às fontes e períodos analisados. Os primeiros historiadores da *École des Annales* criaram a expressão "história-problema" como forma de denominar o espírito questionador dos novos tempos (BLOCH, 2001).

da História (BARROS, 2010). Ou seja, a articulação com a subjetividade não significa um uso indevido das fontes ou uma superficialidade na análise histórica de tais vestígios.

Pertinente ao recorte proposto para este capítulo, refletiremos a partir de agora especificamente sobre os diálogos teórico-metodológicos entre História e Literatura: os limites e alcances da História, bem como suas formas de manuseio para com as fontes literárias e sua inserção à pesquisa histórica. Acreditamos que, apesar de espinhosa, a aproximação de ambas as áreas enriquece não apenas as análises realizadas pelos pesquisadores, como também possibilitam a renovação do olhar acerca do passado e a compreensão que se tem (ou se pretende ter) sobre fatos já ocorridos. Para este exercício de reflexão que propomos aqui, é importante termos em mente que, conforme dito anteriormente, o historiador tem suas próprias formas de lidar com as fontes, as informações e a formulação do conhecimento histórico – neste caso, na forma escrita – que apenas o difere de outros profissionais das ciências humanas. Desse modo, não nos cabe a qualificação do ofício histórico em comparação com outras disciplinas ou metodologias propostas. Cada ciência tem sua própria forma de lidar com seus objetos, assim como formular suas próprias epistemologias.

Portanto, não buscamos uma simples aglutinação de outras áreas das humanidades para o campo histórico, tampouco acreditamos em um uso indevido ou mal aplicado em nosso ofício investigativo. Consideramos que a alternativa mais adequada seja a interdisciplinaridade: perspectiva que se fortaleceu após a concepção inclusivo-dialógica da Nova História ao buscar aproximar os historiadores de saberes como os da Antropologia, da Literatura, da Psicologia, da Sociologia, entre outros (ZECHLINSKI, 2003). A partir da interseção entre conteúdos de diversas disciplinas, é possível uma maior compreensão acerca do passado que, agora, é reconhecido como fruto de seu próprio tempo e não simplesmente moldado para a glorificação (ou não) de feitos anteriores (BARROS, 2010).

Sob tal perspectiva, nos parece natural uma aproximação com as considerações teóricas de Carlo Ginzburg (1992), um dos principais defensores da utilização de fontes não convencionais, como registros de jornais, periódicos e livros, na investigação histórica. Suas proposições visavam responder às críticas contra a micro-história, advindas de historiadores como Michel Foucault, e defendia a possibilidade de desenvolvimento de metodologias de análise sobre tais fontes que atendiam às determinações estipuladas para a ciência histórica. Tais vestígios, diretamente vinculados ao campo das mentalidades, segundo o pesquisador, encontram-se *entre* os diversos campos do conhecimento, contribuindo, de diferentes formas, para o seu desenvolvimento, uma vez que não se restringem ao universo real ou ficcional, representado ou imaginado. Ou seja: o vestígio cultural (e, especificamente aqui em nossa abordagem, o literário) possui características próprias da ficção que não permitem uma interpretação purista do objeto narrado, mas que fornecem indícios, ditos e não-ditos, que potencialmente revelam detalhes enriquecedores ao historiador.

Ao estabelecer um paralelo entre o historiador e o detetive, Ginzburg propõe um método interpretativo no qual detalhes, até então reconhecidos como secundários ou pouco relevantes, podem revelar formas para interpretação de determinado contexto social. Seu método parte da busca por particularidades que contribuam na identificação da individualidade de determinados agentes ou objetos de estudo e sua relação com o contexto em que estão inseridos, consequentemente auxiliando na elucidação do respectivo sistema ao qual este integra. Em diálogo com a *operação historiográfica* de Certeau (2000), Ginzburg destaca a possibilidade de uma investigação detalhada acerca dos elementos que compõem o vestígio literário para enriquecimento do ofício do historiador.

Esse trabalho investigativo é fundamental para refletirmos acerca de uma utilização mais adequada de tais fontes no campo histórico

e historiográfico. Como ponto primordial, Ginzburg destaca a desconstrução dos fatos tidos como absolutos para evitar uma aceitação plena do documento analisado. A explicitação de seu argumento é mais bem observada na obra *O queijo e os vermes*, originalmente publicada em 1976, na qual o historiador italiano retrata o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Acusado por supostamente ter roubado um cavalo, Menocchio foi condenado por descrever perfeitamente o animal, sua origem e para qual direção foi levado – apesar de alegar que não havia cometido o crime. Para Ginzburg, o moleiro foi capaz de tal descrição através apenas do reconhecimento dos indícios identificados: as pegadas e o pelo deixados ao longo do caminho pelo animal junto de seu desconhecido capturador.

Através do moleiro Menocchio, Ginzburg levantou a questão acerca da história conhecida (e construída) até então sobre os grandes sujeitos, bem como seus feitos, e que negligenciava o protagonismo de classes economicamente inferiorizadas, silenciando-as. As proposições de Ginzburg dialogam diretamente com as formulações de Marc Bloch, fundador da *École des Annales*, na justificativa de que o diálogo com a subjetividade não significa uma interpretação pura do documento – o que pode incorrer no grave erro do anacronismo. Sob tal ótica, percebemos como o uso da fonte literária pode desvelar aquilo que Michael Pollak denomina como *memória coletiva* e reformular a compreensão que se tem sobre determinados sistemas, sociedades e indivíduos.

Porém, se a documentação nos oferece a oportunidade de reconstruir não só as massas indistintas como também personalidades individuais, seria absurdo descartar essas últimas. Não é um objetivo de pouca importância estender às classes mais baixas o conceito histórico de “indivíduo”. É claro que existe o risco de cair no anedotário, na famigerada *histoire événementielle* (que não só é nem necessariamente história política). Contudo, trata-se de um risco evitável. Alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo –, pode ser

pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico – a nobreza austríaca ou o baixo clero inglês do século XVI (GINZBURG, 2006, p. 20).

Para além do uso da literatura como forma de regressão ao passado, pesquisadores como Sandra Jatahy Pesavento (2006) argumentam também a respeito da utilização do texto literário enquanto forma de representação da realidade a qual pertence, isto é, o seu presente, oferecendo, à sua maneira, meios específicos para que se compreendam determinados contextos históricos. Sob tal perspectiva, a escrita, a linguagem e a leitura são elementos indivisíveis e articulam a comunicação entre autores, editores, produtores e o público receptor – logo, possuem um valor significativo para as novas problemáticas que se propõem. A partir das contribuições de Pesavento, o historiador Valdeci Rezende Borges argumenta que na utilização das fontes literárias

há uma tríade a [se] considerar na elaboração do conhecimento histórico, composta pela escrita, o texto e a leitura. No que se refere à instância da escrita ou da produção do texto, o historiador volta-se para saber sobre quem fala, de onde fala e que linguagem usa. Já ao focar o texto em si, o que se fala e como se fala são questões indispensáveis. No trato da recepção, visa abordar a leitura de um determinado receptor/leitor ou de um grupo de receptores/leitores, tratando das expectativas de quem recebe o texto, de sua contemplação, ou seu enfrentamento ou resistência a ele (BORGES, 2010, p. 95).

Exemplificando o que foi proposto por Valdeci Borges acerca das múltiplas formas de manuseio do texto literário pelos historiadores, tomemos como exemplo a literatura do carioca e pré-modernista Lima Barreto (1881-1922) enquanto fonte histórica. Na primeira possibilidade analítica, o autor empírico e sua produção textual, o pesquisador concentra-se no sujeito enunciador e seu contexto, conforme Lilia Moritz Schwarcz (2017), em *Lima Barreto: triste visionário*, ao voltar sua perspectiva para o tratamento da figura do autor, como sendo um sujeito que escreve, observando aspectos como o lugar de onde este

produz e qual o grande contexto histórico, social e político que subjaz sua escrita, ao qual referimo-nos sendo o Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. Posteriormente, o enfoque no próprio texto – do que e como se fala de determinado assunto –, o historiador, tal qual Denílson Botelho (2002) em *A pátria que quisera ter era um mito: o Rio de Janeiro e a militância literária de Lima Barreto*, analisa o conteúdo da obra, neste caso as representações políticas da Primeira República (1889-1930) por meio dos artigos e crônicas, publicados em jornais, de Lima Barreto. Por fim, para retratar a leitura e a recepção da obra, citamos Nicolau Sevcenko (2003) e seu impactante trabalho *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*, no qual o historiador analisa conjuntamente as obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto, a fim de evidenciar seus respectivos posicionamentos políticos, já perceptíveis por seus leitores contemporâneos.

Ademais, é possível compreender a circulação sociopolítica da sociedade de corte portuguesa estabelecida no Brasil, através de perspectivas que abordem as questões da ação editorial de editores, como Francisco de Paula Brito, conforme pesquisado por Rodrigo Camargo de Godoi (2016). Há, ainda, a possibilidade de investigar as maneiras de se pensar na França do Antigo Regime através dos rituais culturais e a difusão de contos infantis que predominavam à época, assim como proposto por Robert Darnton (1986). E, por fim, a Literatura pode se revelar também como um importante espaço de articulação de ideais, transformando períodos históricos e marcando a consolidação de múltiplos ideais coletivos, como é o caso do nacionalismo brasileiro, aos moldes do romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar, conforme explicitado por historiadores como Bernardo Ricupero (2004).

Os debates e possibilidades aqui apresentados, permitem uma maior compreensão acerca da própria configuração da história enquanto ciência e a atuação de pesquisadores que se diferenciaram do modelo até então tradicional no fazer historiográfico. A partir das

proposições de tais estudiosos, tornou-se possível a realização de trabalhos que não tratam a fonte literária apenas como recurso para o biografismo ou a destine exclusivamente à catalogação e registro da produção literária de uma respectiva sociedade, integrando o registro literário à extensa gama de possibilidades teóricas do pesquisador que está alinhado às problemáticas de seu tempo e marcado pelas questões que permeiam o seu presente.

## HISTÓRIA AOS ROMANCISTAS: QUESTÕES DE REFERENCIALIDADE NO TEXTO LITERÁRIO

Quando pensamos a questão por outro ângulo, ou seja, a imersão da História ou discurso da verdade<sup>6</sup>, no texto literário ou discurso da ficção, a discussão tende a igualmente estender-se por muitas trilhas. No entanto, pelo próprio fôlego do presente capítulo, nos limitaremos aqui a apresentar uma das ramificações desse grande bosque teórico que tem, de todo modo, instigado diversos críticos até muito recentemente. Referimo-nos ao debate em torno das referencialidades no texto literário ao qual, em princípio, poderíamos categorizar em duas vertentes analíticas, à primeira vista antagônicas, mas que se complementam profundamente, sejam elas: (1) os que concebem o texto literário como seu próprio referente, isolado das questões externas ao universo composicionalmente constituído, e (2) os que defendem o texto literário como um emaranhado de citações e referências, diretas e indiretas, do mundo exterior a ele.

6 Não tomaremos aqui, de forma inocente e/ou simplista, a palavra “verdade” como sinônimo do discurso produzido pelos historiadores, uma vez que compreendemos a parcialidade de seu produto. Entretanto, aludimos ao termo na tentativa de evidenciar o “objetivo final” de sua produção, ou seja, aproximar-se de uma verdade passada, mesmo que pelas perspectivas do presente (CERDEIRA, 2018).

Verticalizando um pouco mais a discussão até então proposta, nota-se que, na primeira posição, iniciada pela referida concepção romântica da obra literária, encontra-se uma leitura atrelada ao texto enquanto produtor do seu próprio código, ou seja, como criador de seu próprio referente – sem, necessariamente, estabelecer algum compromisso com algo fora dele ou imediatamente preexistente a ele (PAULINO; WALTY, 2005). Nessa leitura, seria *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, apenas uma produção textual criada por um autor, Machado de Assis, e interpretável apenas a partir de seus próprios componentes internos. Ao passo que, sob a segunda perspectiva, consideraríamos a mesma obra dentro de uma sociologia própria (o Brasil nos idos de 1880), repleta de referências e alusões ao mundo exterior a diegese machadiana.

No entanto, embora nos pareça sinteticamente aclaradas as duas posições, o debate ainda se faz áspero, pois ambos os polos se contra-atacam. Segundo Graça Paulino e Ivete Walty (2005), a problemática em torno do primeiro caso – a centralidade do texto literário em si mesmo – resulta em sua aparente autonomia, concedendo à literatura um aspecto demiúrgico, ou seja, fundador de um mundo completamente descolado de outros universos. “Tal postura, paradoxalmente, acaba por diminuir o estatuto desse tipo de texto, na medida em que o isola dos outros, da vida social e da história” (PAULINO; WALTY, 2005, p. 139). Por outro lado, no segundo caso, o texto é visto de maneira universalista, como se a função da literatura, assim como de quaisquer outros textos, fosse de apenas registrar documentalmente o mundo preexistente – o que reduziria em muito toda a sua potencialidade criativa.

Para Antoine Compagnon,

(...) reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos — ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura —, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura

não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem (COMPAGNON, 1999, p. 126).

Sendo a linguagem reveladora também de mundos extralinguísticos, nessa acepção, fica claro que tanto o indivíduo – enunciador do discurso –, quanto o texto – sua materialização – não podem se circunscrever em apenas um único espaço, seja ele o próprio ou o mundo, uma vez que ambas as categorias pertencem simultaneamente a várias ordens do mundo humano – eminentemente social e histórico. Não há como desvincularmos, portanto, um autor/criador de sua realidade, tampouco restringir sua obra aos seus diálogos internos. De modo que, por mais que autores como Liev Tolstói e Guimarães Rosa tenham muito a dizer à nossa época, suas obras constituem-se enquanto frutos diretos de sua própria temporalidade e espacialidade, sejam elas referentes à Rússia do século XIX ou ao Brasil do século XX, respectivamente.

Mesmo o artista mais consagrado, considerado alguém dotado de um talento especial que o destaca dos outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. **Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita a sua liberdade de escolha.** Nessa perspectiva, faz pouco sentido afirmar coisas do tipo 'tal escritor estava à frente de seu tempo', pois, ainda que não seja compreendida ou admirada em sua época e só venha a ser consagrada posteriormente, toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos (FACINA, 2004, p. 10, grifo nosso).

Nesse debate, Adriana Facina nos convida a “dessacralizar a criação literária, destacando sempre sua dimensão histórico-sociológica e rejeitando uma perspectiva idealista que vê a literatura, ou mesmo

a arte como um todo, como uma esfera da atividade humana completamente autônoma” (FACINA, 2004, p. 10), desvinculando-a das condições materiais de sua produção. Não se trata, evidentemente, de negar as habilidades individuais de cada sujeito, mas compreendê-las como parte de uma dinâmica social e, portanto, passível de uma análise científica – inclusive pelas vias epistemológicas da História –, pois, como bem avaliou György Lukács, “tal como ocorre nos demais campos da vida, também na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’” (LUKÁCS, 2010, p. 155).

Para Ana Paula Arnaut (2002), a própria preocupação da historiografia contemporânea para com as questões “não” factuais, tais quais a história das mentalidades, das ideias, da sexualidade, das mulheres, dentre outras, têm encontrado, cada vez mais, nas fontes literárias um campo fecundo de pesquisa, reflexão e análise do passado. Historiadores como José Mattoso, ainda nos anos de 1980, já reconheciam o potencial de referenciação e informação desses textos, pois:

Os documentos<sup>7</sup> nada dizem acerca do comportamento sexual normal das populações. Mas nem por isso os historiadores se resignam a ignorar tudo a esse respeito. Estudam os penitenciais que registram as reparações exigidas dos pecadores, os sermões que mencionam os vícios do tempo, **os romances e poesias com as suas alusões claras ou ocultas, os símbolos e metáforas usadas para definir a relação entre o masculino e o feminino, e assim sucessivamente. [...] A sua verossimilhança depende da articulação com os acontecimentos anteriores adquiridos acerca da época, da região onde se observam os fenômenos, do estrato social a que se referem** (MATTOSO, 1988, p. 26, grifo nosso).

Feitas tais considerações, apresentamos, como forma de exemplificação, os movimentos romântico e realista em ascensão na Europa

7 Referimo-nos aqui as fontes mais convencionais à historiografia de Rank, circunscritas a documentos de cunho oficial como relatórios, ofícios, atas, documentos cartoriais, etc. (BARROS, 2014).

oitocentista. Segundo Alfredo Bosi (2017), a estética romântica é reveladora de um período de descontentamentos com as novas estruturas político-sociais que erigiam no mundo ocidental após a eclosão e consolidação dos movimentos burgueses concretizados no século XVIII. A nobreza, juntamente com todas as suas “formas” artísticas e filosóficas, havia sido derrotada por uma burguesia iluminista em ascensão e que, a partir desse momento, começaria a (re)ver o passado à sua própria maneira. Esta nova maneira à que se refere, dentre outras feições, possibilitou a emergência de um novo tipo de romance, categorizado como “histórico”, e que rapidamente desenvolveu-se, inicialmente na Escócia, com Walter Scott<sup>8</sup>, em toda a Europa e ocidente.

De forma sucinta, seria a própria Revolução Francesa (1789) responsável por trazer à tona outros personagens históricos, como o povo, que logo se tornariam também matéria literária<sup>9</sup>. “Nos romances, havia uma facilidade cada vez maior para a representação de pessoas comuns e situações ordinárias, sem o registro cômico tradicionalmente associado a elas” (DURÃO, 2016, p. 80). Essa democratização dos “temas”, logo se converteria na democratização da própria linguagem literária que, de uma forma ou de outra, tornava-se mais simples, acessível e de grande circulação. O fortalecimento da imprensa jornalística, a profissionalização dos escritores e o desenvolvimento de um público leitor mais expressivo, acarretaram, evidentemente, na própria proliferação de textos ficcionais, sobretudo nas conhecidas seções dos jornais destinadas a esse gênero; os folhetins. “Esse público que se amplia na esteira dos processos de industrialização e de urbanização,

8 Cujas obras são devidamente analisadas por György Lukács, em seu *O romance histórico* (1938).

9 A produção literária francesa no final do século XVIII, bem como seus desdobramentos com relação à Revolução Francesa, poderão ser profundamente compreendidos a partir da investigação de Robert Darnton (1987) em *Boemia literária e revolução*, no qual o historiador distingue a elite literária, denominada como Alto Iluminismo, de uma subliteratura produzida no período. A partir da análise do “submundo literário” (composto por filósofos falidos, boêmios, autores desempregados ou editores de livros clandestinos), Darnton identifica a produção de uma literatura sobre o povo e voltada para o povo que, potencialmente, teria mobilizado a população contra o Antigo Regime.

fruto [das revoluções burguesas], demandava cada vez mais as histórias escritas por autores como Charles Dickens, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas”, Victor Hugo, dentre outros (FACINA, 2004, p. 8).

Nesse sentido, para Jean Pierre Chauvin (2014), a *magnum opus* de Victor Hugo (1802 – 1885), *Os miseráveis* (1862), apresentar-se-ia enquanto “um verdadeiro manual de história do cotidiano – vide os detalhes testemunhados pelo próprio autor –, deslocando [a obra] para além do plano estanque, fixo ou estável de pura ficção” (CHAUVIN, 2014, p. 23). O enredo inicia-se no contexto de crise do império napoleônico, em 1815, e se desenvolve a partir da sofrida biografia de Jean Valjean, um homem miserável acolhido por um bondoso bispo, em paralelo a igual situação de Fantine, uma jovem mãe, abandonada pelo companheiro, e que se vê obrigada a deixar sua filha, Cosette, com uma família desconhecida devido à total falta de condições financeiras para mantê-la. A obra, portanto, não se circunscreve na estrita diegese ficcional, rompendo-a ao mesclar o universo criado à realidade histórico-social francesa oitocentista. Exemplo disso pode ser encontrado na descrição das personagens históricas, como é o caso de Marius, um dos *sargent de ville*, figura comum em Paris à época, presente na terceira seção do romance.

A menção direta às características e atribuições deste sargento da cidade (ou comissário local, em uma tradução menos literal da expressão) colabora com a impressão, por parte do leitor, de que Jean Valjean, Fantine e Cosette são criaturas desamparadas que parecem ter brotado do mundo real, mas alçadas a uma segunda chance, no plano da fábula, e sob o juízo de um leitor em seu favor (CHAUVIN, 2014, p. 24).

No texto literário, a linguagem coloca-se em cena por um sujeito historicamente determinado, revelando ao leitor o que toda linguagem, em última instância, é: representação (PAULINO, WALTY, 2005). Em alguns textos, como é o caso de *Os miseráveis*, o autor busca aproximar o narrador de seu referente no mundo extraliterário, objetivando

alcançar certo “efeito de real” que, na acepção de Roland Barthes (1988), seria responsável por alcançar de imediato o leitor, seja pelas vias da familiaridade com o universo que se cria ou do estranhamento para com o aparentemente desconhecido. Para Barthes, portanto,

há um gosto de nossa civilização pelo efeito de real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu (BARTHES, 1988, p. 156).

Os autores *românticos*, conforme aqui posto, conseguiam, apesar de todas as suas idealizações míticas<sup>10</sup> ficcionalizar problemas e questões pertinentes ao mundo concreto. No entanto, os escritores que a este movimento sucederam – ou seja, os *realistas* – enxergavam a excessividade da mítica romântica como combustível perfeito para sua crítica que, ao denominarem-se antiromânticos, buscavam acercar-se impessoalmente dos objetos, dos temas e das pessoas, sempre da forma mais realista possível. Não poderíamos deixar de citar, dentro dessa perspectiva, a seminal obra de Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Em prefácio a uma das edições da novela *A dócil* (1876), Vadim Nikitin comenta como o autor de *Os irmãos Karamázov* (1881) se inspira nos acontecimentos imediatos de seu tempo; Dostoiévski, “inveterado leitor de jornais, transforma logo qualquer notícia em notas para suas futuras narrativas” (NIKITIN, 2017, p. 8). A principal fonte de *A dócil*, por exemplo, está na grande onda de suicídios que à época varriam São Petersburgo e, especialmente, no de uma costureira, Maria Borísovna, registrado no jornal *Nôvoie Vrêmia* (o novo tempo).

Maria viera sozinha de Moscou e, acuada pela miséria, acabou atirando-se de um quarto andar abraçada a um ícone da virgem, presente de seus pais. A relação entre a suicida e o ícone

10 A saber; A mãe natureza, o amor-fatalidade, a mulher divina, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a nação, a pátria e a tradição (BOSI, 2017).

obsedou Dostoiévski, de modo que dois meses depois surgiu sua novela. Esse suicídio, aliás, lembrou-lhe outro, o de Liza Herzen, filha de Aleksandr Herzen, importante líder do radicalismo russo da primeira metade do século XIX. Num artigo do *Diário*, intitulado “Dois suicídios”, condena este último como fruto de uma “educação materialista” e redime o primeiro, “dócil e resignado” (NIKITIN, 2017, p. 8).

As notícias publicadas diariamente em jornais, por definição efêmeras, são alçadas à eternidade pela escrita literária e, a partir delas, pode-se observar o profundo realismo de Dostoiévski, levando-o, em nota introdutória as *Memórias do subsolo* (1864), julgar necessário alertar ao leitor que: “tanto o autor como o texto destas memórias são, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade. [...] O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual” nosa história presente (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14).

Ao transpormos esse “estilo referencial” à realidade brasileira do mesmo período, não poderíamos deixar de citar Machado de Assis (1839 – 1908) e sua obra poética, cuja fortuna crítica, no tocante a discussão literatura *versus* história, tem sido extensa. Roberto Schwarz (1990), por exemplo, defenderá a sensibilidade do autor carioca em conseguir vislumbrar, a contrapelo, as estruturas de autoridade e exploração vigentes em sua época e, ao mesmo tempo, transpô-las artisticamente para sua ficção. Sidney Chalhoub, ao comentar John Gledson (1986), esclarece que Machado, enquanto ávido leitor de seus contemporâneos, não descreveu apenas o imaginário de uma época, soube apresentar a intensidade das “transformações sociais e políticas de seu tempo” (CHALHOUB, 2003, p. 13) e, a partir da lapidação dessa matéria bruta, produziu suas histórias.

Tal esforço criativo não se restringe aos movimentos romântico e realista, no século XIX, tampouco aos modernismos do século seguinte, sendo seus traços facilmente perceptíveis na ficção brasileira

contemporânea, em autores como Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos* (2001), Marcelino Freire, em seus *Contos Negreiros* (2005), Conceição Evaristo, em *Becos da Memória* (2006), ou mesmo Chico Buarque, em *Essa Gente* (2019). Em todos os autores citados, enquanto síntese de outros diversos, a História, presente, recente ou longínqua, e seus processos tornam-se matéria poética e, por assim o ser, igualmente tornam-se de interesse de todas as ciências humanas e sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discorrer sobre a literatura ou a história, o factível ou o ficcional, nos termos aqui propostos, é, quase que inevitavelmente, discorrer sobre um mesmo horizonte. Isto é, o desejo humano de conhecer-se. Seja pelas vias científicas ou criativas, os sujeitos buscam a si próprios, desvelando o turbilhão de referências que é a vida. Para Teresa Cerdeira (2018), portanto, o discurso de realidade não pode se restringir apenas às narrativas científicas, nesse caso históricas, pelo contrário, pois muitos outros discursos, inclusive literários, referem-se veridicamente ao mundo. É evidente que as formas de o fazer são diversas, valendo-se ora da racionalidade, ora das emoções, mas, em ambos os casos, atrelados às questões, angústias e anseios deste mundo, bem como dos sujeitos que nele habitam.

Para Paulo Franchetti (2009), “embora estejamos acostumados, por conta do estudo das vanguardas do século XX (ou menos do Romantismo) a pensar que a literatura vive da ruptura com o passado, é bem o contrário o que sucede de fato”. A literatura, assim como outras produções artísticas e culturais, sempre parte da referencialidade ao passado, seja para retomá-lo, ou mesmo negá-lo, mas nunca o abandonar completamente. De modo que é o passado e, portanto, a História, que garantem sentido ao presente da literatura. Uma obra

deslocada de seu tempo, alheia ao mundo que a gesta e circunda, não pode ter uma plena significação, de modo que sempre haverá lacunas.

Nesse sentido, as produções artísticas e literárias, independentemente de suas temáticas, periodizações ou formulações estéticas são essencialmente históricas e, por assim o ser, também se tornam objeto de interesse e reflexão dos historiadores. Para Marc Bloch (2001), o leitor literário nada mais é que um historiador em potencial, por reconhecer-se como um sujeito que busca, curiosamente, compreender o mundo que o cerca pelo olhar alheio, pelas experiências alheias. A literatura, nesse sentido, é um produto humano, social e historicamente constituído e, tal como o grande Ogro das fábulas, o historiador deve sempre caçar os resquícios humanos, sejam eles deste mundo ou de outros, ficcionalmente constituídos (BLOCH, 2001).

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**: Fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje. In: BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura cultura e ciências humanas**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARROS, José d'Assunção. **Teoria da História, vol. II**. Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo. Petrópolis: Vozes, 2014.

BARROS, José d'Assunção. Objetividade e subjetividade no conhecimento histórico: a oposição entre os paradigmas positivista e historicista. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, [S. l.], v. 1, n. 2, maio/ago 2010, p. 73-102.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLOCH, Marc. **A apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Valdeci Rezende. História e literatura: algumas considerações. **Revista de teoria da história**, [S. l.], n. 3, jun. 2010, p. 94-109.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52 ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOTELHO, Denilson. **A pátria que quisera ter era um mito**: o Rio de Janeiro e a militância literária de Lima Barreto. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Culturas, 2002.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOZO, José Carlos da Silva. Reflexões sobre a abordagem macro e micro na História. **Mneme – Revista de Humanidades**. [S. l.], v. 11, n. 28, ago/dez 2010, p. 31-46.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre história e ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

CHAUVIN, Jean Pierre. A pena de Victor Hugo em Os miseráveis: romance historiográfico e reparação social. *In*: HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Trad. Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DARNTON, Robert. **Boêmia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EdUSP, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois narrativas fantásticas**: A dócil e O sonho de um homem ridículo. Trad. Vadim Nikitin, São Paulo: Editora 34, 2017.

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman, São Paulo: Editora 34, 2009.
- DUBY, Georges. Problemas e métodos em História Cultural. *In*: DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 146.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin Editorial, 2016.
- FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FLORES, Conceição. Da Nova História à metaficção historiográfica: a gênese de Blimunda. **Mneme – Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 11, n. 28, ago/ dez 2010, p. 47-55.
- FRANCHETTI, Paulo. Ensinar literatura para quê? **Revista dEsEnrEdoS**, Teresina – Piauí, ano I, n. 3, 2009, p. 1 – 9.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no Império**: Francisco de Paula Brito (1809-1861). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? *In*: LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad: Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 155.
- MATTOSO, José. **A escrita da história: teoria e métodos**. Lisboa: Estampa, 1988.
- NIKITIN, Vadim. Notas do subtexto. *In*: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. Trad. Vadim Nikitin, São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7 – 12.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. *In*: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (org.). **Ensaios sobre literatura**. 1 ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005, p. 138-154.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & Literatura: uma velha-nova história**. Nuevo Mundo, mundos nuevos, [S. l.], n. 6, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 3, vol. 2, 1989, p. 3-15.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Zeloí Aparecida Martins dos. História e Literatura: uma relação possível. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 2, jan/dez 2007, p. 117-126.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas cidades, 1990.

SCHWARCZ, Lília. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante; MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. O Eu e o Outro no mito freudiano da fundação da cultura. **Psicol. rev. (Belo Horizonte)** [online], n. 2, v. 19, 2013, p. 187-202.

VELLOSO, Monica Pimenta. História, literatura e memória: uma discussão sobre universos fronteiriços. **Mouseion**, [S. l.], n. 11, jan/abr 2012, p. 4-22.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. História e Literatura: questões interdisciplinares. **História em revista** [online], v. 9, 2003, n.p.



# 2

Olívia Barros de Freitas

**Candido:**  
formação e outros conceitos  
para o estudo de literatura,  
história e sociedade no Brasil

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.2

O conceito de *formação* elaborado por Antonio Candido (1918-2017) em *Formação da Literatura Brasileira* ([1959], 2000) é um divisor de águas nos estudos de cultura brasileira por apresentar uma teoria original sobre a condição histórica e sociológica da literatura no Brasil. Antes de iniciar a composição de sua obra capital, Candido, ainda um jovem pesquisador, estudou com afincos críticos anteriores, demonstrando referência e acúmulo em sua bagagem intelectual. Destrinchar a trajetória leitora de Candido, associada a seus conceitos, mostra-se fundamental para a compreensão desse conceito e de outros presentes em seu conjunto teórico. Em um paralelo ao que depois veio a pensar sobre a literatura, a ideia de *acúmulo* também pareceu lhe servir como método de estudo: Candido mergulhou em teorias anteriores e contemporâneas que respondessem a questão se elaborava: “como começou a literatura brasileira?”.

No seu sistemático exame feito na tese *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, de 1945, Antonio Candido recupera a origem teórica de Romero, a quem atribui filiação a Villeman e a Sotero dos Reis. Candido entende que o crítico naturalista apresentava certas novidades teóricas e aponta seus méritos metodológicos e suas infrutíferas análises literárias – questões geradas pela ausência de um mergulho estrutural no texto literário, já que era lido apenas como reflexo. Para Candido, o entendimento da raça e do meio como fatores determinantes para a consolidação da literatura, teoria tão aclamada entre os naturalistas, é essencialmente estéril. No entanto, essa teoria permitiu que Romero, enquanto intelectual, projetasse questões amplas sobre a literatura no Brasil e sobre o papel do país na qualidade de gerador de cultura, apresentando-os de forma mais detalhada que seus antecessores. Romero teria também como mérito, segundo Candido, a percepção aguda do difícil papel do crítico num país cujo desenvolvimento cultural é repleto de complexidades. Em síntese, Candido compreende que Romero

se aparenta a Euclides da Cunha, a Manuel Bonfim, a Miguel Pereira, a Lima Barreto, contrastando com certo grã-finismo reinante em seu tempo, com o esnobismo que, a pretexto de estética, escorregava para um pobre esteticismo e chegava, em crítica, a ponto de ressaltar a postura elegante do escritor, o seu êxito mundano e até suas gravatas.

[...]

o que se tira de Sívio Romero com uma das mãos, é preciso dar de volta com a outra (CANDIDO, 2001, p. 33-34).

O estudo feito sobre Romero iluminou os ganhos e as limitações da frequentemente contraditória teoria romeriana e permitiu a Candido uma ampla reflexão a respeito da metodologia crítica de compreensão da literatura, fazendo com que, pouco a pouco, se firmasse sua própria concepção metodológica.

Além de Romero, uma grande amplitude de crítica cronologicamente anterior também foi estudada por Candido, que observou a evolução das formas com que a literatura foi lida. Candido, por intelectual hábil e sempre atualizado que demonstrava ser, teve amplo contato também com a crítica feita na primeira metade do século XX. Vale notar que os estudos de literatura no Brasil que precederam Sívio Romero davam ao termo “crítica” significados bem diversos daqueles que empregamos hoje: faziam história literária, associando a obra literária a um período histórico determinado ou a traços autorais; faziam teoria da literatura, apresentando a produção de literatura como parte de fenômeno; e faziam crítica no sentido estrito, realizando releituras ou explicações sobre as obras (PRADO, 2003, p. 417-418).

Candido rompeu com o aspecto etnocrático da leitura naturalista da consolidação da literatura no Brasil, e optou por uma apresentação de textos literários fruto de uma seleção que derivava do aporte cultural que uma determinada obra trazia ao *sistema*. Diferenciar e contrastar obras já era práxis antiga na crítica brasileira; o que muda na *Formação*

é a observação e escolha dos contrastes e análises a serem evidenciados, que têm sempre como objetivo primordial esclarecer um todo.

Sem dúvidas, além do olhar dialético sobre o estudo de Sílvio Romero, a compreensão de Candido acerca das ideias de José Veríssimo gerou nítidos reflexos na teoria candidiana. O surgimento da ideia embrionária de um sistema na *História da literatura brasileira* de José Veríssimo e sua influência no pensamento de Candido já são bastante estudados. A continuidade do trabalho de José Veríssimo é destacada por Roberto Schwarz em seu ensaio *Os sete fôlegos de um livro*, de 1999:

Nada mais educativo que ver em conjunto os capítulos de José Veríssimo sobre o Arcadismo, na *História da literatura brasileira*, e os de Antonio Candido, na *Formação...*: o leitor notará que as observações do primeiro são retomadas uma a uma pelo segundo, formuladas com maior amplitude ou equilíbrio, combinadas a informações novas, corrigidas pelo ponto de vista atual, *mas sempre aproveitadas* (SCHWARZ, 1999a, p. 82, grifo do autor).

Um grande acúmulo de leituras permitiu que Candido, em seu método, pudesse condensar, reordenar e realizar um fluxo de continuidade em relação à crítica anterior. Podemos elencar de forma sintética quatro aspectos abordados como fundamentais na *História* de Veríssimo que foram relidos e reapropriados por Antonio Candido: (1) a importância da cor local na evolução e fixação da literatura no Brasil; (2) o entendimento de que o texto literário possui independência de seu contexto social e histórico; (3) a observação de que uma obra de arte passa a ser fundamentalmente importante quando vive na inspiração que causou no público ou em outros escritores, deixando uma espécie de “legado”; e, por fim, (4) a constatação de que Machado de Assis foi um ponto maduro da “convergência” do acúmulo literário no Brasil.

Antonio Candido trabalhou ao longo de toda a década de 1950 para compor a *Formação da literatura brasileira*, e essa década foi muito frutífera nacional e internacionalmente. No Brasil, anos antes de

Candido iniciar a empreitada de escrita de seu texto, Sérgio Buarque de Holanda escrevera críticas culturais e literárias em uma coluna própria em periódicos como o *Diário de Notícias* e outros. A presença de Sérgio Buarque de Holanda é marcante na obra de Candido, e o provável contato com suas acepções teóricas norteou caminhos trilhados na *Formação*. Os ensaios do historiador tinham como base a forma da literatura, mas não excluía elementos externos ao texto em suas análises. Além disso, atualizavam o meio crítico ao apresentar e reposicionar pensadores ainda pouco estudados no Brasil, como era o caso de Staiger, Empson, entre outros.

Para Candido, faz parte do ato crítico basear-se na intuição e na imprecisão como chaves de leitura, fato que permite com que o leitor avance em seu entendimento e tenha mais respostas sobre o texto literário analisado: “Confesso que inclusive nos meus trabalhos mais sistemáticos, sempre procurei manter essa liberdade de impressão, que empenha a opinião do crítico e desperta a ressonância do leitor” (CANDIDO, 2000b, p. 14, tradução nossa). Assim, o crítico é que deveria ser levado a suas suposições pela força do próprio texto literário, e não o contrário. Candido afirma nesse texto que a forma crítica rigorosamente metodológica se mostrou para ele inviável e limitada, consciência que teria adquirido após estudar profundamente a obra de Sílvio Romero, fadada à limitação pela redução da literatura a fatores externos à obra (CANDIDO, 2000b). A partir dessa premissa, Candido entende que qualquer tipo de análise literária deveria estar pautada na organização do discurso e que não deveria encarar o texto de forma dogmática. Ao longo do tempo, sua produção crítica buscou integrar mais de um ponto de vista que desse conta de explicar/analisar uma grande pluralidade de estilos e obras de literatura.

Candido comenta que num primeiro momento de análise da literatura no Brasil buscou-se o valor da obra literária na forma como ela dava a ver determinados aspectos da realidade, aspectos esses

fundamentais para a obra. Em seguida, a historiografia teria tomado o rumo oposto – a realidade material era considerada de importância secundária, com operações formais atribuídas a particularidades, tendo independência em relação a influências externas, fossem elas sociais ou históricas:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 12-13).

Conforme posto em seu artigo “Crítica e sociologia”, de 1965, podemos entender que o método candidiano de análise literária não possui fórmula, mas antes uma “contrafórmula”: não há solução geral para compreensão/explicação da literatura. Cada obra tem característica própria, cada autor utiliza formas de desenvolver sua arte, podendo tais formas variarem até mesmo dentro de uma mesma obra, revelando estruturas complexas. Nesse entendimento, Candido apresenta-nos que a matéria social e histórica, chamada por ele de elemento *externo*, tem suma importância por ser um componente que exerce papel constituinte da estrutura do texto literário, sendo, por conseguinte, um elemento *interno* à obra. A sociedade, então, não é meramente um elemento externo ou contexto ou um provedor de matérias e assuntos, mas sim um constituinte próprio da edificação literária. Portanto, é um elemento que não pode ser dispensável de análise pela crítica; o valor estético depende de forma decisiva de sua observação enquanto elemento interno.

Assim, não se trata, para Candido, de traçar um caminho com traços determinantes, estanques e absolutos, mas sim de propor dinâmica, dialética – a dialética, enquanto entendimento da contradição como substância essencial na vida, seja em seu surgimento e desenvolvimento, ou em suas transformações e dissoluções:

tanto a partir da Sociologia acadêmica, quanto a partir do Marxismo, eu fiquei com duas obsessões. A primeira obsessão é explicar o aparente pelo oculto, e a segunda é raciocinar em função dos contrários. Tudo o que eu escrevo, pode-se notar mais visível ou menos visível, é sempre feito em função dos contrários, eu só penso em função dos contrários, é o processo dialético; é e não é, pode e não pode, era e não era (CANDIDO, 1997a, p. 17).

Com esse aporte, Antonio Candido denomina de *redução estrutural* o processo criativo em que se “reduz” a realidade externa ao texto literário (referindo-se à realidade do mundo e do ser), de modo a interiorizar e transformar essa matéria real no texto ficcional (CANDIDO, 2010), transformando-se assim em uma estrutura literária, que pode ser analisada apenas no âmbito textual, autonomamente.

De posse dessa síntese sobre a visão crítica de Candido, podemos refletir sobre seu livro mais abrangente no sentido historiográfico. O primeiro volume de *Formação da literatura brasileira* discorre sobre o Arcadismo/Ilustração, enquanto o segundo, sobre o Romantismo no território em que hoje está o Brasil. Nos dois, Candido demonstra que o cenário histórico (a transição de uma colônia para uma nação independente) coincide com a constituição de uma rede de cultura e pensamento que propiciou a formação da literatura brasileira como um sistema. Metodologicamente, apresenta o modo pelo qual a matéria histórico-cultural e o trabalho estético seriam capazes de se fundir, resultando em integração. Tal percepção possibilitou que Candido realizasse leituras completas dos textos literários do período em questão, de um lado admitindo a particularidade e a autonomia dos objetos;

submersos, de outro lado, em um processo histórico e social. Tudo isso conflui numa visão sistêmica: para Candido, “trata-se então [...] de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 24).

O grande passo por Candido foi conceber a ideia de que a literatura não se conceituaria como tal apenas por pertencer a uma determinada categoria, como “nação”, ou ter um suposto “caráter” literário *per se*, deixando de se identificar apenas com características e processos internos ao texto literário. Assim, constrói a noção de um *sistema literário*, que vai de fato definir o que é e o que não é *literatura propriamente dita*.

No centro de sua *Formação*, Candido desenvolve, como vemos, o conceito de *sistema literário*. Para compreendermos esse conceito, faz-se necessária uma distinção apresentada pelo crítico, alvo de muitas polêmicas: *literatura propriamente dita* é, para ele, diferente de *manifestações literárias*. A *literatura propriamente dita* tem integração entre suas características próprias enquanto texto literário (língua, discurso, forma, imagens, sons, etc.) e sua conexão com contextos externos ao texto, tais como denominadores subjetivos, históricos e sociais. *Manifestações literárias*, contudo, designam a situação anterior ao sistema, isto é, à “literatura propriamente dita”: elas são conjuntos de obras que nem em si, nem entre si, realizam a mencionada integração.

Uma oOutra dimensão é apresentada por Candido para dar contorno ao que qualifica como *sistema literário*, que só existe no tempo que ele chamou de *literatura propriamente dita*. Para que tal sistema exista, são necessários três fatores: (1) um grupo de escritores que produzam literatura e tenham relativa consciência de seu papel como produtores; (2) um conjunto de receptores (público), sem o qual não haveria sentido para a obra “viver”; e (3) uma forma de transmissão dos textos literários, capaz de ligar enunciador e receptor.

Um ano depois do lançamento da obra capital de Candido, a diferenciação entre *manifestação* e *literatura* já havia adentrado na historiografia; José Aderaldo Castello faz uso da expressão *manifestação literária* ao longo de todo o argumento de seu *Manifestações literárias da era colonial* (1965), tendo como base a consolidação de um sistema próprio para literatura no Brasil. Essa tese, porém, não foi de todo aceita por alguns intelectuais.

A proposição candidiana de que a formação da literatura brasileira ocorreu nos meados do século XVIII, levando em conta que a literatura se constitui como um *sistema* que pressupõe que obras não ligadas por denominadores comuns são “manifestações” isoladas e não uma literatura em conjunto, foi questionada sobretudo por estudiosos cujo objeto de pesquisa são a literatura barroca e árcade.

A ausência do Barroco ou também do legado literário português como parte do processo formativo formulado por Candido gerou acusações diversas. Tais juízos, na maioria dos casos, desconsideraram a dialética como cerne da questão candidiana.

Haroldo de Campos foi um dos opositores de destaque (auto-identificado como opositor, acima de tudo) em seu *O sequestro do Barroco* (1989), trabalho em que questiona a ausência do Barroco como eixo formador da literatura nacional, baseando-se em uma concepção de história derridiana, alinhada ao modelo estrutural das funções de linguagem de Jakobson. Um de seus argumentos principais, ao questionar o esquema *autor-obra-público* é a demonstração de que tal sistema existiria no Barroco da Colônia Portuguesa. Campos não conferiria a denominação de *manifestação literária* ao período, já que nossa literatura do século XVII teria, para ele, um público “denso, concorde e integrado”:

há tradição oral, há os apógrafos, há a atestação de um público e das reações que junto a este suscitou a língua ferina do “Boca do Inferno”; há, sobretudo, o próprio Barroco, que,

como grande código universal da literatura do tempo, dominou nossa cena literária desde Camões e se prolongou em nítidos traços barroquizantes na poesia dos próprios árcades (CAMPOS, 1989, p. 42).

No caso de Gregório de Mattos [...], como pode inexistir em 'perspectiva histórica' um autor que é fonte dessa mesma história? (CAMPOS, 1989, p. 43).

Tal argumento parece desconsiderar observação presente no próprio texto da *Formação*, que remarca que há um acúmulo de manifestações literárias ou de tradição importada da metrópole (modas e escolas de época), que são internalizadas no processo formativo a partir do ponto de vista da sua retomada ou antecipação sob a forma do empenho romântico de se construir uma literatura nacional. O exemplo de internalização de barroquismo nos árcades poderia ser questionado, por exemplo, por justamente fazerem de mais fontes europeias – e não só fontes, aqueles autores, de certa forma, eram parte do próprio sistema lusitano. O exemplo dado por Campos como acúmulo barroco na poesia romântica, o caso de Sousândrade (CAMPOS, 2002), não se sustentaria isoladamente se considerada a influência da literatura universal e de formas poéticas oriundas de uma tradição inglesa/norte-americana de metrificação e ritmo em sua construção satírica<sup>11</sup>.

Outra crítica contundente partiu de João Adolfo Hansen, que renega a relação *autor-obra-público* como essencial, por ser a poesia neoclássica, como ele argumenta, uma entidade supra-histórica, ligada a uma tradição não-nacional (HANSEN, 2006b). Hansen diferiu-se de Campos ao, de certa forma, deter-se de forma mais aguda na análise do conceito de *manifestação literária* que Candido e Castello utilizam, creditando-lhes precisão no que concerne às circunstâncias institucionais limitadoras para a criação de arte da Colônia ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, e os diminutos meios e oportunidades de divulgação e circulação:

11 Cf. WILLIAMS, 1971.

Quero dizer, com isso, que as letras coloniais só podem ser consideradas 'manifestações' quando são apropriadas da perspectiva do cânone literário nacional como elementos excluídos (ou não) da *Bildung* ou formação, generalizando-se transistoricamente as definições de 'autor-obra-público' da sociologia (HANSEN, 2006, p. 35).

Entretanto, Hansen ressalta que formas literárias veiculadas à retórica e à moda lusitana, mesmo em Portugal, não poderiam ser definidas a partir do entendimento *autor-obra-público*, o que incorreria, para ele, em uma espécie de anacronismo:

Sendo produtos de práticas fundamentadas na metafísica escolástica, as letras coloniais não conhecem a divisão dos regimes discursivos posterior ao Iluminismo. Assim, os elementos do trio *autor-obra-público* têm outra conceituação, que sempre supõe a 'política católica'. Para começar, a poesia e a prosa não são produzidas como 'literatura', não são definidas como 'classicismo', 'maneirismo' ou 'barroco', não pressupõem a autonomia crítica dos autores e a contemplação estética desinteressada de seus públicos. 'Público', no caso, é a totalidade do 'corpo místico' figurada nas representações como 'bem comum' do Estado. [...] Nesse tempo, o tipo capacitado intelectualmente a aplicar e interpretar tais artifícios é doutrinado como *discreto* (HANSEN, 2006, p. 27-28).

Os autores citados acima, sobretudo Campos, não consideraram o que está implícito no texto candiano: a privação intencional da análise do período barroco não se trata de mera ausência ou de esquecimento. Na realidade, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, ao intitularem a toda a literatura produzida no Brasil Colônia, com exceção do Neoclassicismo, de *manifestações literárias*, não atribuem imediatamente valoração inferior àquela arte, tampouco desmerecem sua função histórica. Essa literatura colonial não deixa de ser literatura, isso é claro, ela apenas tem outra função no processo formativo da literatura no Brasil.

Devido às críticas geradas e antecipando as que estariam por vir, Candido reforçou a definição ainda no prefácio de sua segunda edição. “Sendo assim, a literatura não *nasce*, é claro, mas se *configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha antes e continuou depois” (CANDIDO, 2000a, v. 1, p. 16).

Portanto, a ideia da incorporação de uma herança literária na fundação da nação, caminho trilhado já pelos nossos românticos ao se apropriarem dos textos coloniais como seu passado fundador, é o foco de sua interpretação. A literatura não teria “nascido” no Brasil Colônia, mas lá teria dado base à formação de um grupo sólido de escritores e de textos, permitindo a agregação daqueles textos literários anteriores. Candido defende também a tese que a gênese do sistema literário brasileiro ocorreu nos meados do século XVIII, quando se tinha uma base estética de cunho neoclassicista, tendo se firmado no século XIX, período norteadado pelo pensamento romântico. Esses períodos, respectivamente, correspondem e compreendem à análise de época e de textos literários abrangidos na *Formação*.

Antonio Candido nos lembra que o Arcadismo significava para os românticos, em grande parte, uma literatura de sujeição à cultura portuguesa, e pensar em sujeitar-se à metrópole era um pensamento denegado após a Independência. Dialeticamente, esse mesmo arcadismo rejeitado e acusado de subserviente, diz Candido muito originalmente, era o germe e fonte única de manifestações literárias no país, servindo de inspiração a esses próprios românticos, acabando por funcionar como produto positivo por marcar a existência de produção local, com vínculos com todo o Ocidente. O orgulho da existência de uma manifestação predecessora, portanto, entrava em choque com o fato de os textos árcades terem sido compostos em uma situação colonial, num país que ainda não existia administrativamente como independente, e, pior ainda, seguia uma estética que nada valorizava o elemento local.

O conceito de *Candido* é muito frutífero até a atualidade, pois permite uma aguda reflexão sobre a formação de nossa literatura tantas vezes discutida ao longo da historiografia do século XIX. Reapropriar-se hoje do conceito de sistema significa propor, ao método de *Candido*, expansivas e mais detalhadas leituras da *Formação*, num país em que a literatura fora transplantada da mesma forma repentina com que os colonizadores tomaram para si as terras americanas. Aqui a continuidade de leitura e de produção de literatura está sempre ameaçada pelas condições de vida, principalmente no que concerne a uma grande massa de leitores desprovidos de contato com a literatura ou de competências linguísticas que façam o texto literário inteligível.

O trabalho formativo não vê as obras de modo isolado, mas sim em uma constante interação das obras, dos leitores e dos autores, os quais, aliás, teriam noção de pertencimento ao processo. Nessa visão, os textos literários têm articulação e geram influências entre si, o que consolida assim uma tradição nacional, mas fica perdida a perspectiva de cada obra em seu tempo, já que as obras não são lidas isoladamente de forma profunda.

Essa conceituação, traz, no entanto, um risco, uma desvantagem. Esse risco, ao qual outros críticos e acadêmicos também não estão imunes, seria uma espécie de desvio de propósito ao tratar secundariamente, ou até mesmo não tratar, dos valores particulares e internos da obra e do momento em que foram compostas, dando mais ênfase à arquitetura metodológica usada ou a valores externos postos por questões ideológicas intrínsecas à contemporaneidade do crítico, o que pode acarretar uma espécie de anacronismo.

Em 1997(b) *Candido* retoma o conceito de *formação* e de *sistema* no livro *Iniciação à literatura brasileira*. Pensado como um quadro sintético de literatura brasileira para leitores estrangeiros, o livro havia sido encomendado para fazer parte de uma coletânea sobre o Brasil a ser editada na Itália, que acabou não vingando. Devido à limitação

de extensão, Candido optou por tratar do menor número de autores possível. Nesse caso, Candido dividiu a literatura brasileira da seguinte maneira: (a) período de *manifestações literárias*, o que corresponde das primeiras letras em terras brasileiras até o século XVIII; (b) período de configuração ou de *formação do sistema literário*, que corresponde ao século XVIII até a segunda metade do século XIX; (c) *sistema literário consolidado*, ou seja, literatura plenamente formada, da segunda metade do século XIX até hoje. A literatura brasileira já formada, de acordo com o que nos propõe Candido, deu-se graças à urbanização das cidades, que permitiu maior aproximação de indivíduos (formando assim grupos de letrados escritores e leitores), dividindo o mesmo ambiente físico e social.

Conforme nos lembra Paulo Arantes em *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo* (1997), são recorrentes no Brasil tentativas de traçar um quadro evolutivo do caminho nacional rumo a uma consolidação no mundo democrático ou na dissolução de suas mazelas. Ensaios como *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1958), de Raymundo Faoro, *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado (1959), *Formação política do Brasil* (1967), de Paula Beiguelman, dentre outros, tentaram dar conta de traçar a gênese do quadro social complexo e explicá-lo. Comentando essa lembrança de Arantes, Roberto Schwarz em *Notas do debatedor* (1992) diferencia os intuítos da formação dos pensadores do Brasil em relação à *Formação* de Candido. O livro de Candido, por ter outro objeto, um objeto mais específico – a literatura – se comparado aos objetos dos demais ensaístas formativos, em que o entendimento de formação é jogado para uma perspectiva futura e sua impossibilidade de realização é averiguada no passado. Por isso, tais ensaios, conforme coloca Schwarz, teriam um ponto de fuga “impregnado de valor, positivo ou negativo, e diz respeito à atualidade vivida pelos autores” (1999b, p. 18). A *Formação* não teria uma perspectiva, já que olha o processo

formativo do ponto de vista passado, já findo, já consolidado. Candido teria compreendido, então, a formação com mais sobriedade e mais isenção que os demais pensadores, por ser descrita “de fora, nos limites de seu desempenho real” (1999b, p. 18). Cabe ainda lembrar que Machado de Assis já apresentava em seu “Instinto de nacionalidade” (1873), ainda que de forma incipiente, uma visão da literatura próxima de uma ideia de formação, já que preconiza que uma organicidade nacional não se formaria de súbito, mas, sim, progressivamente. Em contrapartida, Fischer lembra-nos de que “o pensamento formativo é sempre empenhado: interpreta o passado porque quer intervir no presente com vistas ao futuro” (2011, p. 47).

Em parte, a colocação de Schwarz pode ser questionada. A observação de Candido do passado literário, por mais isenta que fosse em relação às demais “formações” e projeções futuras, ainda assim está impregnada de valores oriundos do acúmulo intelectual e do momento histórico em que o crítico literário vivia, o que não pode ser esquecido. Tal fato pode ser revelado não somente nos conceitos de literatura *propriamente dita*, *sistema* ou *formação*, como Candido foi acusado por seus opositores, mas também na análise restrita que faz das obras elencadas na *Formação*. Perpassa ao método de Candido uma interposição de juízo crítico às impressões de gosto sobre suas escolhas, como se vê ao comparar inequívocos dados de que determinado poema teve relevância formativa sob a metodologia candidiana, mas não aparece, ou aparece pouco, ou ainda é menosprezado na leitura de impressão individual.

A historiografia de formação do Brasil, não obstante as visões de formação da historiografia da crítica literária, indica-nos que a formação do Brasil estaria projetada para um futuro, já que o legado colonial impede que o país avance para sua formação enquanto nação e rume ao desenvolvimento. Os pilares basilares do atraso prosseguem, dada a subordinação do Brasil ao crédito internacional, ao controle da

terra nas mãos de poucos, à miséria, à exploração, etc. (SCHWARZ, 1999a). Há dialética nesse entendimento. De um lado, temos uma literatura formada, independente. De outro, um país cuja modernidade é periférica, cuja formação, atrelada ao desenvolvimento, não chega a se consolidar – ao menos na perspectiva de Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Celso Furtado. Nesse sentido, entende-se que a literatura formada não pode gerar ou sequer acompanhar o desenvolvimento paralelo à nação. A literatura, cujos produtores e leitores até o século XX faziam parte de uma elite, foi capaz de acumular tradição e conhecimento e de relacioná-los:

Para lhe perceber a irradiação moderada, basta lembrar que, já 'formado', o nosso sistema literário coexistia com a escravidão e com outras 'anomalias', traços de uma sociedade nacional que até hoje não se completou sobre o aspecto da cidadania, e talvez não venha a se completar, o que certamente faz refletir sobre a natureza mesma daquele movimento de formação nacional (SCHWARZ, 1992, p. 264).

Como saída para o impasse da formação na nação não concretizada, Schwarz apresenta três caminhos nada prósperos. Em uma primeira hipótese, parte da nação se formaria mediante a separação da população em dois blocos: um deles, correspondente a uma elite inserida no capitalismo internacional que goza de seus benefícios, participaria dessa formação, abandonando uma segunda parte da população, não formada, atrelada ao subdesenvolvimento. Uma segunda suposição, mais idealista, seria a de que a cultura (aí inclusa a literatura), dada a sua organicidade, poderia atuar como ferramenta de revelação e de oposição e à não formação da nação, ainda que a cultura siga, por princípio, os caminhos da economia. Numa terceira prognose, o projeto de uma economia mais igualitária passa a não ter qualquer protagonismo, e, portanto, o projeto de formação deixa de ter sentido; ainda que isso viesse a ocorrer, a questão da formação nacional não seria de todo desfeita, pois ainda seria parte integrante da história e poderia ter o papel de símbolo útil ao comércio internacional

de cultura. Pensar e repensar sobre os caminhos da formação literária e da formação nacional, apesar da desesperança quanto à realização dessa última, não é um ato inócuo, é ainda necessário e de efeitos positivos, já que “A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória, a seu modo” (SCHWARZ, 1999a, p. 95).

A obra de Candido é nacional sem ser necessariamente nacionalista. Nela há o argumento de que a questão nacional existiu e existe, sendo ela parte integrante da questão formativa – ainda que não impeça a realização de uma crítica de viés internacionalista sobre nossa literatura. Não se pode deixar de lembrar que o crítico pretendeu tratar historicamente de questões latentes à época que circundavam o seu meio intelectual, sendo essa condição um ponto crucial para a compreensão dos textos épicos; o nacional, dentro ou fora do âmbito candidiano, ainda é uma dimensão aberta e viva, e não encerrada. Hoje, parte da crítica literária ignora o embate entre forças locais e universais como princípios norteadores da composição estética, e para essa crítica a questão de nacionalidade é um problema já superado. Entendemos que não se pode esquecer do plano nacional, nem da celebração dos povos, de uma região ou de um grupo, principalmente graças ao caráter dialético próprio da cultura produzida no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. *In*: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 9-66.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de (org.). **Re Visão de Sousândrade**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. 2 ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

- CANDIDO, Antonio. Crítica de poeta. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 6, p. 303-307, 2002a.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. **Investigações**: Linguística e Teoria Literária, v. 7, Recife, p. 7-39, 1997a.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. São Paulo: Humanitas, 1997b.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002b.
- CANDIDO, Antonio. Prefacio. *In*: SERNA, Jorge Ruedas de la; PRADO, Arnoni. **Estruendo y liberación, ensayos críticos**. São Paulo: Siglo XXI, 2000b. p. 12-16.
- CANDIDO, Antonio. Sílvia Romero: crítico e historiador da literatura. *In*: ROMERO, Sílvia; BARRETO, Luiz Antônio (org.). **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. Edição comemorativa. t. I. p. 13-34.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias da era colonial**. São Paulo: Cultrix, 1967.
- FISCHER, Luís Augusto. A Formação vista desde o sertão. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, n. 18. p. 41-72, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. Letras coloniais e historiografia literária. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-44, jan. 2006.
- PRADO, Antonio Arnoni. Dimensão crítica da Formação. *In*: DE LA SERNA, Jorge Ruedas (org.). **História e literatura**. Homenagem a Antonio Candido. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 417-433.
- SCHWARZ, Roberto. Notas do debatedor. *In*: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria. **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992. p. 262-267.
- SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. *In*: AGUIAR, Flávio. **Antonio Candido**: pensamento e militância. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Humanitas, 1999a. p. 82-95.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

WILLIAMS, Frederick. **Sousândrade**: A study of his life and work. Wisconsin: Ann Arbor, 1971.



# 3

Daniela de Campos  
Cinara Fontana Triches

## Ensino de história e literatura: entrelaçando saberes

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.3

## INTRODUÇÃO

Iniciamos este texto com uma citação do professor italiano Nucio Ordine que fala sobre o que entendemos ser importante quando pensamos acerca do conhecimento, em especial, do conhecimento acadêmico. Ordine diz que “somente o saber, ao desafiar os paradigmas dominantes do lucro, pode ser compartilhado sem empobrecer quem o transmite e quem o recebe” (ORDINE, 2016, p. 147).

Em *A utilidade do inútil: um manifesto* (2016), Ordine avalia que a Educação, em tempos atuais, vem sendo pautada pelo utilitarismo e pelo que dita o mercado. Nessa perspectiva, os conhecimentos inúteis deveriam ficar fora dos currículos. Assim, mediante essa lógica, saberes como a filosofia, a literatura, a arte e a história não teriam alguma utilidade imediata, portanto seriam descartáveis. Esse é um debate muito presente na área da Educação, e as áreas do saber que se enquadram na “inutilidade” precisam constantemente se reafirmar para garantir seu lugar no mundo escolar.

Este capítulo se propõe a analisar possibilidades de entrelaçar saberes do campo do “inútil”: a História e a Literatura. Essa análise partirá de bibliografia produzida sobre o tema e também de práticas desenvolvidas em sala de aula pelas autoras nos últimos anos. Essas práticas, desenvolvidas por meio de projetos de ensino no âmbito do IFRS – *Campus* Farroupilha, foram planejadas tendo em vista a necessidade de priorizar conhecimento histórico significativo, através de ações interdisciplinares, bem como de tratar de temas específicos da Literatura ao passo que pretende desenvolver o gosto pela leitura.

Percebe-se também que estratégias e metodologias de ensino que se assentam somente em práticas tradicionais, podem, muitas vezes, não fomentar o aprendizado significativo em discentes do Ensino Básico, em especial, no caso aqui analisado, de Ensino Médio. Não

se trata de transformar o espaço da sala de aula em território teatral, em que o professor precisa ser um *showman* ou *showwoman*! No entanto, parece-nos muito produtivo que professores e professoras se acerquem de fontes diversas para fomentar o aprendizado, neste caso específico o histórico e o literário.

Assim, neste texto serão destacadas possibilidades de relacionar o conhecimento histórico com a literatura a partir de uma concepção interdisciplinar de ensino com estratégias desenvolvidas com alunos do Ensino Médio<sup>12</sup>.

## HISTÓRIA E LITERATURA

Desde o surgimento da Escola dos *Annales* que o campo da pesquisa histórica vem alargando seu conjunto de temas e de fontes. Nesse sentido, a Literatura, desde muito cedo, é fonte utilizada para a construção da narrativa histórica. Do mesmo modo, a Literatura também buscou na História inspiração para suas obras. Claro está que História e Literatura se aproximam, apesar de serem campos distintos. A diferença principal reside no fato de que a segunda não tem compromisso com a verdade, ponto que não deve ser abandonado quando nos referimos ao texto histórico. Nesse sentido, Bomeny, ao discutir a narrativa como algo comum aos dois campos de saber, diz que “História e ficção são semelhantes na medida em que são *stories* e narrativas de eventos e ações. Mas, para a História, tanto a estrutura da narrativa como seus detalhes são representações da realidade passada” (BOMENY, 1990, p. 89).

12 As atividades foram desenvolvidas com alunos vinculados a cursos técnicos de nível médio, na modalidade integrada, em *campus* do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul situado na cidade de Farroupilha/RS.

Se hoje conseguimos estabelecer a fronteira, mesmo que às vezes borrada, entre o texto histórico e o ficcional, vários estudiosos apontam que nem sempre isso foi assim. Esse é o caso do historiador francês Jules Michelet (1798-1874), que, no século XIX, “buscara enveredar pelas sendas híbridas que o reconciliaram com a arte, recusando a linha da história fatural que lhe parecia árida e comprometida com o poder” (CERDEIRA, 2018, p. 27). Por outro lado, a autora diz que “se a História tende assim para o literário, não é menos evidente que a ficção, de modo geral, sonhe penetrar nos domínios seguros da verdade histórica” (CERDEIRA, 2018, p. 27).

Em alguns casos, a Literatura faz o papel da História, a narrada, dando voz aos excluídos de discursos oficiais e de uma historiografia mais tradicional, ainda afeita aos grandes personagens e/ou leituras totalizantes, que destina pouco espaço aos “de baixo”. Um exemplo, dentre tantos que podemos citar, é o do escritor português José Saramago. De sua vasta obra, muitos romances podem ser considerados históricos. Conforme Oliveira Neto, a “*nouvelle histoire* [teve] influência sobre o universo criativo de Saramago pelo contato que sua ficção assume com o discurso de revisitação da história pelo olhar dos que dela foram excluídos” (OLIVEIRA NETO, 2018, p. 22).

No Brasil, a pesquisa histórica com base em fontes literárias, de acordo com Ferreira (2017), levou um pouco mais de tempo para se desenvolver, a despeito das pesquisas históricas em vários países europeus, que desde os anos 1970, faziam uso da Literatura.

No Brasil, a importância da literatura na pesquisa das ciências humanas, sobretudo na Sociologia, já vinha também sendo debatida por muitos intelectuais, entre eles, Antonio Candido [...]. No entanto, com a exceção de alguns poucos, como Sérgio Buarque de Holanda e Nelson Werneck Sodré, ela não era objeto especial de interesse dos historiadores. Isso só ocorreria desde a década de 1980 com as novas propostas de abordagem da História Social e Cultural, que ganharam relevo em países da

Europa e nos Estados Unidos. A partir de então, essa linha de estudos tornou-se profusa entre nós, gerando trabalhos relevantes (FERREIRA, 2017, p. 65).

Um dos mais expressivos críticos literários e estudiosos da Literatura no Brasil, Antonio Candido, em sua importante obra “Literatura e Sociedade”, analisa como os textos literários influenciam ou sofrem influência do meio social, não só no enredo como também na estrutura da escrita. Seus textos são valiosos para aqueles que se dedicam ao tema e apontam direções preciosas, em especial, para os que se iniciam na pesquisa considerando essas duas áreas do saber. Para Antonio Candido, nunca é demais pontuar que, ao se analisar ou estudar determinada obra literária, o pesquisador deve lembrar que “valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo” (CANDIDO, 2000, p. 27). O crítico aprofunda sua análise do aspecto sociológico contido na produção literária, ao tomar como exemplo povos considerados “primitivos”, ou melhor dizendo, que não compartilham da cultura ocidental, estudados pela Antropologia. Para ele, a produção literária desses povos (inclusive a oralidade):

aparecerá como algo que só a análise sociológica é capaz de interpretar convenientemente, pois ela mostra que naquelas sociedades o sentimento estético pode ser determinado por fatores diferentes dos que condicionam entre nós, ligando-se estreitamente aos meios de vida, à organização social, e representando uma nítida sublimação de normas, valores e tradições (CANDIDO, 2000, p. 49).

Dessa forma, um poema de um determinado povo, no pensamento de Antonio Candido, em que identificamos no seu conteúdo uma preocupação com a alimentação, aquilo que nomina de “sacralização do alimento”, nos fala sobre a importância que a busca pela comida e a manutenção da vida ocupa no cotidiano de determinado grupo. Isso nos mostra como a Literatura, nesse caso apoiada pela Antropologia, tem a contribuir com a compreensão histórica da humanidade. Nesse sentido, um exemplo contundente são os escritos

antigos, veja-se a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero. Mesmo sem a certeza de que a guerra de Troia tenha realmente ocorrido, Homero, na *Ilíada*, “destaca principalmente o momento em que os gregos, independentemente da cidade-Estado em que viviam e das rivalidades internas que mantinham, atuaram juntos contra os troianos. Revela, portanto, a unidade, o passado partilhado” (PINTO; TURAZZI, 2012, p. 24).

Na mesma direção, Allan Megill, em texto intitulado *Literatura e história*, argumenta que esses são dois campos distintos, afirma, porém, que “a literatura e os estudos literários cultivam uma consciência dos aspectos da experiência humana, particularmente aqueles relacionados à subjetividade e à identidade” (MEGILL, 2016, p. 271).

Do que foi dito até aqui, parece-nos indubitável a validade da relação Literatura e História na prática da pesquisa. Resta-nos saber se essa mesma validade está posta nas práticas de ensino, considerando o que se realiza na Educação Básica.

## A LITERATURA NO ENSINO DE HISTÓRIA: CONCEPÇÕES INTERDISCIPLINARES

Em primeiro lugar, ao partirmos de uma concepção interdisciplinar, preconizamos ações que não hierarquizem uma ou outra área do conhecimento, a partir do entendimento dado por Leenhardt e Pesavento de que “as narrativas literária e histórica, através de estratégias diferentes, são formas de percepção e leitura do real acontecido e prepara a leitura do que ainda está para acontecer (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p. 14-15).

Além disso, o trabalho conjunto da Literatura com a História pode render bons resultados se pensamos que, ao passo em que lidamos com conteúdos dispostos nos currículos (assim “dando conta”

desses conteúdos) das duas áreas, propicia-se também a oportunidade de leitura de obras literárias que, quiçá, os alunos não tivessem a oportunidade de acessar ou, até mesmo, não tivessem a disposição para tal. O trabalho não pode, por outro lado, se descuidar de marcar aquilo que é ficção do que corresponde ao âmbito da história vivida e que é ensinada na escola.

Ao iniciar o percurso que relaciona Literatura e ensino de História, cabe considerar que toda/todo professora/professor deve (ou deveria) ter como premissa de sua ação pedagógica a pesquisa. Como já mencionado no início desse texto, muito se fala no incremento das fontes para a pesquisa histórica, em especial após o advento da Escola dos *Annales*. No entanto, as discussões sobre o tema nem sempre alcançam a história que é ensinada no Ensino Básico, mesmo que a maioria das/dos profissionais da área formadas/formados no Brasil sejam licenciadas/licenciados.

Os projetos interdisciplinares que vimos propondo já há algum tempo, têm como pressuposto básico a melhoria no ensino dos alunos a quem se destinam. De outra parte, ao agregar docentes das duas áreas de conhecimento envolvidas promovem também, em sala de aula, a possibilidade de olhares distintos sobre a obra, ou obras, que os alunos terão acesso. Assim, procurando evitar o risco “de, ao associar narrativas diferentes, banalizar uma delas”, pois é o que geralmente “acontece, quando, por exemplo, se usa a literatura de forma reducionista ou simplista, para ‘ilustrar’ uma determinada discussão, ou certo episódio histórico” ou, ao contrário, quando se recorre à História a fim de “buscar dados que ajudem a esclarecer o texto ficcional” (PINTO; TURAZZI, 2012, p. 14).

As ações produzidas com turmas de Ensino Médio de um Curso Técnico serviram de base para as reflexões aqui inscritas. As atividades se desenvolveram nas aulas de Literatura e de História. Nessas ações utilizou-se, nas concepções dos projetos aplicados em sala de

aula, assim como para a seleção das obras que seriam trabalhadas, um dos modelos de análise sociológica da literatura proposto por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2000). Para Candido, uma das formas de se compreender uma obra literária ocorre “pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus vários aspectos. [...] consistindo basicamente em estabelecer correlações entre aspectos reais e os que aparecem no livro” (CANDIDO, 2000, p. 11).

No que tange aos estudos de Educação, as atividades não se restringiram a leituras isoladas à área de conhecimento que comumente se associam, pois se fundamenta numa concepção de educação integral por meio de atividades que são compartilhadas pelas duas disciplinas, ou seja, a partir de um entendimento de práticas interdisciplinares.

Conforme Beatriz Zechlinski, a atual configuração curricular nas escolas, com seus saberes compartimentalizados com a divisão disciplinar,

é uma decorrência da forma de pensar o conhecimento em geral produzido pela Ciência Moderna, de que para melhor conhecer é necessário dividir e classificar. No entanto, percebemos que esse método não tem sido capaz de unir novamente as partes, o que impossibilita a compreensão do todo (ZECHLINSKI, 2003, p. 8).

Essa divisão curricular, por disciplinas, propicia uma visão fragmentada do conhecimento produzido pela humanidade ao longo dos séculos. Dificilmente, no espaço escolar (e fora dele também!), há um esforço para relacionar esses saberes, que, em última análise, fazem parte de um todo. O resultado disso é que, muitas vezes, “os conteúdos parecem aos alunos algo sem sentido e distante da realidade cotidiana, o que dificulta o prazer em aprender” (ZECHLINSKI, 2003, p. 9).

Numa tentativa de tentar “driblar” essa organização curricular fragmentada, projetos que invoquem uma metodologia interdisciplinar

se configuram em excelente opção às/aos docentes e instituições que almejam proporcionar um conhecimento mais ampliado aos seus alunos e alunas.

Destacando o pensamento do italiano Nuccio Ordine, já aqui mencionado, ao argumentar que, num mundo contemporâneo, em que se dá excessiva importância à técnica, sendo que as artes e as ciências humanas, os chamados saberes humanísticos, ficam em segundo plano, quiçá, em terceiro. Para esse autor, em momentos de crise é necessário reforçar a importância desses saberes (das ciências humanas e das artes), pois, “exatamente nos momentos em que a barbárie ganha espaço, a fúria do fanatismo se volta não somente contra seres humanos mas também contra bibliotecas e obras de arte, contra monumentos e grandes obras-mestras da humanidade” (ORDINE, 2016, p. 14).

Diante do exposto, entendemos que é importante realizar um esforço para trabalhar de forma cada vez mais integrada, por meio de projetos interdisciplinares, que priorizem um conhecimento mais global e menos fragmentado, contribuindo para que a Educação seja mais inclusiva e propicie aos alunos um ensino crítico e de qualidade. Compreende-se que uma das formas de se perseguir esse objetivo são práticas mais dinâmicas, sempre pautadas pela pesquisa e pelos saberes científicos.

Ademais, aliar Literatura e História, permite que alunas e alunos questionem “a unicidade da história e de suas interpretações [além de] reconhecer a instabilidade e a provisoriedade de todo conhecimento, ao mesmo tempo que reitera o fato sabido, mas muitas vezes negligenciado, de que todo relato histórico é composto pela associação e pelo confronto de perspectivas diversas” (PINTO; TURAZZI, 2012, p. 10).

Após essa discussão teórica sobre a relação que se pode estabelecer entre a História e a Literatura em sala de aula, passamos

a refletir sobre uma prática que as autoras desenvolveram com uma turma de segundo ano do ensino médio. As ações propostas vão ao encontro de um ensino que não se configure tão compartimentalizado e que busque o constante diálogo entre diferentes áreas do saber.

## A PRÁTICA PEDAGÓGICA COM A OBRA TORTO ARADO, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR: PENSANDO O TRABALHO, RESQUÍCIOS DA ESCRavidÃO E SIGNIFICADOS LITERÁRIOS

Como projeto a ser desenvolvido no ano de 2021 escolhemos uma turma de segundo ano do Ensino Médio e, dada as condições que se estabeleceram com o advento da pandemia de SARS-COV 2 e pela implementação do ensino remoto em quase todo o período letivo, a maior parte das discussões sobre os textos ocorreu de forma assíncrona. Optou-se pelo trabalho com obras que pudessem abordar a temática da escravidão e de como ela ainda impacta a sociedade brasileira.

Assim, no primeiro semestre, com atividades integradas nas duas disciplinas, as/os alunas/alunos leram contos de Machado de Assis<sup>13</sup> e foram instigados a analisar aspectos referentes à estrutura da narrativa e as duas histórias presentes no conto – teoria de Ricardo Piglia (2000), que considera que todo o conto possui duas histórias: uma explícita e outra escondida, que precisa ser construída pelo leitor por meio da interpretação do que está nas entrelinhas, bem como o contexto em que Machado de Assis viveu e escreveu: o do Brasil do século XIX. Em termos históricos, os alunos examinaram a temática da escravidão, em específico no conto *O caso da vara* (1891). Com essa proposta pedagógica foi possível relacionar o que está disposto

13 Os contos de Machado de Assis lidos pela turma foram: *A causa secreta*, *Pai contra mãe*, *O espelho*, *O enfermeiro*, *A igreja do diabo*, *Missa do galo* e *O caso da vara*.

nos currículos das disciplinas, além de trabalhar com o gênero conto, a partir de textos que são de fácil acesso aos alunos por se tratar de obra de domínio público.

O gênero conto permite que o aluno atue como um detetive, na busca por elementos e pistas para que possa construir a interpretação da narrativa, saindo de uma postura passiva – em que a leitura é vista como uma atividade na qual se extrai um significado que está pronto no texto – para uma postura ativa – na qual construir uma interpretação coerente para a história escondida é um desafio. Além disso, por sua característica de uma narrativa completa de curta extensão, o conto permite o que Poe (1842) nomeia como unidade de efeito, já que o leitor consegue iniciar e terminar a leitura em um curto espaço de tempo, apropriando-se com clareza de todos os elementos que compõem a narrativa.

Os trabalhos das/dos alunas/alunos envolveram a produção de textos analíticos, vídeos e publicações curtas (cards) que foram publicadas na plataforma Instagram, divulgando o trabalho realizado para outras/os estudantes e público mais amplo<sup>14</sup>.

Apesar da discussão, que hoje parece superada, sobre a invisibilidade do tema escravidão na obra machadiana, as/os discentes também foram levadas/os a problematizar essa questão, procurando entender que mesmo que o assunto não seja tratado de modo explícito, ele foi constantemente mobilizado pelo autor, posto que “dizer sem falar parece ter sido uma das habilidades do discurso irônico e humorístico de Machado de Assis” (TRÍPOLI, 2006, p. 90).

No segundo semestre, optou-se pelo trabalho com uma obra mais contemporânea e que obteve ampla repercussão desde sua publicação no Brasil: *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior. O livro foi publicado primeiramente em Portugal, em 2018, e naquele ano foi

14 Os materiais elaborados pelas alunas e alunos participantes do projeto podem ser vistos no seguinte link: <https://www.instagram.com/leituras.do.tempo/>

vencedor do prêmio LeYa. No Brasil, foi publicado no ano seguinte, sendo contemplado com o prêmio Jabuti em 2020. Desde seu lançamento no Brasil, *Torto Arado* é, de certa forma, um fenômeno literário.

O autor tem formação na área de Geografia (Graduação e Mestrado) e é Doutor em Estudos Étnicos e Africanos. Sua atuação como servidor público no INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) lhe rendeu experiências que, em boa medida, constam de sua obra. Segundo o autor, em entrevista concedida ao jornal *El País*,

Ao longo de 15 anos, aprendi muito sobre a vida no campo e vi um Brasil muito diverso do que vivemos cotidianamente nas cidades. Existe uma vida muito pulsante no campo, uma vida que está em risco, porque essas pessoas vivem em constante conflito na defesa de seus territórios. Tudo isso reacendeu a chama de escrever *Torto arado* (OLIVEIRA, 2021).

*Torto Arado* é um romance que fala sobre as difíceis condições de vida de uma parte da população pobre que vive no campo e que lida, cotidianamente, com resquícios do passado escravista, marcado pela violência. De acordo com o portal Literafro, da Faculdade de Letras da UFMG, o romance, situado geograficamente no nordeste do Brasil:

abrange problemáticas que envolvem proporções maiores ligadas tanto ao modo de funcionamento histórico e social do país quanto à complexa e intrincada rede de sentimentos e emoções intrínsecas ao ser humano. Em concomitância, temos um romance que fornece elementos para debate sobre as desigualdades e violências entre cidade e campo, as desigualdades de gênero, as formas de resistência das religiões de matriz africana e indígena, as permanências e continuidades da escravidão simbolizadas na relação de mando inviolável entre patrão/dono e trabalhador/agregado, assim como do tríplice espólio sobre o trabalhador: sua mão de obra, seu produto final e seu tempo. Somada a esses fatores há também na narrativa uma implícita, mas potente reflexão sobre os sentidos da posse de terra e de uma necessária reforma agrária no território nacional (LITERAFRO, 2022).

Em outra entrevista, concedida ao jornal Folha de São Paulo, Itamar Vieira Junior menciona que seu livro “É uma metáfora sobre a situação das populações que vivem em regiões do país como se ainda estivessem no século 18 ou 19. A escravidão não acabou no Brasil em 1888 — ela se perpetua até hoje em sistemas de servidão e em brigas por direito à terra” (MOLINERO, 2019).

O romance é dividido em três partes, cada uma delas com uma narradora diferente. Em *Torto Arado* são as mulheres que nos contam. Além disso, as memórias acionadas pelas narradoras (Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira) do povo e do lugar a partir do qual falam, remetem não só a uma ancestralidade local, como também se vinculam, em outra escala, aos povos diaspóricos (FERNANDES, 2021). Entendemos, dessa forma, que o romance traz um desvelamento social a partir da experiência das mulheres (ainda que escrito por um homem) e de populações historicamente subalternizadas: pobres e negros.

O livro de Vieira Junior é ficção. É uma invenção. Quanto a isso não há como dizer o contrário. Contudo, parece-nos que para esta obra vale o alerta feito por Conceição Evaristo no prefácio de *Becos da memória*: “nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada que está narrado em *Becos da memória* é mentira” (EVARISTO, 2020, p. 11). É um romance de ficção que parte, como já expresso pelo autor, de uma realidade que ainda é, infelizmente, comum no interior do país. A obra, neste caso, é uma representação da realidade e que ao lançar mão de artifícios literários e ficcionais faz emergir um panorama sócio-histórico. Os dramas vividos pelos personagens da obra, são também os dramas de moradores do campo, que convivem cotidianamente com a ausência de direitos, expulsão das terras, divisão de sua produção com os proprietários legais, violências físicas e subjetivas. *Torto Arado* expõe um Brasil que a maioria do Brasil desconhece, posto que vive nos centros urbanos e acredita que há muito que a escravidão deixou de existir.

Assim, para além de uma obra literária, de uma experiência estética, *Torto Arado* também pode ser lido como “um instrumento político não apenas por abordar um tema ainda raro na literatura brasileira, mas também pelas possibilidades de contribuição para uma reflexão crítica social em nível mais amplo” (FERNANDES, 2021, p. 230). A característica de raridade mencionada por Fernandes diz respeito à vida das populações rurais que ainda estão submetidas a condições que reproduzem um passado escravocrata, calcado na violência, na espoliação e na dominação. Uma dominação, que para a personagem Bibiana, lhes “fazia trabalhadores cativos da fazenda” (VIEIRA JR, 2019, p. 34).

Mesmo que a história do livro transcorra no século XX, o passado escravista é invocado, ora para demonstrar uma certa continuidade de condições, ora para pontuar uma certa melhoria:

Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato. Poderia ficar naquelas paragens, sossegado, sem ser importunado, bastava obedecer às ordens que lhe eram dadas. Vi meu pai dizer para meu tio que no tempo de seus avós era pior, não podia ter roça, não havia casa, todos se amontoavam no mesmo espaço, no mesmo barracão (VIEIRA JR, 2019, p. 41).

Na última parte do livro, a narradora é a personagem Santa Rita Pescadeira, uma entidade presente na religião jarê<sup>15</sup>. Ficamos sabendo no início deste capítulo, que Santa Rita Pescadeira há muitos anos observava os homens e mulheres que habitavam o sertão, uma espécie de observadora onisciente. Também tomamos contato com o relato do que ela chama de “seu povo”, os herdeiros do passado escravista que trazem na pele essa marca (num país racista como o Brasil, isso não é pouco).

A encantada relembra os tempos do ciclo da mineração (século XVIII), em que a mão de obra escravizada era fundamental para o

15 O jarê é uma “uma religião de matriz africana existente somente na Chapada Diamantina, área serrana de clima semiárido localizada no centro do estado da Bahia” (BANAGGIA, 2017, p. 124).

sucesso do empreendimento colonial, mas que, nem por isso, era poupada de um regime de trabalho que encurtava suas vidas já duramente marcadas pela privação de liberdade. A retomada do período da mineração, nesta parte da obra, nas reminiscências da Santa, resgata o que nos é dito na primeira parte do livro, ao informar que o povo que agora ocupava a região onde ficava a Fazenda Água Negra, comunidade rural em que transcorrem os eventos tratados na obra, foi habitada por gente que tinha um “passado minerador” (VIEIRA JR, 2019, p. 39).

Santa Rita Pescadeira relembra o tempo em que a “gente adentrou matas e rios, adentrou serras e lagos, desde que a cobiça cavou buracos profundos e o povo se embrenhou no chão como tatus, buscando a pedra brilhante” (VIEIRA JR, 2019, p. 203). A maioria, dessa gente, só encontrou a morte antecipada, mas alguns poucos tiveram sorte, tornando-se inclusive “donos de escravos, e davam adeus à servidão e à busca que lacerava suas mãos e suas almas” (VIEIRA JR, 2019, p. 203). Porém, continua Santa Rita,

Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e moradia. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa. **Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles.** Então foi assim que **passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores.** Não poderiam arriscar, fingindo que nada mudou, porque os homens da lei poderiam criar caso. Passaram a lembrar para seus trabalhadores como eram bons, porque davam abrigo aos pretos sem casa, que andavam de terra em terra procurando onde morar. Como eram bons, porque não havia mais chicote para castigar o povo. Como eram bons, por permitirem que plantassem seu próprio arroz e feijão, o quiabo e a abóbora (VIEIRA JR, 2019, p. 204, grifo nosso).

Vemos então, que a ficção contida em Torto Arado nos remete a uma realidade experienciada por muitos homens e muitas mulheres que vivem nos sertões, mas que comumente não têm visibilidade, nem mesmo nos livros didáticos e nas aulas do ensino básico.

Por isso, entendemos a pertinência do trabalho com este livro. Outrossim, o fato de termos escolhido analisar contos de Machado de Assis no primeiro semestre, evocando a questão da escravidão, contemporânea daquele autor, poderia trazer, ao relacionar com a história contida em *Torto Arado*, uma dimensão da permanência das mazelas sociais que são oriundas, em boa medida, desse passado infame.

Assim, os alunos realizaram a leitura do livro e à medida que avançavam no estudo, as professoras propunham atividades que se intercalavam com as aulas, nas quais se abordavam conteúdos específicos de cada disciplina, procurando conjugar elementos presentes na obra com aqueles dispostos nos currículos.

A leitura de *Torto Arado*, para além do aprendizado de conteúdos, também proporcionou a discussão de temas relativos à religiosidade de povos indígenas e afro-brasileiros e de como, mesmo causando estranhamento aos alunos (numa turma em que quase todos vêm de famílias cristãs), deve-se ter uma posição de respeito em relação a todas às crenças existentes, ainda mais quando vivemos num país em que a maioria da população é composta pela população que se autodeclara negra.

A ação pedagógica consistiu então na leitura da totalidade da obra, aulas dialogadas sobre temas que remetem à História do Brasil presentes no romance, discussões coletivas sobre trechos lidos e confecção de vídeos tratando sobre a simbologia dos elementos literários que constituem o romance. Tais elementos (a terra, a faca, a mala, a língua, a onça e os nomes das protagonistas) foram analisados a partir de Chevalier e Gheerbrant (2015), autores que abordam as simbologias por meio de seus significados culturais e regionais, levando em consideração as mudanças de suas acepções através do tempo.

Muito mais do que expor os processos metodológicos adotados com os alunos, a ideia presente aqui neste texto é a de expor as

possibilidades que o trabalho com essa obra pode proporcionar às professoras e professores de Literatura, de História e também de outras áreas do saber. Os temas destacados por nós para serem tratados são alguns, dentre as diversas possibilidades que o texto de Itamar Vieira Junior permite abordar. Além disso, mas não menos importante, precisamos destacar que a inserção cada vez maior de autoras/es afro-brasileiras/os (mas também africanas/os e indígenas), é um reforço nas ações de valorização da cultura afro-brasileira e para o cumprimento do que dispõe a Lei n.º 10.639/03, que mesmo após tanto tempo de sua promulgação ainda carece de maior aplicabilidade no cotidiano escolar.

Também, por meio das atividades que propusemos, desde um ponto de vista de compromisso político com uma educação libertadora e que não considera alunas e alunos como meros recebedores de conhecimentos “transmitidos” por docentes, ou seja, desde uma perspectiva freireana, buscamos na prática a premissa de que ensinar é, muito antes, “criar as possibilidades para a sua produção[do conhecimento] ou a sua construção” (FREIRE, 1996, p. 25).

Por fim, queremos registrar que o percurso que desenvolvemos nas práticas pedagógicas, trabalhos interdisciplinares, proposição de projetos institucionais e as conversas que precederam tudo isso, só foi possível pela disposição de alunas e alunos para aprender de modo não convencional e dispostos a repensar determinadas concepções sobre as práticas de leitura entre jovens alunos, sobre a História e sobre a sociedade brasileira. Acreditamos que com isso, mobilizando os “conhecimentos inúteis” de Ordine referidos no início deste texto, a nossa prática docente contribui para a emergência de pessoas críticas em relação à realidade circundante.

## REFERÊNCIAS

BANAGGIA, Gabriel. Conexões afroindígenas no jarê da Chapada Diamantina. **Revista de @ntropologia da UFSCar**, [S. l.], v. 9, n. 2, jul./dez. 2017, p. 123-133.

BARROS, José d'Assunção. **Interdisciplinaridade na História e em outros campos do saber**. Petrópolis: Vozes, 2019.

BOMENY, Helena. Encontro suspeito: História e Ficção. **Dados Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, 1990, p. 83-118.

BRASIL. Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **[Diário Oficial da União]**. Brasília, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª. Ed. Publifolha, 2000.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

FERNANDES, Joyce. O Legado Traumático da Escravidão em Torto Arado. **Revista Entrelaces**, [S. l.], v. 11, n. 23, Jan.- Mar. 2021.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2017, p. 61-91.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. 20 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ITAMAR Vieira Júnior. Literafro, Belo Horizonte, 08 set. 2022. Masculinos. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/1270-itamar-vieira-junior>. Acesso em: 18 dez. 2021.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO Sandra Jatahy. **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MEGILL, Allan. Literatura e História. In: MALERBA, Jurandir (org.). **História & Narrativa**. A ciência e a arte da escrita histórica. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 265-271.

MOLINERO, Bruno. 'A escravidão não acabou no Brasil', diz Itamar Vieira Junior, de 'Torto Arado'. FOLHA DE SÃO PAULO, 26 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/a-escravidao-nao-acabou-no-brasil-diz-itamar-vieira-junior-de-torto-arado.shtml?origin=folha>. Acesso em: 18 dez. 2021.

OLIVEIRA, Joana. "Tudo em 'Torto arado' é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão". El país, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-e-presente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html>. Acesso em: 18 dez. 2021.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Nós vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a História e a ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte: Moinhos, 2018, p. 17-23.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Erico Veríssimo: encontros e desencontros da ficção com a história. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, dez/fev 2005-2006, p. 270-273.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix barral, 2000.

PINTO, Júlio Pimentel; TURAZZI, Maria Inez. **Ensino de história**: diálogos com a literatura e a fotografia. São Paulo: Moderna, 2012.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales (1842). In: MAY, Charles E. (ed.). **Short story theories** (1969). 2 ed. Athens: Ohio Univ. Press, 1976. TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. **Imagens, máscaras e mitos**. O negro na obra de Machado de Assis. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

VIEIRA Jr, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. História e Literatura: questões interdisciplinares. **História em Revista**, Pelotas, v. 9, dez 2003.



# 4

Cláudio Klippel Borges

Compreendendo  
o colonialismo a partir  
das obras *Coração das Trevas*,  
de Joseph Conrad,  
e *O Sonho do Celta*,  
Mario Vargas Llosa

Neste capítulo buscaremos compreender como se deu a intervenção europeia no continente africano durante o colonialismo nos fins do século XIX e início do século XX a partir de textos literários. Para isso nos debruçaremos nas narrativas escritas por Joseph Conrad, *Coração das trevas* (2003) e Mario Vargas Llosa, *O sonho do Celta* (2010). Procuraremos entender de que maneira os escritores se utilizam da história para construir a literatura e de que forma a história aparece representada em suas obras – através das falas, situações e personagens das obras citadas.

Para trilhar esse caminho a proposta é valorizar o olhar sobre a literatura que não toma o texto pelo texto, nem pretende analisar as tramas e suas resoluções internas. Em realidade, as obras literárias serão consideradas aqui como fontes para análise historiográfica, ou seja, como um caminho para a investigação que permita fazer perguntas sobre a realidade existente para além dos textos, procurando colocar os autores em seus lugares históricos e levando em consideração suas referências culturais a fim de entender a aplicação dos termos analisados no contexto histórico em que foram construídos.

Na segunda metade do século XIX, assiste-se a uma verdadeira e autêntica competição entre as grandes potências europeias. A necessidade de aumentar as fontes de matérias-primas, minerais e agrícolas, em benefício do desenvolvimento industrial dos países europeus, motivou não só a repartição do resto do mundo ainda não colonizado, como também a organização de formas de estados coloniais, visando a uma estruturação econômica e social dos países colonizados que se prestasse a um aproveitamento mais racional dos recursos. A esse fenômeno damos o nome de colonialismo, uma consequência do imperialismo. Trabalharemos aqui com os conceitos de imperialismo e colonialismo – conforme orienta Edward Said (2011). Empregaremos o termo imperialismo para designar a prática, a teoria e as atitudes de

um centro metropolitano dominante governando um território distante, já o colonialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes.

O Colonialismo teve na época da expansão mais avançada do imperialismo, fim do século XIX, formas e conteúdos mais complexos que em qualquer época anterior. No decorrer desse período a África, um continente com cerca de trinta milhões de quilômetros quadrados, se viu detalhada, subjugada e efetivamente ocupada pelas nações industrializadas da Europa. Não há uma dimensão real das consequências desastrosas, quer para o colonizado, quer para o colonizador, desse período de guerras contínuas. Para Godfrey Uzoigwe: “O que há de notável nesse período é, do ponto de vista europeu, a rapidez e a facilidade relativa com que, mediante um esforço coordenado, as nações ocidentais ocuparam e submeteram um continente assim tão vasto” (UZOIGWE, 2010, p. 21) – em alguns casos com a ajuda das elites africanas. Questões relacionadas a esse assunto têm gerado engenhosas explicações desde os anos de 1880. Segundo Uzoigwe, nenhuma delas totalmente aceitável. Cabe ao especialista encontrar o fio da meada no fantástico emaranhado de interpretações tão contraditórias.

Até 1875 o controle político direto da África pelas potências francesas, inglesa, portuguesa e alemã era muito reduzido. Nenhum estadista, até esse momento, se arriscava numa tentativa de anexação formal, uma vez que, podiam extrair as mesmas vantagens de um controle indireto. Essa conduta começa a mudar após três importantes acontecimentos: (1) o interesse que o rei belga Leopoldo II demonstrava pela África – fato que gerou a criação da Associação Internacional Africana e o recrutamento de Henry Morton Stanley, em 1879, para explorar o Congo em nome da associação; (2) as expedições da coroa portuguesa em 1880 – que anexou as propriedades rurais afro-portuguesas de Moçambique (até então quase independentes); (3) o caráter expansionista da política francesa – manifestado pela participação da França junto com o Reino Unido no controle do Egito. Essas ações

indicavam claramente o empenho desses agentes para a exploração colonial e a instauração de um controle formal na África. Fato que obrigou Reino Unido e Alemanha a anexar territórios na África em favor de um domínio efetivo. Conforme o historiador Luiz Dario Ribeiro:

Frente aos tradicionais parceiros nas relações da Europa com o continente africano – Inglaterra, França e Portugal –, que deslocaram os outros da época mercantilista, surgem novos competidores: o rei Leopoldo II, da Bélgica, e empresários alemães (RIBEIRO, 2007, p. 59).

Os últimos desejavam estabelecer esferas de influência no litoral dos territórios com projeção para o interior, nas áreas controladas pelas potências tradicionais. Quanto ao rei Leopoldo II, este acabou por construir um império colonial privado na África Central.

Os ingleses reivindicaram os territórios onde já operavam as suas companhias ou onde existiam fortes interesses de empresas comerciais privadas inglesas. Os franceses estenderam seus domínios partindo das zonas costeiras da África ocidental e equatorial. Os alemães conseguem criar um império de menor extensão tanto na África ocidental como na oriental e no hemisfério sul. Foi Otto Von Bismarck, chanceler alemão, que retornou a ideia de uma conferência internacional que permitisse resolver os conflitos territoriais produzidos pelas atividades dos países europeus na região do Congo. Para Uzoigwe a conferência – realizada entre 15 de novembro de 1884 a 26 de novembro de 1885 – não discutiu a questão relacionada ao tráfico de escravos nem os grandes ideais humanitários que a inspiraram. Foram adotadas resoluções vazias e terminou por distribuir territórios e aprovar resoluções sobre a livre navegação em rios africanos.

A Leopoldo II ficou garantido, na conferência, que as terras nas proximidades da embocadura do rio do Congo fossem divididas entre a associação criada pelo rei belga, França e Portugal. Somados a acordos bilaterais criou-se o Estado Independente do Congo – que

apesar do nome, na prática era uma colônia sob a tutela de Leopoldo II. Segundo Igor Castellano da Silva:

Vencida a batalha entre os europeus, Leopoldo voltou-se aos africanos certificando a ocupação de seus domínios e estabelecendo um sistema de exploração extensiva dos recursos da região (mormente, marfim e borracha) mediante o trabalho escravo, a brutalidade, a tortura e o massacre dos africanos (SILVA, 2012, p. 75).

O irônico é que a escassez de poder da Bélgica foi compensada com a legitimação das pretensões coloniais a partir de uma causa nobre: os direitos humanos. O discurso do rei belga era humanitário, científico e liberal (a libertação dos povos africanos do escravismo, o progresso da ciência e o estabelecimento de redes amplas de livre comércio para todos os países). Conforme Joseph Conrad:

Eram conquistadores, e para isso basta a força bruta – nada de que alguém possa se vangloriar, pois a sua força não passa de um acidente produzido pela fraqueza dos outros. Eles se apoderavam de tudo o que podiam, sempre que tinham a oportunidade. Era simples roubo, assalto a mão armada, latrocínio numa escala grandiosa, e esses homens o praticavam cegamente – como convém a quem investe contra as trevas. A conquista da terra, que antes de mais nada significa tomá-la dos que têm a pele de outra cor ou o nariz um pouco mais chato que o nosso, nunca é uma coisa bonita quando examinamos bem de perto. Só o que redime a conquista é a ideia. Uma ideia por trás de tudo; não uma impostura sentimental, mas uma ideia; e uma crença altruísta na ideia (CONRAD, 2003, p. 14).

Através da literatura é possível perceber o movimento de vida num outro tempo, um tempo escoado, vivido e passado. Dessa forma, os textos literários são materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo. Nesse sentido, o objetivo geral do presente trabalho é compreender como se deu a intervenção europeia no continente

africano durante o colonialismo nos fins do século XIX e início do século XX a partir da literatura. Especificamente, pretende-se fazer um recorte em torno da análise de uma porção da África, o Congo Belga. Para isso, são analisadas as narrativas literárias escritas por Joseph Conrad, *Coração das Trevas* e Mario Vargas Llosa, *O Sonho do Celta*. Autores de tempos e concepções distintos, mas que escrevem sobre o mesmo período histórico. Procura-se compreender de que maneira os escritores se utilizam da história para construir a literatura e de que forma a história aparece representada em suas obras – através das falas, situações e personagens que aparecem nas obras a serem estudadas.

Para Edward Said, Conrad é o precursor das concepções ocidentais do terceiro mundo que encontramos na obra de teóricos do imperialismo como Hannah Arendt e de autores de relatos de viagem, cineastas e polemistas cuja especialidade consiste em apresentar o mundo não europeu aos públicos europeu e norte-americano, seja para análise e julgamento, seja para satisfazer seu gosto pelo exótico. Em sua novela *O Coração das Trevas*, Conrad trata de duas questões principais: a colonização da África, no caso o Congo Belga, pelo ambicioso europeu em busca de marfim e a segunda, a natureza (des) humana deste homem que atinge o seu limite quando em contato com as entranhas do mundo, as trevas.

Jovem capitão da marinha mercante britânica chegou a Matadi. Trinta anos, testa ampla, barba muito escura, corpo robusto e olhos fundos, o rapaz se chamava Konrad Korzeniowski e era polonês, naturalizado inglês poucos anos antes. Contratado pela Sociedade Anônima Belga para o Comércio com o Alto Congo, ele vinha comandar um dos barquinhos que levavam e traziam mercadorias e comerciantes entre Leopoldville-Kinshasa e as distantes cataratas de Stanley Falls, em Kisangani. Aquele era o seu primeiro destino como capitão de navio e isso o enchia de sonhos e de projetos. Chegou ao Congo impregnado de todas as fantasias e mitos que Leopoldo II usou para cunhar a sua figura de grande humanista e monarca decidido a civilizar a África

e libertar os congolese da escravidão, do paganismo e outras barbáries (LLOSA, 2010, p. 63).

Mario Vargas Llosa em seu romance histórico, *O sonho do Celta*, se debruçou sobre os diários de Roger Casement – um dos mais importantes críticos do colonialismo europeu do século XIX – e deu forma literária a trajetória de Casement.

Conforme a historiadora Sandra Pesavento (2000), os textos literários são indícios de sentimentos, das emoções, da maneira de falar, dos códigos de conduta partilhados, da gestualidade e das ações sociais de outro tempo. Em alguns casos, esses textos se fazem valer do uso da narrativa histórica, em outras palavras, cabe ao escritor se apropriar dessa narrativa para recompor o passado e construir a narrativa literária – o romance. Segundo Carla Gomes (2006), a literatura é uma categoria muito abrangente, e pode ser utilizada para referir narrativas de ficção e não-ficção, além de um conjunto de obras de uma memória do conhecimento produzido nas várias atividades humanas em determinado período.

Narrar, contar, escrever, descrever, interpretar, reinterpretar, construir, reconstruir ações que História e Literatura compartilham. Roger Chartier (1994) afirma que escrever história, por mais quantitativa ou estrutural que ela seja, é escrever narrativas. Mesmo que a história factual tenha sido repudiada, ela permanece uma narrativa. As categorias fundamentais da narrativa estão presentes tanto na Literatura como na História: temporalidade, causalidade e personagens.

Vamos atribuir a ficção à literatura e a não-ficção para aquilo que é considerada a narrativa histórica. Há diferenças, Llosa – escritor e crítico literário adverte: “a diferença entre uma ficção e um livro de história se trata do quanto se aproxima com o real: a noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso” (LLOSA, 2003, p. 10).

Literatura e História são narrativas que têm o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo. A literatura é um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. O historiador narra, mas não cria personagens nem fatos. Ele reúne dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles – sempre visando oferecer uma visão o mais possível aproximada do real acontecido.

Ao romancista, não há uma preocupação com a verdade. A verdade de um romance depende de sua própria capacidade de persuasão, da forma comunicativa de sua fantasia, da habilidade de sua magia. Dizer a verdade para um romancista significa fazer o leitor viver uma ilusão:

E se finalmente o Almirantado alemão tiver decidido atacar a Grã-Bretanha a partir do litoral da Irlanda? E se a sonhada invasão ocorreu e neste mesmo momento os canhões do Kaiser estavam vingando os patriotas irlandeses fuzilados pelos ingleses no Levante da Semana Santa? Se a guerra tinha tomado esse rumo, os seus planos estavam se realizando, apesar de tudo (LLOSA, 2010, p. 63).

O excerto acima faz menção a ações que jamais aconteceram na história. São pensamentos de Roger Casement – personagem principal do romance de Llosa – que se encontra preso em Londres por alta traição ao império britânico. O personagem alimenta a esperança de que durante a primeira guerra, a Alemanha, através do litoral irlandês, invadissem a Inglaterra e dessa forma possa ser proclamada a independência irlandesa. Segundo o próprio autor: os romances mentem – não podem fazer outra coisa – entretanto, essa é só uma parte da história. A outra, é que mentindo, expressam uma curiosa verdade, que só pode expressar-se dissimulada e encoberta, disfarçada do que não é. Conforme Marisa Lajolo (1984), na Literatura os personagens e os enredos são apresentados como aquilo que poderia ter sido. Cabe salientar que tal observação não anula o uso da Literatura como fonte histórica, pelo contrário, alertam para os limites e cuidados que a

envolve. A verdade ficcional não pode ser comparada com a verdade histórica, por possuírem metodologias diferentes. Llosa afirma que: “a verdade literária é uma e a verdade histórica outra. Porém ainda que repleta de mentiras – a literatura conta a história que a história que escrevem os historiadores não pode contar” (LLOSA, 2003, p. 6).

O romance pode ser tomado como objeto da análise histórica, neste caso ele nos conta mais sobre o tempo em que foi escrito do que nos informa sobre o tempo da narrativa. Conforme a historiadora Renata Dall Sasso Freitas: “por sua aproximação com a literatura é que a questão da narrativa na escrita da história sempre foi um tanto controvertida e muito debatida” (FREITAS, 2008, p. 26). A narrativa literária proporciona à História um depoimento indireto sobre os sentimentos, emoções, jeitos de falar e pensar o mundo, códigos de conduta, ações sociais e sensibilidades de outro tempo. Do tempo em que foi escrita. Elas guardam em si aquilo que seu autor carregava consigo. Sua bagagem cultural diz respeito à sua vida em determinada época e lugar. História e Literatura, conforme suas especificidades atuam como práticas socioculturais que configuram e constituem a compreensão humana do mundo. O romance é uma forma cultural de enorme importância para a formação das atitudes, referências e experiências culturais. As histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo, elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles.

Joseph Conrad viveu e participou do imperialismo e colonialismo da África. Vargas Llosa reconstrói a trajetória do irlandês Roger Casement. Tanto o personagem histórico de Llosa quanto o escritor Conrad estiveram a serviço do império britânico e conheceram a violência da colonização na África no século XX. Conrad e Casement foram testemunhas e deixaram seus testemunhos. O primeiro através do texto literário, através da ficção; o segundo através de relatórios e

diários, que mais tarde tomaram forma de romance sob o olhar de Vargas Llosa. Os crimes cometidos pelo rei belga Leopoldo II em território africano podem ser percebidos na obra de Conrad e Llosa pelo uso da linguagem na Literatura e através das diversas maneiras de percepção e diferenças que os autores oferecem, seja pelas situações sociais em que são apresentados, ou mesmo nos modos em que são nomeados e distinguidos.

Pretende-se aqui realizar um olhar sobre a literatura que não toma o texto pelo texto, nem pretende analisar as tramas e suas resoluções internas. Em realidade, as obras literárias serão consideradas aqui como fontes para análise historiográfica, ou seja, como um caminho para a investigação que permita fazer perguntas sobre a realidade existente para além dos textos, procurando colocar os autores em seus lugares históricos e levando em consideração suas referências culturais a fim de entender a aplicação dos termos analisados no contexto histórico em que foram construídos:

Nada, mais que bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano, e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade. Ler boa literatura é divertir-se, com certeza; mas também aprender, desta maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos em nossa integridade humana, com nossos atos, os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a sós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias (LLOSA, 2009, p. 37).

Nesse sentido, parte-se da premissa de que os textos possuem significados situados historicamente. Sua valoração histórica depende das leituras que foram, são e serão feitas dele. São elas, as leituras, que atribuem o sentido ao texto. Devemos levar em conta que as narrativas ficcionais precisam ser analisadas com rigor historiográfico e devem ser entendidas como registros que representam maneiras de

perceber o mundo e a sociedade, que são datados, e que, pertencem a seus autores, agem na sociedade e na percepção de seus leitores. Essas narrativas constituem, portanto, construções de seus autores sobre sua época.

(Conrad) Contratado pela Sociedade Anônima Belga para o Comércio com o Alto Congo, ele vinha comandar um dos barquinhos que levavam e traziam mercadorias e comerciantes entre Leopoldville-Kinshasa e as distantes cataratas de Stanley Falls, em Kisangani. Aquele era o seu primeiro destino como capitão de navio e isso o enchia de sonhos e de projetos. Chegou ao Congo impregnado de todas as fantasias e mitos que Leopoldo II usou para cunhar a sua figura de grande humanista e monarca decidido a civilizar a África e libertar os congolezes da escravidão, do paganismo e outras barbáries (LLOSA, 2010, p. 63).

Konrad Nalecz Korzeniowski era filho de poloneses e trabalhou em navios da marinha mercante francesa até juntar-se, em 1878, a um navio britânico, como aprendiz. Ficaria na marinha por quase vinte anos, visitando os mais variados lugares da Ásia, da África, da América e da Europa – experiência que seria definidora da literatura do autor, além de fornecer vasto material para suas histórias. Em 1886, obteve a cidadania britânica. Oito anos depois, em 1894, ele abandonou o mar e uma carreira na marinha para se dedicar à literatura.

Não. Não que eu goste do trabalho. Prefiro me entregar a preguiça e ficar só pensando em todas as coisas que podem ser feitas. Não gosto do trabalho – ninguém gosta – mas gosto do que o trabalho proporciona – a oportunidade de se encontrar. A sua própria realidade – para você, não para os outros – que nenhum homem jamais terá como conhecer. Os outros só enxergam a mera aparência, e jamais sabem o que a pessoa de fato sente (CONRAD, 2003, p. 48).

Conforme o catálogo de escritores da editora LPM, Joseph Conrad escreveu, ao todo, vinte e quatro romances, entre as quais se destaca *The heart of the darkness* (Coração das trevas) de 1902. Teve ainda uma vasta produção de ensaios, memórias e textos sobre

a própria obra. Muitos de seus escritos foram primeiramente publicados em formato de folhetim em periódicos como *Blackwood's Edinburgh Magazine*, seguindo uma prática comum na época. Conrad é hoje considerado um dos grandes autores da língua inglesa – que ele aprendeu depois de adulto, apesar de ter com ela tido os primeiros contatos ainda quando criança, ao ver seu pai traduzir Shakespeare, entre outros autores.

Seus textos ficcionais têm em comum o tema do conflito do homem contra o próprio homem, dos limites da natureza humana e do confronto do homem frente à natureza selvagem. Seus romances, contos e novelas são povoados por personagens em situações extremas, isolados da sociedade, muitas vezes em crise com a própria identidade e com a condição de ser humano.

O vapor avançava a custo, bem devagar, ao longo das bordas de um frenesi negro e incompreensível. O homem pré-histórico nos amaldiçoava, rezava para nós, dava-nos as boas vindas – quem saberia dizer? A compreensão do que nos cercava fugia do nosso alcance; avançávamos deslizando como fantasmas, admirados e intimamente assustados a reação de qualquer homem sensato diante de uma irrupção exaltada entre os pacientes de um hospício. Não tínhamos como compreender porque havíamos ido longe demais, e não tínhamos como recordar porque atravessávamos a noite das primeiras eras, as eras que não nos deixavam sinal algum – e nenhuma memória (CONRAD, 2003, p. 58).

Durante seis meses, entre fins de 1890 e início de 1891, Conrad viveu na África Central, onde capitaneou um vapor com roda de pás no rio Congo. Tinha 32 anos e estava a serviço da *Société Anonyme Belge pour Le Commerce Du Haut Congo*. Essa experiência lhe rendeu a produção da novela intitulada *Coração das trevas*, escrita em poucas semanas e publicada em três partes na revista britânica *Blackwood's Magazine*, em 1899, e reeditada em 1902. A novela apresenta-se como

uma das obras mais reeditadas e estudadas do século XX. Além disso, tem originado múltiplos desdobramentos teóricos e artísticos.

Joseph Conrad explora a sua atualidade para escrever o *Coração das Trevas*. Conforme estudos linguísticos, a obra é uma crítica ao imperialismo. Outros estudiosos a classificam como uma representação racista dos africanos. A maior parte da história se passa em território do antigo Congo, e acontece no período da colonização belga revelando os primeiros contatos do homem europeu com o continente e povo africano. Embora em parte alguma do romance seja mencionada que a aventura do personagem Marlow tenha ocorrido em território do Estado Independente do Congo, pesquisas de cunho histórico, identificam semelhanças entre a história narrada e os relatos da viagem que Conrad fez a então Colônia Belga anos antes de escrever o romance.

Marlow – o narrador em primeira pessoa de Conrad – é a voz direta do escritor. A personagem trata de um experiente marinheiro que obteve um cargo na África Central como comandante de um barco a vapor. Ele parte em busca de Kurtz – um agente colonizador e coletor de marfim. Desde o início da jornada em terras africanas, o retrato pintado pelo protagonista é monocromático: a escuridão é predominante. As trevas dominam não só o cenário, mas também os rostos e as almas. Para o romancista e crítico literário Chinua Achebe (1977) o romance em questão representa a África e os africanos de forma negativa – tendo em vista que, *Coração das trevas* projeta a imagem da África como o outro mundo, antítese da Europa. Uma análise linguística do romance revela a exclusão do povo local, representado sem individualidade, que, como um amontoado de seres, são colocados em segundo plano, passando a fazer parte do cenário para o desenrolar da história contada em primeira pessoa por Marlow, um marinheiro que esteve no Congo em busca do desconhecido.

Na literatura do imperialismo a presença do navio é constante e é ele quem transforma o inglês em senhor do mundo. Segundo Edward

Said uma das realizações do imperialismo foi a de aproximar o mundo. Aqui o romance também pode ser tomado como objeto da análise histórica, neste caso, ele nos emite elementos sobre o tempo em que foi escrito mais até do que nos informa sobre o tempo da narrativa:

Conrad tem tamanha consciência de estar situando o conto de Marlow num contexto narrativo que nos faz compreender, afinal, que o imperialismo, longe de devorar a sua própria história, estava ocorrendo dentro de uma história maior. [...] Provavelmente Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não-europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad fosse de Marlow (SAID, 2011, p. 57).

Entre a viagem de Conrad em 1890, e a publicação de *Coração das trevas* em 1899, a percepção geral sobre a colonização começava a se alterar. As denúncias de militantes comprometiam as ações de Leopoldo II na África Central – podemos destacar além de Roger Casement – o jornalista e escritor socialista inglês E. Morel. Ambos amigos do escritor. Conrad conseguiu registrar diferenças de atitudes coloniais entre belgas e britânicos, entretanto ele só conseguia imaginar o mundo, segundo Said: embutido numa ou noutra esfera de domínio ocidental.

*Coração das trevas* é um romance profundamente alegórico. Nele a grande cidade é metaforizada no território africano, em que o homem branco, civilizado, livre de todas as convenções, carregado com os ideais de progresso, expande seu poder, levando tudo o que rodeia à destruição e à barbárie. Conrad dizia que, no Congo, a corrupção moral do ser humano vinha à superfície. O relato do marinheiro contratado por uma companhia comercial para subir um rio na África em busca de um comerciante. Marlow em seu barco subindo o rio, presenciando as iniquidades da expansão colonial, enquanto seguia pelo trecho não navegável do rio, pela estrada de ferro, narra a truculência do trabalho forçado na ferrovia, construída por filas de negros

acorrentados com uma coleira de ferro no pescoço. A viagem ao encontro do explorador perdido é, de certa forma, uma viagem ao encontro do homem moderno com seus ideais de expansão e progresso. Ao tentar encontrar Kurtz, Marlow acaba encontrando o vazio e a solidão de si mesmo:

Para mim ele era apenas uma palavra. Eu não conseguia ver o homem no nome, como vocês tão pouco devem poder ver. Será que conseguem vê-lo? Será que entendem a história? Será que conseguem ver alguma coisa? A mim, parece que estou tentando contar-lhes um sonho – em vão, porque nenhum relato de sonho sabe transmitir a sensação do sonho, aquele amálgama de absurdo, aquela impressão de ter sido capturado pelo inacreditável que é a própria essência dos sonhos. (CONRAD, 2003, p. 46).

Kurtz, teoricamente o personagem principal da história, é o agente que Marlow precisa encontrar. E, durante a travessia, Marlow vai recolhendo versões de Kurtz – que vai se tornando um mistério, um ser oculto, caracterizado pela ausência mais do que pela presença. Trata-se de um mito que, nas palavras de Vargas Llosa:

era um homem de ideias – um jornalista, um poeta, um músico, um político – convencido, a julgar pelo informe que redigiu à Sociedade para a Eliminação dos costumes Selvagens, de que, fazendo o que fazia – recolhendo o marfim para exportá-lo para a Europa –, o capitalismo europeu cumpria uma missão civilizadora, uma espécie de cruzada comercial e moral de uma só vez, de tanta significação que justificava, inclusive, as piores violências cometidas em seu nome (LLOSA, 2003, p. 39).

Conrad quer mostrar que a grande aventura de pilhagem de Kurtz, a viagem de Marlow subindo o rio e a própria narrativa partilham do mesmo tema: europeus executando ações de domínio imperial na (e sobre a) África. Dario Ribeiro (2007) classifica esse domínio imperial como uma forma de dominação ideológica, uma vez que durante a conquista se transferia a soberania do território conquistado para a metrópole e seus agentes – característica do sistema de dominação

colonial. A característica política básica do imperialismo era o uso de meios de domínio e controle formais e diretos exercidos pela e em nome da metrópole. Os africanos passaram a ser objetos de administração e foram submetidos a leis, regulamentos e normas ditadas pela metrópole.

Ao final do romance, no momento em que o personagem Kurtz finalmente aparece, quando o vemos em carne e osso – ele é apenas uma sombra de si mesmo. Um moribundo enlouquecido e delirante muito distante do projeto ambicioso de que se faz menções sobre o início de sua aventura no coração do continente africano. Através do romance, os únicos fatos que temos dele são que, primeiro, saqueou mais marfim para a companhia do que qualquer outro explorador. Segundo, conseguiu se comunicar com os nativos, e, de certo modo converte-se num deles:

A questão era que se tratava de uma criatura de muitos dons e que, dentre todos eles, o mais preeminente, que trazia uma sensação de autêntica presença, eram as suas palavras, a sua aptidão para falar – o dom da expressão, a fonte fascinante, inspiradora, mais exaltada e mais desprezível, o jorro palpitante de luz ou a torrente enganosa que brotava no coração das trevas impenetráveis (CONRAD, 2003, p. 76).

Quanto a Marlow, ele retorna à cidade, a “civilização”. Transformado e, ao acentuar a discrepância entre a “ideia” oficial do império e a realidade tremendamente desconcertante da África, o narrador abala a noção do leitor sobre a própria ideia do império, sobre algo ainda mais básico, a própria realidade. A experiência africana muda a personalidade de Marlow, como mudou a de Conrad:

Vi-me de volta na cidade sepulcral, ressentido com as pessoas que andaram apressadas pelas ruas empenhadas em conseguir surrupiar algum dinheiro umas das outras, devorar a sua comida infame, engolir sua cerveja insalubre, sonhar os seus sonhos ridículos e insignificantes. Invadiam os meus pensamentos. Eram intrusos cujo conhecimento da vida me parecia uma

irritante impostura, tão certo que eu estava de que não tinham como saber as coisas que eu sabia (CONRAD, 2003, p. 112).

Conrad teria dito após a experiência africana que:

O pior não foi a selva, este clima insalubre ou as febres que me deixaram duas semanas semi-inconsciente – reclamou o polonês. - Nem a disenteria horrorosa que me fez cagar sangue cinco dias seguidos. O pior foi ser testemunha das coisas horríveis que acontecem diariamente neste maldito país. Cometidas pelos demônios negros e pelos demônios brancos, para onde quer que a gente vire os olhos (LLOSA, 2010, p. 66).

No quinto capítulo de *O Sonho do Celta*, ambientado dentro do locutório da Pentonville Prision – Llosa desenvolve um diálogo entre as personagens de Casement e sua amiga historiadora Alice Stopford Green acerca do livro *Coração das Trevas*. Para Llosa, Conrad jamais poderia ter escrito essa história sem os seis meses que passou no Congo devastado pela Companhia de Leopoldo II. Neste caso a experiência vivida foi a matéria-prima do romance:

– Você leu o *Coração das trevas*? – perguntou Roger a Alice. – Acha que é correta essa visão do ser humano? – Suponho que não – respondeu a historiadora. – Nós discutimos muito o livro numa terça-feira, quando saiu. Esse romance é uma parábola segundo a qual a África transforma os civilizados europeus que vão para lá em bárbaros (LLOSA, 2010, p. 67).

Casement, personagem histórico do romance de Llosa, conheceu Conrad em junho de 1890 no Congo:

ele ainda não era escritor. Mas disse [...] que tinha começado a escrever um romance. A loucura de Almayer, na certa, o primeiro que publicou. [...] Até então não tinha publicado nada. Era um marinheiro. Quase não entendia seu inglês, de tão forte que era o polonês (LLOSA, 2010, p. 67).

Conforme o romance de Llosa – Conrad conheceu Casement quando partia rumo a Leopoldville-Kinshasa onde iria assumir

o comando do barco *Le Roi des Belges*. Casement e Conrad conviveram por cerca de duas semanas – tempo suficiente para o irlandês passar informes detalhados sobre os horrores que aconteciam ali. Horrores causados pelo regime imposto por Leopoldo II, o qual o historiador Adam Hochschild (1999) defende que deveria figurar, junto a Hitler e a Stalin, como um dos criminosos políticos mais sanguinários do século XX. Joseph Conrad “chegou ao Congo impregnado de todas as fantasias e mitos que Leopoldo II usou para cunhar a sua figura de grande humanista e monarca decidido a civilizar a África e libertar os congolezes da escravidão, do paganismo e outras barbáries” (LLOSA, 2010, p. 63).

Quando Conrad pisou no coração do continente africano, Roger Casement já estava lá havia seis anos. Com poucos dias de amizade, o marujo polonês já tinha uma ideia muito diferente do lugar onde ia trabalhar. Ao partir para a expedição no sábado, dia 28 de junho, Conrad havia dito ao irlandês: “Você me desvirginou, Casement. Em relação a Leopoldo II, em relação ao Estado Independente do Congo. Quem sabe, em relação à vida” (LLOSA, 2010, p. 69). E repetiu, com dramaticidade: “Desvirginou” (LLOSA, 2010, p. 69).

Em *O sonho do celta*, Vargas Llosa reconstrói através da literatura a trajetória do irlandês Roger Casement, transformado de herói a vilão no início do século XX. Personagem pouco conhecida, mesmo na Europa. Casement foi um dos primeiros europeus a denunciar os horrores do colonialismo naquela época. Das viagens que fez ao Congo Belga e à Amazônia Peruana escreveu relatórios e diários que comoveram a sociedade letrada de seu tempo, por revelar as ações bárbaras que praticavam os civilizados europeus em terras distantes.

Diferente de *O coração das trevas*, a narrativa de Llosa acontece em terceira pessoa. *O sonho do Celta* está dividido em três partes: Congo, Amazônia e Irlanda, mais um pequeno epílogo. O escritor alterna dois planos narrativos – nos capítulos ímpares, Casement está

na prisão aguardando o resultado de sua apelação pela conversão da pena de morte em prisão perpétua. Nesses capítulos é possível conhecer o cônsul irlandês. O narrador às vezes dá impressão de que é o próprio personagem a contar sua angústia no cárcere. É como se ele fizesse um exame de consciência e buscasse compreender suas opções passadas.

Só via um quadradinho minúsculo de céu cimento e pensava no grande paradoxo: ele tinha sido julgado e condenado por trazer armas para uma tentativa de secessão violenta da Irlanda, mas, na realidade, empreendeu a arriscada, talvez absurda, viagem da Alemanha até as costas de Tralee para tentar evitar esse Levante que, desde que soube que estava sendo preparado, tinha certeza de que fracassaria. Seria assim a história? Aquela que aprendia no colégio? A história escrita pelos historiadores? Uma construção mais ou menos idílica, racional e coerente do que na realidade nua e crua foi uma caótica e arbitraria mistura de planos, acasos, intrigas, fatos fortuitos, coincidências, interesses múltiplos que haviam provocado mudanças, transtornos, avanços e retrocessos, sempre inesperados e surpreendentes em relação ao que foi antecipado ou vivido pelos protagonistas. – É provável que eu entre para a História como um dos responsáveis pelo Levante da Semana Santa – disse, com ironia (LLOSA, 2010, p. 114).

Nos capítulos pares, o autor apresenta Casement desempenhando seu trabalho como cônsul e seu envolvimento na luta pela independência da Irlanda. São impressionantes as descrições de barbaridades cometidas pelos exploradores no Congo e no Peru, entretanto em alguns momentos é como se a figura do cônsul ficasse em segundo plano. A última parte dedicada à Irlanda parece excessiva, já que nos capítulos em que Casement está na prisão há informação suficiente sobre seu envolvimento na questão irlandesa, o que faz esses capítulos finais parecer repetitivos. Nos importa aqui, a primeira parte da obra intitulada: O Congo – mais especificamente os capítulos pares: II, IV, VI – em que a personagem encontra-se em território africano e o autor busca detalhar as viagens, experiências e impressões de Roger

Casement empenhado em denunciar a barbárie que pairava sobre o Congo de Leopoldo II.

Casement, para Vargas Llosa é um herói humano, demasiado humano. O autor peruano descobriu Casement ao ler sobre ele na biografia de Joseph Conrad. “O personagem me pareceu tão fascinante que comecei a tomar nota sobre ele até que me dei conta de que já estava trabalhando em um novo romance sem me haver proposto a isso” (LLOSA, 2013, informação oral).

Roger Casement nasceu em 1º de setembro de 1864 – filho de um capitão que serviu por distinção por oito anos no terceiro regimento de Dragões Ligeiros na Índia. Seu pai era protestante e de família pró-britânica. Durante sua infância:

O que realmente lhe interessava nessa época eram as histórias que o capitão Casement, quando estava de bom humor, contava a ele e aos irmãos. Histórias da Índia e do Afeganistão, sobretudo suas batalhas contra os afegãos e os siques. Aquelles nomes e paisagens exóticos, aquelas viagens atravessando selvas e montanhas que escondiam tesouros, feras, animálias, povos antiquíssimos de estranhos costumes, deuses bárbaros, tudo isso disparava a sua imaginação. Seus irmãos, às vezes, se cansavam daqueles relatos, mas o pequeno Roger poderia ficar dias e dias ouvindo as aventuras do pai nas remotas fronteiras do Império (LLOSA, 2010, p. 18).

A pesquisa de Vargas Llosa sobre Casement incluiu visitas à Irlanda e à República Democrática do Congo. Apesar da riqueza de informações, o autor deixa claro que não se trata de um relato histórico, mas sim de um romance. Ele ressalta que havia muito o que inventar em torno de Casement, já que há poucas informações sobre ele. Para a crítica especializada *O sonho do celta* não se trata de um livro de história, e sim um romance cheio de dados históricos, é uma combinação entre história e ficção.

Escrever um romance histórico é uma grande aventura mas também pode ser explorar a atualidade. A atualidade é mais difícil pois é mais escorregadia, você não tem perspectiva, as possibilidades de confundir os substantivos e os adjetivos é muito maior na atualidade (LLOSA, 2013, informação oral).

Para a construção do personagem Roger Casement, Llosa vasculha seus diários, relatórios, correspondências e periódicos da época de prisão do irlandês. Conforme Edward Said (2007), a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras.

Casement perdeu a mãe aos nove anos de idade e o pai aos doze. Com a morte dos pais ele passa a morar com a tia materna Grace e seu esposo Edward Bannister em Liverpool, na Inglaterra. Seu tio trabalhava para a Cia. Mercante Eder Dempster Line – empresa que transportava cargas e passageiros entre a Grã-Bretanha e a África Ocidental. Foi o tio Edward quem passou a narrar histórias da África – um continente cuja simples menção enchia a cabeça de Roger com feras, aventuras e homens intrépidos:

Graças ao tio Edward Bannister, ouviu falar pela primeira vez do doutor David Livingstone, o médico e evangelista escocês que explorava o continente africano havia anos, percorrendo os rios como o Zambeze e o Shire, batizando montanhas, paragens desconhecidas e levando o cristianismo às tribos selvagens. Ele foi o primeiro europeu a cruzar a África de costa a costa, o primeiro a percorrer o deserto do Kalahari, e se transformou no herói mais popular do Império britânico. Roger sonhava com ele, lia os folhetos que descreviam as suas proezas e ansiava participar das suas expedições, enfrentar os perigos ao seu

lado, ajudá-lo a levar a religião cristã àqueles pagãos que ainda não tinham saído da Idade da Pedra. Quando o doutor Livingstone, buscando a nascente do Nilo, foi engolido pelas selvas africanas e desapareceu, Roger tinha dois anos. Quando em 1872, outro aventureiro e explorador lendário, Henry Morton Stanley, jornalista de origem galesa contratado por um jornal de Nova York, emergiu da selva anunciando ao mundo que tinha encontrado vivo o doutor Livingstone, ele estava fazendo oito. O menino viveu essa história romanesca com assombro e inveja. E quando, um ano depois, se soube que o doutor Livingstone, que nunca mais quis deixar o solo africano nem voltar para a Inglaterra, faleceu, Roger sentiu que havia perdido um familiar muito querido. Quando crescesse, ele também seria um explorador, como esses titãs, Livingstone e Stanley, que estavam ampliando as fronteiras do Ocidente e vivendo vidas tão extraordinárias (LLOSA, 2010, p. 22-23).

Aqui o leitor pode verificar a imaginação de Vargas Llosa, capaz de criar sentimentos e aspectos da personalidade e concepções dos nativos do Congo por Roger Casement. Adiante, Llosa descreve em detalhes como Henry Morton Stanley, enviado por Leopoldo II da Bélgica para explorar o Congo.

Casement passou mais de vinte anos de sua vida na África, especialmente no Congo. Nos capítulos IV e VI de *O sonho do Celta*, Llosa descreve com maestria as viagens de Roger no coração do continente africano. Para a antropóloga Paola Arana (2011), o mais importante do livro é a capacidade de abordar o fenômeno do colonialismo europeu em três regiões de diferente circunscrição geográfica: Congo, Putumayo e Irlanda.

Entre as estratégias utilizadas, Arana destaca a capacitação de empresas para a exploração maciça de recursos e mão de obra nas regiões de fronteira, que se caracteriza pela escassez da administração pública. A primeira expedição de Casement em território africano aconteceu em 1881 sob o comando de seu herói de juventude Henry Morton Stanley. A primeira expedição de Stanley no rio Congo

começou em 1871 e abriu o caminho para o colonialismo da África no século XX. Quando as potências europeias se reuniram para partilhar a África na Conferência de Berlim, Stanley obteve centenas de contratos em favor de Leopoldo II no Congo.

Roger Casement – fonte de inspiração de Llosa e protagonista da obra em questão – chegara a conclusão de que o herói de sua infância e juventude era um dos trapaceiros mais inescrupulosos que o Ocidente excretou sobre o continente africano:

Roger lamentou pelo resto da vida [...] ter passado seus primeiros oito anos na África trabalhando, como um peão num jogo de xadrez, pela construção do Estado Independente do Congo e investido nisso seu tempo, sua saúde, seus esforços seu idealismo, julgando que desse modo agia com um intuito filantrópico (LLOSA, 2010, p. 44).

O irlandês atuou com Stanley entre 1881 até 1884, quando chegaram a África os destacamentos avançados de Leopoldo II, começaram a se internar no território congolês e a retirar os primeiros marfins, peles e cestos de borracha. Entre 1886 e 1888 atuou ao lado de Henry Shelton Sanford, nas estações e entrepostos recém instalados ao longo da rota das caravanas. Cabe lembrar que Sanford foi um dos primeiros concessionários no Estado Livre do Congo, havia sido agente e conselheiro de Leopoldo II junto ao governo dos EUA e peça-chave para que as grandes potências cedessem o Congo ao monarca belga.

O capítulo VI de *O Sonho do Celta*, último capítulo do livro que se passa na África – tem início em 5 de junho de 1903, data em que Roger Casement parte de Matadi, Congo através da Ferrovia construída por Stanley, numa viagem que dura três meses e dez dias e tem como objetivo levantar dados e informações para a elaboração do relatório que mais tarde seria entregue ao império britânico denunciando o horror e a barbárie instaurados no Estado Independente do Congo.

Roger ficou surpreso ao ver a paisagem despovoada, constatar que aldeias como Tumba, onde passou a noite, e as que salpicavam o vales de Nsele e Ndolo, que antes fervilhavam de gente, estavam semidesertas, com velhos fantasmais arrastando os pés no meio da poeira, ou acocorados contra um tronco, de olhos fechados, como se estivessem mortos ou dormindo (LLOSA, 2010, p. 72).

Nesse período Casement muda sua maneira de ser e, para Vargas Llosa, essa viagem o transforma em outro homem, mais lúcido e realista que antes em relação ao Congo, à África, aos seres humanos, ao colonialismo, à Irlanda e à vida.

Durante a viagem que leva o personagem a Leopoldville para fazer um informe sobre os abusos que ocorriam no Congo. Ali teve contato com nativos mutilados. Casement recolhia e buscava informações sobre o tratamento dado aos nativos que pouco a pouco começaram a fazer queixas e apresentar os problemas. O capítulo descreve com precisão e riqueza de detalhes as aldeias que Casement conheceu, as pessoas com quem conversou, os homens, mulheres e crianças que encontrou em condições deploráveis. Em 4 de dezembro de 1903 Casement começou a escrever o relatório que foi publicado no início de 1904.

O *Sonho do Celta* pode ser classificado como um romance histórico, já que é a trajetória de um nacionalista irlandês. Llosa o classifica como uma obra ficcional e adverte: “a diferença entre uma ficção, uma reportagem jornalística ou um livro de história se trata do quanto se aproxima com o real: a noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso” (LLOSA, 2003, p. 10).

O historiador Elikia M'Bokolo afirma, no documentário *White King, Red Rubber, Black Death* (2003) que, nos primeiros quarenta anos de domínio belga, dez milhões de congoleses foram dizimados, o que corresponde ao extermínio de metade da população que lá havia antes da chegada dos europeus. A dominação e o regime empregados por

Leopoldo II para a ocupação do Congo durante o período colonização fazem desse monarca o responsável por um dos casos mais graves de crimes contra a humanidade da história.

Tamanha atrocidade pode ser analisada através da literatura uma vez que romances podem constituir relatos completos e autênticos da experiência humana, dessa forma têm a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações. Dessa forma *O Coração das trevas* e *O Sonho do Celta* constituem de boas fontes literárias para a interpretação do passado – ambos utilizam a África como uma antítese da Europa (ou do Ocidente) na construção de seus enredos. Tanto na ficção de Conrad como na de Llosa (em partes), as localidades da ação dos romances são situadas no território africano. No coração da África, no processo de colonização, tornou-se propriedade privada do rei belga Leopoldo II e, mais tarde, colônia da Bélgica.

As obras de Llosa e de Conrad constituem, nesse sentido, fontes de singular importância, pois o primeiro compreende a lógica e funcionamento do imperialismo que, de alguma forma, torna-se uma voz anticolonialista no seu tempo e espaço; quer dizer, o fato de Conrad ter sido protagonista do processo sobre o qual escreve, confere, ao *Coração das trevas*, um grau de complexidade e qualidade que o redimensionam como registro de seu tempo. O segundo reconstitui em forma de romance a trajetória de um dos maiores críticos de Leopoldo II, Roger Casement – cônsul britânico que ao lado do jornalista Edmund Morel compuseram o que pode ter sido o primeiro grande movimento em defesa dos direitos humanos em favor da África. Conforme foi possível observar nesse trabalho, história e literatura são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão. Logo, torna-se pertinente o uso da literatura como acesso privilegiado ao passado.

Conrad, mesmo podendo enxergar com clareza que o imperialismo, em certo nível consistia essencialmente em pura dominação e ocupação de territórios, possui uma limitação: ele não conseguia concluir que o imperialismo teria de terminar para que os “nativos” pudessem ter uma vida livre da dominação europeia. Como indivíduo de seu tempo, Conrad não podia admitir a liberdade para os nativos, apesar de suas sérias críticas ao imperialismo que os escravizava.

Assim como Conrad, Roger Casement também conseguiu vislumbrar as atrocidades do imperialismo. E da mesma forma que o escritor de *Coração das trevas*, Casement, mesmo tendo se tornado um crítico ao regime implantado nas selvas africanas não conseguia imaginar um universo sem a relação entre colonizador e colonizado. Fato que Vargas Llosa ignorou para a construção do romance. A partir de uma aproximação de alguns escritos realizados por Roger Casement e de ensaios e artigos sobre o tema percebemos que o personagem teria defendido a iniciativa colonialista europeia no sul do planeta, pois confiava na introdução do cristianismo e a infraestrutura ocidental como estratégias que conduziram os “povos atrasados” para a civilização. Roger Casement estava de acordo com a ideologia do colonialismo, conforme artigo intitulado *The Putumayo Indians*, escrito e publicado por Casement em 1912, que exibem sua fé na ideia do “verdadeiro homem branco” como provedor por excelência da proteção e guia que necessitavam as populações nativas. Llosa escritor – optou pela construção de um herói sem defeitos, optou pela idealização de um herói, omitindo assim de fatos reais uma vez que diferente da narrativa histórica, os textos literários têm essa liberdade. Como o próprio Llosa afirma em seu livro de ensaios sobre literatura: “os romances mentem – não podem fazer outra coisa – entretanto essa é só uma parte da história. A outra, é que mentindo, expressam uma curiosa verdade, que só pode expressar – se dissimulada e encoberta, disfarçada do que não é” (LLOSA, 2003, p. 9). A verdade de um romance depende de sua própria capacidade de persuasão, da força comunicativa de sua fantasia, da habilidade de sua magia, dizer a verdade para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. **The Massachusetts Review**, [S. l.], v. 18, n. 4, 1977, p. 782-794.
- ARANA, Paola Vargas. El sueño del celta. **Nómadas**, Bogotá, v. 34, abril, 2011.
- CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIMAS, Antônio; LENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra (org.). **Reinventar o Brasil** – Gilberto Freyre entre a história e a ficção. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2006.
- FREITAS, Renata Daí Sasso. **Páginas do novo mundo**: um estudo comparativo entre a ficção de José de Alencar e James Fenimore Cooper na formação dos estados nacionais brasileiro e norte-americano no século XIX. Orientador: César Augusto Barcellos Guazzelli. 2008. 154 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. IFCH. Porto Alegre, 2008.
- GOMES, Carla Renata Antunes. **De Rio-Grandense a gaúcho**: o triunfo do avesso um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877). Orientador: César Augusto Barcellos Guazzelli. 2006. 356 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. IFCH. Porto Alegre, 2006.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto B. Fatos que realmente aconteceram? Considerações sobre História e Literatura. **História e ideologia: perspectivas e debates**. Passo Fundo: UPF Editora, v. 1, p. 369-384, 2009.
- HOCHSCHILD, Adam. **O fantasma do Rei Leopoldo**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. São Paulo: ARX, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. Em defesa do romance. **Folha de São Paulo**, out. 2009, Revista Piauí, ed. 37, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-defesa-do-romance/>. Acesso em: 3/09/2013.

LLOSA, Mário Vargas. **O sonho do celta**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

LLOSA, Mário Vargas. Entrevista Roda Viva – TV Cultura de 13 de maio de 2013.

PESAVENTO, Sandra (org.). **Leituras cruzadas**: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: editora da universidade, 2000.

SAID, Eduard. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SAID, Eduard. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SILVA, Igor. **Congo**: a guerra mundial africana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012.

UZOIGWE, Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: BOAHEN, A. Adu (coord.). **História Geral da África** – Volume VII. Brasília: UNESCO (2010), pp. 21-50.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **Breve história da África**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

White King, Red Rubber, Black Death; Direção Peter Bate, França: 2003 (DVD).



# 5

Gabriela Silva

O espetáculo do mundo,  
a história de Portugal  
em *O ano da morte*  
de Ricardo Reis,  
de José Saramago

Ao iniciarmos a leitura de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago (1984), deparamo-nos com três diferentes epígrafes. A primeira – e a que mais nos interessa aqui – é “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 1946, p. 32), verso de um poema do heterônimo pessoano Ricardo Reis. A frase é uma importante chave de leitura para a narrativa. O romance trata do retorno de Ricardo Reis, que deseja prestar homenagem ao seu amigo e criador, Fernando Pessoa. Estamos em 1935, ano de falecimento do poeta. A partir da chegada de Reis, temos o percurso por uma Lisboa de poetas e pela história de Portugal e da Europa. O heterônimo, médico e monarquista, instala-se primeiro em um hotel e depois em um apartamento alugado, envolvendo-se amorosamente com Lídia – criada do hotel – e com Marcenda – moça de uma classe mais alta da sociedade. Caminha por uma cidade que vive à sombra do Salazarismo, da pobreza, guiado por um fantasma nesse labirinto histórico e urbano, em uma clausura alimentada pelos jornais e pelas conversas com Pessoa.

A chegada à capital portuguesa, no navio Highland Brigade, mostra a Ricardo Reis uma Lisboa encoberta por nuvens escuras e chuva. Ao se aproximar do cais, o vapor revela uma paisagem pálida e triste, descrição esta que indica não somente o clima ou a estação invernal que ambienta a narrativa, mas a aura que paira sobre o povo português. Desse modo, já é indicado ao leitor o tempo a ser narrado, o qual está por baixo do nevoeiro que encobre a cidade, do conhecimento que está por vir. É o convite de Saramago para que entremos neste espaço ficcional labiríntico, onde a história espera para ser revisitada.

O romance foi publicado em 1984, depois da edição de *o Livro do desassossego* em 1982, conjunto de textos do semi-heterônimo Bernardo Soares. José Saramago, consciente do interesse pela obra de Fernando Pessoa, volta-se para a questão da heteronímia e para a própria gênese pessoana, marcada pela criação dos três principais poetas – Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. As personalidades

engendradas por Pessoa constituíam-se como indivíduos apartados uns dos outros e do próprio poeta, possuindo data de nascimento e morte, além de poéticas singulares e independentes do seu criador. Ricardo Reis é o poeta da tríade que não tem data de morte. Nas palavras de Fernando Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, foi em Ricardo Reis que o poeta teria colocado toda a sua “disciplina mental”. Teria sido educado num colégio de jesuítas e “É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 2012, p. 28). Nascido em 1887, Reis era médico, monarquista e neoclássico. Decide partir para o Brasil depois do início da república portuguesa em 1910.

De acordo com João Marques Lopes,

[...] pode-se verificar que *O ano da morte de Ricardo Reis* nasceu antes da avassaladora onda pessoana que atravessou o país nos anos 1980, tendo início com a descoberta da sua prosa graças a nova edição do Livro do desassossego em 1982, obtendo prolongamento na comemoração do quinquagésimo aniversário da morte em 1985 e chegando ao ápice na celebração do centenário do nascimento em 1988 (LOPES, 2010, p. 106).

Além disso, Teresa Cerdeira, em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, também recorda sobre a ideia de Saramago:

Temos de um lado, a já largamente estudada criação heteronímica pessoana, na qual os heterónimos, criados a partir do poema, adquirem um nome, uma identidade, uma história, depois de terem sido uma voz, graças ao demiúrgico poder da poesia. A partir dessa identidade quase institucionalizada, José Saramago autoriza-se a continuar a biografia de Ricardo Reis, depois da morte do seu criador. Liberado do pai, ou daquele que literariamente o gerou, Ricardo Reis estava pronto para viver dentro de um novo espaço ficcional que um outro poeta desejasse recuperar. E estrategicamente esse espaço passa a ser o ano de 1936. Pessoa morrera em novembro de 1935, e pela intervenção de um novo gesto criador, Ricardo Reis continua a garantir o seu estatuto de máscara viva (CERDEIRA, 2018, p. 108).

É, portanto, um romance sedutor, no sentido que propõe ao leitor uma provável sobrevida fantasmagórica a Fernando Pessoa, falecido em 30 de novembro de 1935, e o encontro dele com Ricardo Reis, seu heterônimo, em um Portugal tomado pelo fascismo de Salazar. Lembra-nos Ângela Beatriz de Carvalho Faria, sobre a ambientação do texto saramaguiano: “[...] deslocada para o traumático e repressivo ano de 1936, em pleno domínio do fascismo na Europa, será ressignificada e se revestirá de um caráter fantasmático ou espectral [...]” (FARIA, 2019, p. 57). A convivência de Ricardo Reis com o espírito de Pessoa, testemunha da história portuguesa e europeia, coloca o heterônimo a par dos acontecimentos de que ele havia se mantido distante por um longo período. Teresa Cerdeira comenta a respeito dessa perspectiva em torno da volta de Ricardo Reis e do sentido da revisitação histórica na ficção de Saramago:

Talvez nos ocorra perguntar por que Ricardo Reis e por que 1936. Quanto ao nome, uma pista para uma possível respostas talvez estivesse na epígrafe do poeta Ricardo Reis que José Saramago elege para o seu romance: “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Quanto à data, além de uma lógica interna, que condiciona o retorno da personagem Ricardo Reis à morte de Fernando Pessoa, há, sem dúvida alguma a atração pela narrativa dos acontecimentos históricos que marcaram definitivamente a Europa de então. É o Reis espectador da vida que o romance quer confrontar com o espetáculo de 1936, para testar até que ponto se consegue ser “sábio” diante de uma Europa conturbada e agonizante, de valores degradados, onde a liberdade começava a ser um sonho cada vez mais inatingível (CERDEIRA, 2018, p. 109).

Ricardo Reis desembarca em uma Lisboa obscurecida pelo poder de Salazar, compondo um painel do atraso a que estava submetido o país, através da política arraigada em poderes escusos e arcaicos. A cada nova situação vivida pelo protagonista, revela-se um tanto da história de Portugal do início do século XX, entorpecido por um controle nefasto. Jacques Rancière, em *As margens da ficção* (2021), aborda

uma ideia que nos permite uma associação interessante com a narrativa de José Saramago, “A ficção construída é mais racional que a realidade empírica descrita. E essa superioridade é a de uma temporalidade sobre outra” (2021, p. 134), pois essa ficção construída é marcada pela reflexão sobre um tempo, com o resultado das ações desencadeadas pelo devir da história e pelo fluxo de acontecimentos que alicerçam o material histórico do texto. Estamos, portanto, dentro de uma obra que engendra uma cartografia histórica para que possamos entender como o próprio Ricardo Reis transita nesse espaço temporal. Trata-se do mapeamento da Lisboa dos escritores como Camões, Eça de Queirós e Fernando Pessoa que fascina o leitor. Os ambientes dos cafés, restaurantes e ruas conhecidas mostram o espaço transitado pelas personagens, constituindo uma parte importante do imaginário da literatura portuguesa. No entanto, a narrativa de Saramago promove uma revisitação também desses espaços, tratando-os como o cenário de toda a questão histórica que envolve as figuras dos poetas Reis e Pessoa.

Walter Benjamin indica-nos um caminho semelhante ao de Rancière ao pensar a ideia de história e da sua “releitura” pela ficção:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um dos seus momentos (BENJAMIN, 2012, p. 242).

O que se percebe, tanto nas concepções de Rancière quanto nas de Benjamin, é que a história se torna um elemento que não sofre alterações, mas, ao ser retomada como material da ficção, vira um objeto a ser observado e analisado a partir de um distanciamento oportuno. Esse afastamento temporal proporciona ao escritor a revisão de determinados momentos, em uma percepção que abrange mais fatos e informações. O “espetáculo do mundo” de Ricardo Reis é a contemplação da história. Conforme Teresa Cerdeira:

Utilizando recursos tipicamente ficcionais, misturando o verossímil ao inverossímil, o romance investiga um tempo passado e usa a ficção como elemento perturbador do convencional, de modo a fazer surgir aspectos inusitados do real. O tempo percorrido por esse novo olhar é o ano de 1936, embora não estejam afastadas, de forma alguma, as referências passadas e futuras que extrapolam, por vezes o conhecimento limitado do personagem, mas faz parte do saber mais amplo do narrador, voz que analisa, comenta, profetiza até, mas deixa aos personagens um terreno de ação, uma espécie de livre-arbítrio que advém da liberdade que cada um tem de exercer as suas capacidades e de viver os seus limites (CERDEIRA, 2018, p. 110).

Para pensarmos a construção de *O ano da morte de Ricardo Reis*, como ressalta Teresa Cerdeira, é necessário que observemos a natureza da literatura e as suas relações com a história. A obra literária organiza-se a partir de três dimensões, aponta Carlos Reis em *O conhecimento da literatura* (2003). A dimensão estética diz respeito ao fenômeno da linguagem, ou seja, da linguagem literária, revelando o que a torna uma obra de arte cuja matéria-prima é a palavra e o universo a ser criado a partir dela. A dimensão sociocultural corresponde à apreensão da obra literária como resultado de uma consciência coletiva, uma vez que representa a sociedade na qual ela se origina. E a dimensão histórica leva a literatura a “[...] acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da história e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir” (REIS, 2003, p. 24). A literatura, portanto, relaciona-se de forma singular com a história; primeiro como resultado estético de um determinado momento, correspondendo às demandas sociais; segundo, no âmbito da representação de mundo, ela é resultado do seu tempo e ainda, dentro da ficção, apresenta uma visão da história. Beatriz Berrini, em *O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto*, elucida a relação entre a ficção e história:

Acomodados dentro de perspectivas tradicionais, nós somos tentados a pensar na História como a narrativa que se propõe a recuperar a velada verdade do passado, enquanto a Ficção,

como a própria palavra na sua raiz etimológica atesta, seria o espaço da mentira, da invenção (BERRINI, 1999, p. 64).

A literatura é uma forma de ler e de apresentar uma concepção de mundo, a partir da qual o leitor, ao distinguir no texto, as referências que o situam histórica e socialmente, apropriando-se desse ambiente e estabelecendo as conexões necessárias para a compreensão da obra. Lembra-nos Benjamin, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo «tal como ele de fato foi». Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Destarte, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, existem diferentes leituras da história: a de Ricardo Reis, que participa do ano de 1936 como espectador do mundo; a de Fernando Pessoa, que conta para Ricardo Reis sobre Portugal e a Europa; a de Saramago, que constrói uma narrativa revisitando a história de Pessoa e da heteronímia, assim como o ambiente vivenciado pelo poeta, e, por fim, a do leitor, que descobre, através da experiência de Reis, a memória dessa Europa marcada pelo fascismo.

Para Teresa Cerdeira,

As referências históricas à Europa de 1936 são para o romance mais que simples pano de fundo de um teatro onde se travam conflitos meramente pessoais. Na verdade, as relações individuais entre os personagens são uma espécie de laboratório político onde se pode testar a influência dos acontecimentos e das crises. Cada um desses personagens pode, metonimicamente, representar um elenco social que responde diferentemente aos apelos exteriores, sejam eles reacionários ou revolucionários, de direita ou de esquerda (CERDEIRA, 2018, p. 111).

É preciso lembrar que o Ricardo Reis que chega a Lisboa é agora um estrangeiro que vivera muitos anos no Brasil, afastado do modo de vida e das questões sociais e políticas portuguesas. É uma história de fantasmas, sobretudo históricos, perdidos nos corredores do labirinto que é a ficção saramaguiana. Existe um deslocamento de

Ricardo Reis na história e na particularização dos fatos, o que faz Beatriz Berrini comentar em *Ler Saramago: o romance* acerca da experiência do protagonista:

Os últimos eventos desse fatídico ano também comparecem na clausura através das notícias que chegam até ao heterônimo: ou pelos jornais que ele lê, ou pela « telefonia pequena» que comprou, ou pelo que presencia que está a acontecer no Tejo e que diz respeito à revolta de alguns barcos ali fundeados. De tudo isso se fala na clausura. Quanto ao poeta, pode-se dizer que se trata de uma clausura fechada: Ricardo Reis acompanha Pessoa ao derradeiro destino. Aberta, se pensarmos nos acontecimentos assinalados, pois a estes vão suceder-se outros: a vida individual do heterônimo acaba, mas a dos homens, das coletividades, do planeta, está a continuar. Após este ano, seguir-se-ão outros anos (BERRINI, 1998, p. 216).

Entre os primeiros contatos de Ricardo Reis com esse Portugal de 1935, nas prévias de 1936, encontram-se as notícias da morte de Fernando Pessoa. A leitura dos jornais da época, veículos de registro de fatos cotidianos que compõem a história, conduzem o médico ao início do percurso pela vida lisboeta, pelos marcadores cronológicos e pelos movimentos do tempo:

Vai Ricardo Reis aos jornais, vai onde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber, aqui no Bairro Alto onde o mundo passou, aqui onde deixou rasto do seu pé, pegadas, ramos partidos, folhas pisadas, letras, notícias, é o que do mundo resta, o outro resto é a parte de invenção necessária para que do dito mundo possa também ficar um rosto, um olhar, um sorriso, uma agonia. Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais, mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu, mas como as letras em Portugal não sustentam ninguém, Fernando Pessoa empregou-se num escritório comercial, e, linhas adiante, junto do jazigo deixaram os seus amigos flores de saudade. Não diz mais este jornal, outro diz doutra maneira o mesmo, Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da *Mensagem*, poema

de exaltação nacionalista, dos mais belos que se tem escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de São Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já está cá o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando bem sabemos, nós que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa (SARAMAGO, 2011, p. 37).

As informações apresentadas nas notícias dos jornais lisboetas do período a respeito da morte de Fernando Pessoa indicam ao leitor um fato histórico e conhecido. Pessoa, reconhecido poeta do modernismo português, fundador da revista Orfeu e do movimento do orfismo; criador dos heterônimos, falecido em novembro de 1935. Nenhuma palavra do que foi dito era incorreta. Ali estava, diante de Reis, personagem de Saramago, o registro jornalístico acessível a todos que desejassem saber do acontecido.

Teresa Cerdeira comenta a importância dos jornais como fonte das informações para Reis, ao lembrar a ideia de que, pelo jornal, tinha-se tanto o ponto de vista negativo do governo salazarista quanto o enaltecimento:

Desses discursos, o mais frequentemente aprendido pelo romance é, sem dúvida, o do jornal, veículo de intervenção que atinge grande parte da população, instrumento, portanto, de ação do regime. Além, a palavra impressa guarda uma aura de credibilidade a que não escapam mesmo certos intelectuais como Ricardo Reis, que, na falta de informações mais precisas, adotam a mensagem de jornal como expressão da verdade, assumindo-a como discurso próprio (CERDEIRA, 2018, p. 132).

Cerdeira recorda ainda uma passagem específica do romance de José Saramago na qual é justamente apontado o comportamento tendencioso dos jornais:

Diz-se, dizem-nos os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes guiou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas, grande é o engano em que vivem, pois não tardará muito o dia, fasto sobre todos os anais desta sobre todas pátrias, em que os homens de Estado de além-fronteiras virão às lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração, mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, aos fortíssimos homens portugueses, que portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maximamente Oliveira Salazar, presidente do Conselho e Ministro das Finanças (SARAMAGO, 2011, p. 90-91).

O trecho do romance ainda apresenta uma lista dos aliados de Salazar, enaltecidos pelo caráter de fidelidade ao ditador, e também afirma que Portugal tem colhido excelentes frutos de uma administração e ordem pública que são modelos a serem seguidos. A apologia a Salazar termina com a frase contundente de seu autor, de nome Pacheco: “[...] Salazar é o maior educador do nosso século, se não é atrevimento e temeridade afirmá-lo já, quando do século só vai vencido um terço” (SARAMAGO, 2011, p. 93).

A forma como Saramago engendra a narrativa constitui-se em uma das partes mais interessantes do romance, uma vez que o seu texto se apropria de variadas fontes históricas dos acontecimentos que surgirão no livro. João Marques Lopes descreve desta forma a organização do processo de criação de *O ano da morte de Ricardo Reis* por Saramago:

Saramago teria trabalhado na preparação e redação de *O ano da morte de Ricardo Reis* entre 1983 e a primeira metade de 1984. Invocando suas memórias da Lisboa dos anos 1930, consultando com atenção as edições de *O Século* e de outros jornais referentes ao ano de 1936, lendo o historiador brasileiro Edgar Carone ou obras pró-salazaristas, como a esquecida novela *Conspiração*, de Tomé Vieira, alojando-se no próprio Hotel Bragança e no mesmíssimo quarto número 201, deslocando-se à sepultura de Fernando Pessoa, então localizada no Cemitério dos Prazeres, e, é evidente, relendo Ricardo Reis e outros textos da obra pessoana, foi então construindo o romance (LOPES, 2010, p. 106).

Entende-se, portanto, que a escrita de Saramago é formada a partir de uma profunda pesquisa histórica. O *annus horribilis* de 1936, quadro histórico do romance, se apresenta de maneira acentuada, revelando ao leitor um significativo conhecimento dos acontecimentos na Europa no período.

O Portugal encontrado por Ricardo Reis é um país que passa por profundas transformações desde 1926, ano em que Antonio de Oliveira Salazar, o professor de matemática da Universidade de Coimbra, é chamado para compor a pasta das finanças. De um modo tentacular, Salazar abre espaços de poder e, em 1933, é instaurado o Estado Novo, regime ditatorial que se manteria até 1974, encerrado pela Revolução dos Cravos, de 25 de abril. Carlos Reis (2017) lembra que o tempo histórico do romance abrange um período entre as duas grandes guerras (1914-18 e 1939-45). Isto posto, pela vivência de Ricardo Reis, nas leituras e conversas estabelecidas com Pessoa, são mostradas as relações de Salazar com Mussolini, Hitler e Franco. As alianças entre os fascismos ficam evidentes. Existe, portanto, um plano nacional, enfatizado na política salazarista e na própria figura de Pessoa, assim como a revisitação da literatura de Camões e Eça de Queirós; o plano internacional, que indica os acontecimentos históricos da Europa como um todo, ou, nas palavras de Carlos Reis (2017, p. 30), “[...] José Saramago confirma que a literatura e o romance

podem antecipar aquilo que, mais tarde, é já a história de um tempo ainda próximo de nós”. Percebe-se, assim, que Ricardo Reis está diante de um tempo em construção, em andamento, aglutinador de fatos que, mais tarde, no nosso tempo, leremos como um passado que é distante, mas nem tanto. Essa construção do tempo vivido por Reis remete-nos àquilo que Benjamin comenta a respeito do materialismo histórico quando enuncia “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo para e se imobiliza” (BENJAMIN, 2012, p. 25). Ora, esse é o tempo da personagem no romance, pois Reis vive um tempo suspenso no ano de 1936. Esse tempo vivido por Reis é o da consciência, do despertar, depois de anos distanciado, nesse breve intervalo que inicia com a sua chegada a Lisboa e vai até o momento em que deixará de existir. É como se fosse necessário que ele se inteirasse da vida portuguesa e da Europa para então poder partir em definitivo. Os acontecimentos pertencentes ao âmbito da história portuguesa apontam para a formação do governo salazarista, as inaugurações de obras consideradas importantes pelo estado, as manifestações de apoio à política ditatorial e também as celebrações de “êxitos” de eventos em prol do povo e do crescimento de Portugal.

A respeito da ascensão de Salazar ao poder, Diogo Ferreira e Paulo Dias comentam:

Num quadro político em que as soluções financeiras da ditadura não pareciam resultar, António de Oliveira Salazar (1889-1970), professor de Economia da Universidade de Coimbra, foi convidado para assumir o Ministério das Finanças. A ascensão política daquele que foi apelidado de «Mago das Finanças» ficou marcada pelas suas exigências, nomeadamente o controlo absoluto dos orçamentos de todos os ministérios, de forma a impor uma austeridade severa, nomeadamente através de um brutal aumento de impostos que dificultaram profundamente o dia a dia das populações (FERREIRA; DIAS, 2016, p. 164).

O governo de Salazar colocava-se para além da severidade exercida através da censura e das ações da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (P.V.D.E.), que mais tarde se tornaria a Polícia Internacional de Defesa do Estado (P.I.D.E.), com um governo que procurava fazer de Portugal uma grande nação a ser respeitada no mundo todo, sobretudo frente a países como Itália, França, Alemanha e Inglaterra. A manutenção das colônias ultramarinas fazia parte desse plano, assim como a severa política interna do país, em especial através do Estado Novo, de cunho ideológico e marcado por uma série de valores ligados à família, à igreja e à pátria. Ainda Diogo Ferreira e Paulo Dias comentam:

A institucionalização do Estado Novo foi ainda efetuada pela via da ideologia, inculcando um conjunto de valores «sagrados» de índole conservadora e tradicional, nomeadamente «austeridade», «Pátria», «família», «paz social» ou «Deus». Paralelamente, surgiu um nacionalismo exacerbado que potenciou a elevação apoteótica e glorificante da História de Portugal, cujos heróis, como D. Afonso Henriques, Vasco da Gama, Nuno Álvares Pereira ou Camões, representavam a grandeza dos portugueses (FERREIRA; DIAS, 2016, p. 166).

Luís Reis Torgal (2000), no ensaio *O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa*, aborda o modo como Salazar era visto pelo povo, em publicação feita no jornal *O Século*: “[...] é o pavilhão da nossa paz interna, do nosso labor, da nossa vontade de viver; é a apoteose da nossa fé coletiva, a disciplina do nosso espírito. É a nossa hospitalidade aberta como zona de refúgio e de paz aos estrangeiros; é a fidelidade ao nosso destino” (TOR GAL, 2000, p. 324), como nota a Exposição do Mundo Português que aconteceu em 1940. Salazar era o grande pai, ordenador de uma moral necessária ao povo português, instaurando uma ordem na qual não seria tolerado nenhum deslize que comprometesse a imagem de Portugal.

Salazar expandiu seus seguidores por diversas camadas sociais e faixas etárias. Era o que se passava com a Mocidade Portuguesa, movimento de jovens que defendia a política ditatorial salazarista. Teresa Cerdeira comenta que “a Mocidade Portuguesa constituía um poderoso esteio ideológico do regime, cuja voz era repetida por todos os jovens convencidos do orgulho que representava a farda com toda a sua tradição militar e a sua imagem de força, ordem integridade, segurança e defesa da pátria” (CERDEIRA, 2018, p. 147). A Mocidade Portuguesa tinha como modelo a Juventude Hitleriana, constituindo-se em um modelo educacional cujos objetivos eram o desenvolvimento da capacidade física, a formação do caráter e a devoção à Pátria, em contraposição ao excesso de intelectualidade da I República.

Com a criação da Mocidade Portuguesa, os jovens inscrevem-se nela, na expectativa do exercício de um sentimento pátrio:

Em Portugal afluem as inscrições de voluntários para a Mocidade Portuguesa, são jovens patriotas que não quiseram esperar pela obrigatoriedade que há-de vir, eles por sua esperançosa mão, em letra escolar, sob o benévolo olhar da paternidade, firmaram a carta, e por seu firme pé a levam ao correio, ou trêmulos de cívica comoção a entrega, ao porteiro do ministério da Educação Nacional, só por respeito religioso não proclamam, Este é o meu corpo, este é o meu sangue, mas qualquer pessoa pode ver que é grande a sua sede de martírio (SARAMAGO, 2011, p. 422).

A mesma Mocidade Portuguesa anteriormente acabara de passar pelo pensamento de Reis, que, ao mesmo tempo que Lúcia lhe conta da gravidez, imagina o filho a fazer parte dos movimentos juvenis: “Se o filho de Lúcia vier a nascer, se, tendo nascido, vingar, daqui por uns anos já poderia ir aos desfiles, ser lusito, fardar-se de verde e caqui, usar no cinto um S de servir e de Salazar ou servir Salazar, portanto duplo S, ss, estender o braço direito À romana, saudação [...]” (SARAMAGO, 2011, p. 406). Lúcia sabia, no entanto, que filho seu não entraria em “semelhantes comédias” (SARAMAGO, 2011, p. 407).

A contraposição de Lídia ao governo de Salazar tinha motivações pessoais: o seu irmão, Daniel, estava envolvido com os “comunistas” e na revolta dos marinheiros dos navios Afonso de Albuquerque, Dão e o Bartolomeu Dias, chamada de Motim dos Barcos no Tejo. Planejada pela Organização Revolucionária da Armada, filiada ao Partido Comunista Português, a ideia era desviar a rota dos navios portugueses e colocá-los à disposição do movimento republicano espanhol. Em 8 de setembro de 1936, eles atacam Lisboa e são contra-atacados por Almada:

“Não eram os navios de guerra que estavam a bombardear a cidade, era o forte de Almada que disparava contra eles. Contra um deles. Ricardo Reis perguntou, Que barco é aquele, teve sorte, calhou dar com um entendido, É o Afonso de Albuquerque. Era então ali que ia o irmão de Lídia, o marinheiro Daniel (SARAMAGO, 2011, p. 459).

O irmão de Lídia não desertara e fugira para Espanha, e voltara agora com o navio e os revoltosos, sendo, portanto, uma desgraça. A proposta era seguirem para Angra do Heroísmo, ilha dos Açores, para libertar os presos políticos e tomar a ilha.

Lembra-nos Teresa Cerdeira: “A primeira metáfora dignificadora de Salazar é a de pai – proteção, acolhimento, força, guia incontestado –, e sendo também carregada de conteúdo cristão, «Pai nosso» fundamenta a estrutura familiar patriarcal e ratifica o modelo Deus - Pátria - Família que é a base ideológica de todo o sistema” (CERDEIRA, 2018, p. 131). Como exemplo dessa visão sobre a qualidade da política nacionalista de Salazar, através das falas de determinadas personagens, José Saramago ficcionaliza a percepção da natureza do governo salazarista, quando, por exemplo, Ricardo Reis é criticado por ler jornais, que apenas mostram um determinado ponto de vista:

Ah, claro, os jornais, devem ser lidos, mas não chega, é preciso ver com os próprios olhos, as estradas, os portos, as escolas, as obras das ruas e dos espíritos, uma nação inteira entregue ao trabalho sobre a chafia de uma grande estadista, verdadeiramente

uma mão de ferro calçada com uma luva de veludo, que era do que andávamos a precisar (SARAMAGO, 2011, p. 149).

Em outro momento, Saramago recorda da revolução de 1934, dos anarquistas que se opunham à tentativa de corporativizar os sindicatos, iniciada na Marinha Grande, mas que acaba por fracassar. Ricardo Reis aponta que Lisboa está diferente do momento em que ele partira para o Brasil, fugindo da República, na conversa que tem ao ser convocado a prestar declarações a P.V.D.E. O policial, servidor de Salazar, aponta-lhe as benesses do governo mão de ferro:

Acha Portugal diferente do que era quando partiu para o Brasil, Não posso responder, ainda não saí de Lisboa, E Lisboa, acha-a diferente, Dezasseis anos trazem mudanças, Há sossego nas ruas, Sim, tenho reparado, O Governo da Ditadura Nacional pôs o país a trabalhar, Não duvido, Há patriotismo, dedicação ao bem comum, tudo se faz pela nação, Felizmente para os portugueses, Felizmente para si, o senhor também é um deles, Não rejeitarei a parte que me couber na distribuição dos benefícios, tenho visto que estão a ser criadas sopas dos pobres, O senhor doutor não é pobre, Posso vir a sê-lo um dia, Longe vá o agoiro, Obrigado, mas se tal acontecer volto para o Brasil, Em Portugal tão cedo não haverá revoluções, a última foi há dois anos e acabou muito mal para quem se meteu nela (SARAMAGO, 2011, p. 212).

A convocação de Ricardo Reis era mais uma das atividades corriqueiras da P.V.D.E. Solitário, vindo do Brasil, sem residência fixa, morando em um hotel e sem trabalho, Reis tornara-se facilmente alvo da observação da polícia. É interessante pensarmos a respeito do conjunto de figuras que compõem o romance saramaguiano: Ricardo Reis, heterônimo pessoano; Fernando Pessoa, o poeta-fantasma; Lídia, a criada com o mesmo nome da musa de Reis; Marcenda, moça de classe abastada; Dr. Sampaio, pai de Marcenda; funcionários do hotel; Salvador; Daniel, irmão de Lídia, e os velhos moradores do Alto de Santa Catarina; policiais da P.V.D.E., como Victor, o agente que investiga Reis; Carlota, a secretária do consultório e personagens diversos que travam diálogos com o protagonista. Ainda podemos enumerar

as personagens históricas e as literárias: no âmbito histórico, temos Salazar, Hitler, Mussolini, Sanjurjo e Franco; no universo literário, faz-se presente Luís de Camões e as referências a Cesário Verde, Eça de Queirós e às revisitações simbólicas.

Relativo à presença da literatura em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ela não está apenas nas figuras principais que compõem a narrativa, mas também no que é lido pelas personagens. Desde o início, temos obras que apresentam leituras que podemos considerar alegóricas do que é vivido por Reis. A começar por *God of the labyrinth*, do irlandês Herbert Quain, romance policial cuja leitura não é terminada por Reis. Saramago se vale de Jorge Luís Borges em *Exame da obra de Herbert Quain*, conto que está na obra *Ficções* (1944). Portanto, assim como Reis, Herbert Quain não existiram no mundo como pessoas, são ficções dentro de outra ficção. A ideia de labirinto permite a associação com a situação da personagem Ricardo Reis, perdido no embaraço histórico desse Portugal de 1936.

Uma outra obra que também se projeta de maneira interessante na narrativa é o romance *Conspiração*, escrito por Tomé Vieira (1936) – “[...] um jornalista patriota, nacionalista [...]”, (SARAMAGO, 2011, p. 150). Indicação do Dr. Sampaio, a obra publicada em 1936, era sobre uma revolução sem tiros, uma conspiração que tem como protagonistas o filho de um lavrador, um universitário que, metido em apuros políticos, é socorrido pela filha de um senador – “[...] por puras razões patrióticas, por missão abnegada [...]” (SARAMAGO, 2011, p. 154). É uma história sobre a natureza nefasta do comunismo e a qualidade excelsa de ser patriota e a favor do governo. No romance, como descreve Cerdeira:

[...] manipula-se as orientações ideológicas fundamentais para a eficácia do sistema: o papel redentor da mulher que recupera, desta forma a imagem bíblica das Santas Mulheres, a obediência à ordem, a fidelidade ao regime, que se deve ser anterior à fidelidade familiar, e, evidentemente, a possibilidade

de recuperação daquele que compreende ter enveredado por caminhos errados, e como o Filho Pródigo, retorna ao Pai, submisso, arrependido, pronto a receber sua generosa benção (CERDEIRA, 2018, p. 136).

Helena Kaufman, em *A metaficção historiográfica de José Saramago*, comenta acerca da relação entre a história e a literatura que constitui o tecido principal do romance:

*O ano da morte de Ricardo Reis* concentra-se num outro elemento do discurso histórico: o compromisso ideológico. A leitura irônica que o narrador faz dos jornais da época, em conjunto com o discurso revolucionário popular de Daniel, revela a ideologia do estado salazarista e mostra como essa ideologia, explorando os mitos do passado, contamina a visão da história. A evocação nacionalista da história da pátria portuguesa aproveita-se dos grandes mitos históricos: o do império, que por sua vez se apropria do discurso camoniano e o do messianismo ou da missão portuguesa/cristã no mundo (KAUFMAN, 1991, p. 134).

Nessa tessitura entre a história e a literatura, *O ano da morte de Ricardo Reis* pode ser compreendido como um enigma ou, ainda, como a revelação do labirinto. Ao caminhar por Lisboa, Ricardo Reis não apenas pisa o solo português, mas embrenha-se na história de Portugal e da Europa. Nos dias vividos ao lado do fantasma de Pessoa, Reis toma consciência da situação política portuguesa: um país dominado por um governante que presta homenagens aos mais cruéis chefes de estado ditatoriais. Portugal tornara-se um país atrasado, submetido a um pensamento religioso e patriarcal retrógrado que rechaçava qualquer outra forma de percepção do mundo. Alinhado às outras ditaduras, como de Hitler e Mussolini, Salazar promovia no país motivações de cunho identitário e místico, com festejos, comícios e adorações de fatos históricos, adotando premissas racistas, colonialistas e de dominação política e econômica. No meio de tudo isso, há outro Portugal, de peregrinações à Fátima, de cinemas e festas populares, de voos do Zeppelin.

O que Saramago propõe com a escrita de *O ano da morte de Ricardo Reis*? Podemos tentar responder a essa questão revisitando Fernando Pessoa, que, em um primeiro momento, pode ter sofrido a ilusão do projeto de Salazar, mas acaba por se dar conta da megálomana ideia do ditador e do nefasto futuro que oferecia a Portugal. Pessoa passaria a ser um crítico assíduo do governo, em textos cujo conteúdo era a mais fina ironia acerca de Salazar:

Em outras palavras, Salazar é considerado um grande ser, um homem de inteligência clara e de vontade firme. Não é lógico, mas é humano, e entre os homens é o humano que vinga. Quando um homem tem como qualidades marcantes aquelas que mais notavelmente faltam ao povo a que pertence, o seu prestígio é imediato, embora seja, talvez, sempre um prestígio frio e constrangido – um prestígio intelectual, sem elemento emotivo (PESSOA, 1979, p. 112).

O texto de Pessoa inicia justamente com uma proposta de enumeração das qualidades que um grande estadista deve ter e quais estratégias deve desenvolver para a conquista do poder: a astúcia, a intriga e, nos “regimes totalitários”, a capacidade de persuasão e a eloquência. As duas últimas associam-se às diferentes manobras de Salazar em um processo de dominação que antes passava pelo enaltecimento do sentimento patriótico do povo português.

Ao colocar Ricardo Reis, criação de Fernando Pessoa, a passear pelas ruas dessa Lisboa de 1936, José Saramago revela ao leitor a história de um tempo marcado pela presença de um poder que surge do próprio anseio português de cumprir o seu mítico destino de Império. Há em Salazar a sombra de um D. Sebastião. Essa mesma sombra encobre Portugal, obscurecendo-o. Não são duas narrativas que caminham juntas, a de Reis e de Portugal, mas sim somente a de Portugal, cujo espectador é Reis.

Maria Alzira Seixo, ao ressaltar aspectos da natureza do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, propõe uma definição para a história

no espaço ficcional saramaguiano: “A ficção poderá, pois, ser, para José Saramago, uma leitura crítica da realidade já que a leitura é sempre, pelo facto de só poder exprimir-se através da linguagem, uma reescrita e, em si mesma, um acontecimento, um facto determinante da evolução do sentido e da vida” (SEIXO, 1999, p. 94). A partir disso, podemos pensar no romance como um mapeamento histórico, alicerçado pela memória, que procura construir um retrato de Portugal, mais especificamente do ano de 1936, alinhado com falácias de poder e com manutenções de imagens distorcidas do amor pátrio e de um futuro glorioso. É, também, um livro sobre fantasmas, de Pessoa, o poeta de Orpheu que se opunha ao fascismo e do governo de Salazar, sombra nefasta na história de Portugal.

O que Saramago apresenta, portanto, é a leitura de um Portugal que não é idealizado, mas que sempre esteve nas suas narrativas como um espaço a ser desvendado, criticado, examinado, à guisa de uma tentativa de compreensão da história e da natureza do pensamento social e político português. Nas suas próprias palavras, “[...] eu tenho deixado de idealizar o Portugalzinho nosso, esse Portugalzinho continua a doer-me” (REIS, 2015, p. 157). Sábio, portanto, é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo como Ricardo Reis? Ou aquele que transforma as suas indagações sobre a história em escrita e, com ela, engendra os corredores do labirinto que é a memória histórica?

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **I Obras Escolhidas**. Magia e técnica, artes e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago**: o romance. Lisboa: Caminho, 1998.

BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: BERRINI, Beatriz. (org.). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

CERDEIRA, Teresa. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

CERDEIRA, Teresa *et al.* **E agora, José**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Fantasmas não redimidos para a casa (portuguesa) que habitamos. In: CERDEIRA, Teresa *et al.* **E agora, José**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

FERREIRA, Diogo; DIAS, Paulo. **História de Portugal**. Lisboa: Verso da Kapa, 2016.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Revista Colóquio/Letras**, [S. l.], Ensaio, n. 120, Abr. 1991, p. 124-136. Disponível em <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=120&p=124&o=p>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LOPES, João Marques. **Saramago** – Biografia. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1946.

PESSOA, Fernando. **Da República (1910 - 1935)**. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/4363>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PESSOA, Fernando. **Teoria da heteronímia**. Organização de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015.

REIS, Carlos. **O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2017.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: INCM, 1999.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa. In: TENGARRINHA, José. (org.). **História de Portugal**. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.

# 6

João Camilo Grazziotin Portal

## As mil assinaturas de Svetlana Aleksiévitch: polifonia, personagens e testemunhas

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.6

*E da parte de Jesus Cristo, testemunha fiel, primogênito dentre os mortos, e soberano dos reis da terra. Aquele que nos ama, que nos lavou de nossos pecados no seu sangue* (Apocalipse, 1:5).

Num certo momento do documentário *Sartre par lui-même*, de 1972, o intelectual é convidado a reconstituir sua vida a partir do tema literário. Foi a partir do que ele mesmo chamou de “neurose literária” que aquele pequeno menino tornou-se homem – com isso, escritor. Desde cedo, o pequeno Jean-Paul descobriu nos livros uma forma de reconhecer o mundo no qual ele passara e passaria a habitar. Podemos lembrar uma cena de *As palavras*, talvez seu primeiro adeus à literatura, quando sua mãe, Anne-Marie, pergunta: “o que queres que te leia, querido? As fadas?”. Ao que o pequeno e esguio Poulou responde, após ter colocado os dois volumes dos contos de Maurice Bouchor aos pés de sua mãe: “As Fadas estão *á dentro*?”. Logo após ter aprendido a ler, Sartre relembra do florescimento de sua consciência como um indivíduo que passou a manejar a literatura por ele mesmo: “Liberta de si mesma enfim, a pequena maravilha se deixava converter em puro maravilhamento. A cinquenta centímetros do assoalho nascia uma felicidade sem amo nem coleira, perfeita” (SARTRE, 1964, p. 30-48). Nascia a literatura.

Ora, o movimento sobre, ou por entre, a linguagem será sempre um ponto culminante para a existência de qualquer escritor. Sendo a linguagem a maneira pela qual nos abrimos para o mundo, e tendo consciência dos caminhos e descaminhos dessa concepção existencial, Sartre em dado momento afirma no documentário de 1972: haverá sempre um livro que deve ser o último sinal de vida para um escritor. Logo após, ele comemora dizendo que acredita estar vivo ainda porque recusou o Nobel, pois o Nobel representa a morte dos grandes escritores. Assim, ao mesmo tempo que a vida do escritor é compreendida de uma forma diferente a cada livro que publica, também é em cada livro que ele se despede daquilo que ele considera uma obra acabada para si como autor. Logo, publicar um livro é também despedir-se

daquele manuscrito, que será para sempre cultuado como uma peça exterior, publicada, jogada ao tempo e aos olhos dos outros. Lembrando a concepção de Michel Foucault (2014, p. 6): não ser, portanto, “aquele de quem parte o discurso”, mas, antes de tudo, “o ponto do seu desaparecimento possível”.

Para um escritor, publicar é também morrer, para nessa morte reconhecer aquilo que já fomos como autor, nas apostas e derrotas que constituem essa estranha condição. Se formos lembrar a precisa ideia do escritor argentino Alan Pauls sobre um livro construído sobre a ideia da tradução, “o artista é ao mesmo tempo a mente que concebe a ideia, a mão que a executa e a matéria que sofre” (PAULS, 2017, p. 329).

Para o escritor, haveria, portanto, um início? Me limito a dizer que sim: em certos casos, e em certas obras, há. Em maior ou menor medida, seja pela polifonia ou por seu avesso, o autor também existe pelos seus personagens, ora desaparecendo de seu texto, ora reificando em si a voz suprema daquele que narra. Para a escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch, me arrisco a precisar que o início de sua obra e de sua existência como escritora coincide com um acontecimento específico: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Mais precisamente, coincide com a violência e a repressão soviéticas. Dizer o que não foi dito? Aparentemente, sim, mas não apenas. Antes de escrever, escutar as biografias dos outros.

Desde suas duas primeiras publicações em 1985 – *A guerra não tem rosto de mulher* e *As últimas testemunhas*, ambos sobre a Segunda Guerra Mundial – sua obra foi constituída pelo entrecruzamento entre sua voz e as vozes dos testemunhos por ela entrevistados. Nesses dois casos específicos, a visão do conflito pelos olhos das crianças e das mulheres: uma geração de crianças que ficaram esperando seus pais voltarem durante toda sua vida; uma geração de mulheres combatentes do Exército Vermelho silenciadas em suas lutas. À medida que ela foi tornando-se conhecida pelo seu recolhimento de vozes

silenciadas, Aleksiévitich passou a ser requerida por quem compartilhava dessa “vontade de falar” soviética reprimida (NOVIKOVA, 2007). Tomemos a liberdade de citar uma parte do seu *diário do livro*, publicado nas posteriores edições de *A guerra não tem rosto de mulher*, no qual a autora realiza um exercício de reflexão sobre o processo de escrita do manuscrito:

Exige não só um encontro, mas várias sessões. Como um retratista insistente.

Passo muito tempo sentada em casas ou apartamentos conhecidos, às vezes o dia inteiro. Bebemos chá, experimentamos blusinhas recém-compradas, discutimos cortes de cabelo e receitas. Olhamos juntas as fotos dos netos. E então... Depois de certo tempo, nunca se sabe nem quando nem por quê, de repente chega aquele esperado momento em que a pessoa se afasta do cânone – feito de gesso e concreto armado, como nossos monumentos – e se volta para si [...]

Eu a deixo [a frase] no bloquinho de anotações, apesar de voltar com dezenas de metros de fita no gravador. Quatro ou cinco fitas cassete... [...]

Como elas me recebem? Me chamam de “menina”, “filhinha”, “mocinha” [...]

Textos, textos. Textos para todo lado. Nos apartamentos da cidade e nas casas do campo, na rua e no trem... Vou escutando... Cada vez mais vou me transformando em um grande ouvido, sempre voltado para outra pessoa. “Leio” a voz [...]

Construo templos a partir de nossos sentimentos... De nossos desejos, decepções. Sonhos... [...]

De manhã, pelo telefone. “Nós não nos conhecemos... Mas eu cheguei da Crimeia, estou ligando da estação de trem. Fica longe da sua casa? Quero lhe contar minha guerra...”.

Assim?! (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 14-19).

A escuta é tema central na narrativa de Aleksiévitich, que passou a dedicar sua vida ao recolhimento de vozes sufocadas. Não apenas ela, mas Varlam Chalámov, Aleksandr Soljenítsin, Ivan Bunin e uma miríade de outros escritores e escritoras se dedicaram a testemunhar a atmosfera repressiva soviética, questão que demonstrou sua maior latência durante o período de reestruturação e transparência da *glasnost*<sup>16</sup>. Tanto no degelo que se seguiu após a morte de Stálin em 1953 – com o famoso discurso de Nikita Kruschov durante o XX Congresso do PCUS, intitulado *Sobre o culto à personalidade e suas consequências* – até a *perestroika* de 1985, pudemos observar publicações críticas e momentos de tensão memorial. Não à toa, fora precisamente em 1985 que Aleksiévitich publicou seus dois primeiros livros na Rússia, período do grande movimento de Gorbatchov sobre a reconquista da confiança dos indivíduos no Partido Comunista da União Soviética (PCUS)<sup>17</sup>. Assim, podemos perceber a *glasnost* como a radicalização dos ideais sessentistas propagados por Kruschóv, sob o entendimento repressivo

- 16 Como trata-se de tema complexo, deixo a sugestão do segundo capítulo da minha dissertação de mestrado sobre Aleksiévitich, no qual pude realizar uma análise mais detalhada sobre a literatura soviética crítica ao regime, principalmente durante o período da *perestroika*, a fim de perceber a consonância entre as primeiras publicações de Aleksiévitich e a temporalidade crítica da *glasnost*. Sobre a questão, recomendamos a leitura dos trabalhos de David Gillespie, Elena Godoy, Boris Schnaiderman, Tatiana Zhurzhenko, Stephen Lovell e Thaís Figueiredo Chaves.
- 17 Segundo Boris Schnaiderman (1997, p. 15), em *Os escombros e o mito – a cultura e o fim da União Soviética*, ainda um dos livros de maior referência sobre o período, em língua portuguesa, a ideia de transparência encontra-se inclusive na compreensão etimológica da palavra *glasnost*. A ideia de um tribunal público no qual a voz do sofrimento propagado se eleva, sem censura, a todos está também na origem da intencionalidade autoral de Aleksiévitich, na medida em que ela encarna essa posição de porta-voz da catástrofe, ouvido do trauma. Citemos: “Em russo, *golos* significa ‘voz’, e *glás* é a sua forma arcaica, que se conservou em linguagem elevada. Por conseguinte, *glasnos* é aquele estado em que tudo é anunciado, em que nada pode ser escondido. Ao substantivo *glasnost* corresponde o adjetivo *glásni*, quer dizer, ‘que é público’, ‘posto ao alcance de todos’. Assim, *glásni sud* é o julgamento ou tribunal políticos. Em oposição a *glásni*, existe a forma *nieglásni*, isto é, ‘secreto’, ‘confidencial”.

do período stalinista e a responsabilidade social de construir um socialismo participativo<sup>18</sup>.

No maior momento de publicações críticas ao regime soviético, com a ascensão de Gorbatchóv como secretário-geral do PCUS e uma massiva virada midiática em torno da reestruturação, Svetlana se lança como escritora buscando resgatar o passado não escutado, as memórias silenciadas, os traumas violentamente reprimidos. Assim, entendemos que os momentos de reestruturação e transparência da *glasnost* e da *perestroika* compuseram a maior pulsão memorial em torno do regime, no sentido de liberalização e publicização de discursos de violência. A circulação de publicações clandestinas, os *samizdati*, agora cede lugar a um debate público sobre o passado soviético em diversos espaços, nos jornais, nas revistas literárias e em demais discursos culturais. Conforme pontua Olga Novikova, entre 1987 e 1990, a influente revista *Novyi Mir* passou de 425 mil tiragens para 2,5 milhões exemplares; a revista *Ogonek*, que em 1987 possuía tiragem de cerca de 560 mil, alcançou mais de 3 milhões de exemplares em 1989; a revista *Drujba Narodov* foi de 119 mil para 775 mil exemplares.

18 Vale a pena relembrar a proposta de Gorbatchóv em seu livro *Perestroika: novas ideias para o meu país e o mundo*: "Sempre gostei da famosa fórmula sugerida por Lênin: o socialismo é a criatividade viva das massas. O socialismo não é um sistema teórico que a priori divide a sociedade em dois grupos: aqueles que dão as instruções e os que as seguem. Sou totalmente contrário a um entendimento tão simplista e mecânico do socialismo. O povo, os seres humanos, com toda a sua diversidade criativa, é quem faz a História. Logo, a primeira tarefa de reestruturação, a condição indispensável para garantir o sucesso, é acordar aqueles que adormeceram, fazendo com que fiquem ativos e atentos; é assegurar que cada um se sinta como dono do país, da sua empresa, escritório ou instituição. Isso é o principal. Envolver o indivíduo em todos os processos constitui o aspecto mais importante do que estamos fazendo. A perestroika deve contribuir para elevar o nível da sociedade e, acima de tudo, do próprio indivíduo. [...] Atualmente, nossa tarefa principal é erguer o indivíduo espiritualmente, respeitando seu mundo interior e dando-lhe apoio moral. Nós procuramos fazer com que todo o potencial intelectual da sociedade e todas as forças da cultura ajam para moldar um ser social ativo, espiritualmente rico, justo e consciencioso. O indivíduo precisa sentir e saber que necessitamos de sua contribuição, que sua dignidade não está sendo prejudicada, que está sendo tratado com confiança e respeito. Quando enxerga tudo isso, é capaz de realizar muito mais!" (GORBATCHEV, 1987, p. 29-30, grifos nossos).

A partir de uma ideia de penitência, colocando-se contra a fiel hagiografia dos grandes homens proposta por Stálin, Svetlana Aleksievitch deseja se contrapor aos ensinamentos de lições de sacrifício à pátria. Enxergando tanto na revolução bolchevique quanto nas demais temporalidades soviéticas a verdadeira eliminação da vida privada russa, Aleksievitch encontra na própria União Soviética um instrumento de produção de traumas generalizados. Ou seja: não apenas a sua experiência como soviética politicamente violentada, mas sobretudo a experiência de eventos traumáticos<sup>19</sup>. Ao mesmo tempo resgate do sensível e proposta de cura, sua escuta busca reconstituir os traumas soviéticos por meio da sensibilidade roubada, propondo uma literatura performatizada e oralizada que dê conta de reunir as vozes do regime. Em livro escrito logo após o período revolucionário, entre 1818 e 1919 (VINHA, 2018), o Nobel de Literatura de 1933 Ivan Bunin, em *Dias Malditos*, teve uma percepção semelhante, ao afirmar que “a virtude dos bolcheviques era matar a sensibilidade”<sup>20</sup>. Apesar de enfatizarmos que o período revolucionário e da Guerra Civil seja diferente das demais temporalidades soviéticas, o objetivo literário de Svetlana parece se assemelhar a essa afirmação de Bunin. Vendo a experiência soviética por meio de uma história retumbante, heroica, sacrificial, essencialmente violenta, a autora busca reconstituir a sensibilidade roubada, propondo uma curadoria memorial que convida à elaboração do horror social

19 Vale a pena citar seus livros mais detalhadamente. Seus dois primeiros livros – *A guerra não tem rosto de mulher* (1985) e *As últimas testemunhas* (1985) tratam da perspectiva infantil e feminina da Segunda Guerra Mundial, ou da Grande Guerra Patriótica, como é chamada na Rússia. O terceiro, *Meninos de Zinco* (1989-1991), trata do terror soviético propagado no Afeganistão, como uma luta que demonstra a compulsão do “império”. O quarto, *Encantados com a morte* (1993), trata de suicídios de soviéticos no fim da URSS. O quinto, *Voices de Tchémobil* (1997), narra o desastre nuclear de Tchémobil a partir de uma catástrofe físico-química que explica a falência do regime, que culminou com a catástrofe social do fim soviético. Seu sexto livro, *O fim do homem soviético* (2013), que tem o recorte temático da União Soviética como um todo, parece resumir a proposta autoral de Aleksievitch: de que a URSS foi composta estrutural e sistematicamente a partir do trauma, da catástrofe, do assassinato, da guerra, da desconfiança, da repressão, do terror comunista.

20 A tradução ainda está no prelo, e foi dita pela tradutora e pesquisadora Márcia Pileggi Vinha em encontro recente do Seminário de Literatura Russa da USP, a quem agradeço a gentileza por compartilhar ao público.

soviético. Portanto, sua missão, sepulcral e profética, é a de reduzir a escala da “grande história”, construindo pelo acolhimento biográfico o mosaico da experiência soviética privada, dando à sua literatura o caráter de “Enciclopédia Vermelha”.

Ocupando a posição tanto de escritora quanto de curadora, Svetlana consegue construir um silêncio e uma linguagem capazes de permitir o desabrochar de memórias extremamente doloridas. Sintamos, vejamos, leiamos o testemunho de Vália Emitróvitch, em *As últimas testemunhas*, a respeito de sua experiência na guerra enquanto criança:

Não quero lembrar... Não quero lembrar, nunca quero...

[...] Veio a vizinha:

– Crianças, vão vir buscar vocês. Vão para a casa da sua tia.

Mas nossa tia morava em outra aldeia. Dissemos:

– Vamos procurar nossa tia, mas você nos diz onde estão nossa mãe, o papai, irmãzinha e irmãozinho?

Ela nos contou que eles haviam sido fuzilados. Estavam na floresta...

– Mas vocês não devem ir para lá, crianças.

– Vamos embora da aldeia e passamos lá para nos despedir.

– Não podem, meninos...

Ela nos levou até a parte de fora da aldeia, mas não deixou ir para o lugar onde estavam nossos parentes.

Muitos anos depois eu soube que haviam arrancado os olhos da mamãe, os cabelos e cortado o peito dela. Soltaram cães policiais em cima da pequena Gália, que havia se escondido debaixo do pinheiro e não respondia aos chamados. Eles a trouxeram em pedacinhos... Mamãe ainda estava viva, mamãe entendia tudo... Diante dos olhos dela...

[...] Não quero lembrar. Mas as pessoas precisam contar suas desgraças. É difícil chorar sozinha (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 222-225, grifos nossos).

É possível perceber o contraste entre o início e o final do relato. No início, podemos observar as resistências criadas pelo trauma para fazer evitar o seu confronto. Todavia, ao final, as resistências do psiquismo cedem lugar a uma escuta empática e sensível, concedendo a Svetlana a posição de quem escuta e cuida, sendo uma companheira da dor da testemunha, que é escrita sob a posição de vítima social do regime. “Tenho diante de mim lágrimas vivas, sentimentos vivos. Uma face viva, humana, pela qual passam sombras de dor e medo durante a conversa”, nos diz ela (2016a, p. 189). Svetlana empresta seu corpo à morada de outrem, instituindo na sua literatura uma proposta clínica de hospitalidade. Tal como Jesus Cristo, ela concede seu sangue para lavar os pecados da humanidade em texto e alma, num ato de suprema devoção. “Sim, elas choram muito. Gritam. Depois que eu saio, tomam remédios para o coração. Chamam a ‘emergência’. Mas mesmo assim me pedem: ‘Volte. Volte sem falta. Ficamos em silêncio por tanto tempo. Quarenta anos em silêncio”, nos diz ela, no *diário do livro* (2016a, p. 22).

Não apenas escrever, portanto, mas sobretudo cuidar dessas memórias, curar conjuntamente as suas dores, incorporar a posição subjetiva e social de quem escuta os traumas provocados pela União Soviética em sua existência coletiva. É como se Svetlana oferecesse seu corpo e sua alma para materializar um dever de memória que, por ela, é escutado e escrito. Sempre acreditei que, no caso de Svetlana, essa hospitalidade provém de uma morada conjunta, na qual o “ser-hóspede”, também é “ser-refém”, a partir de um acolhimento que contrapõe o abismo da diferença à exterioridade social do trauma (DERRIDA, 2015). Assim, a condição testemunhal torna-se a própria morada conjunta por parte de Svetlana, transcendida pela hospitalidade que colhe em seu ato a ética quebrada pelo evento traumático exterior. Ao fim, ela mesma transforma-se também em testemunha. Svetlana recebe a hospitalidade

na sua própria casa, e a recebe também de sua própria casa (DERRIDA, 2015), em seus olhos, numa morada compartilhada cuja habitação se abre também a uma alteridade reconciliada, a um momento testemunhal que é também compartilhado. A potência desse ato engajado de amor e reconciliação parece, apesar de tudo, apesar do trauma, amar o ser humano em todas as suas falhas e rasgos abruptos, numa autoria polifônica de vozes que se sobrepõem harmonicamente.

“Em todo o período de busca, houve algumas recusas desesperadas”, nos diz Svetlana, citando pequenos trechos de algumas cartas que recebera ao longo de seu caminho enquanto escritora. “Não, é como um pesadelo... Não consigo! Não vou!”; ou “Não quero me lembrar! Não quero! Passei muito tempo esquecendo...” (2016a, p. 160). “Quarenta anos se passaram... E mesmo assim dá medo... [...] Para que fui lhe contar isso? Agora estou pior do que antes. É por isso que não me recordo...” (ALEKSIÉVITCH, 2018, p. 78), diz Vera Nóvikova, em *As últimas testemunhas*, após narrar o enforcamento de uma mulher grávida durante a Segunda Guerra Mundial, diante do qual quem chorasse seria morto pelos alemães.

Tomando o texto como a figura de uma porta (DERRIDA, 2015), institui-se uma hospitalidade tanto oferecida quanto recebida, na altivez de um rosto que chama a esperança rasgada à linguagem do horror da guerra. Não há em seu texto a reprodução estéril de uma violência escrita como espetáculo, mas uma imagem crítica de compreensão e cuidado. Essa posição admirável de Svetlana dá à humanidade a visualização de sua própria destruição, mas também constrói em nós sua possibilidade de salvação. É em nós que a autora existe, como parte de sua proposta narrativa de trazer o *silêncio reticente*<sup>21</sup> das testemunhas em direção ao nosso vazio como leitores. O silêncio do enforcamento contrasta com a linguagem de quem o conta, numa opo-

21 A recorrente utilização de reticências nos livros de Aleksievitch me permitiram entender que esse silêncio ético faz parte do pacto narrativo entre testemunha, autora e leitor, ao atingir o leitor sem uma resposta pronta, como uma arte inacabada e incompleta.

sição entre a mudez e a visualização dessa cena de horror, propondo um confronto que busca a reconciliação dessa experiência como fato existente, diante do qual nos tornamos também responsáveis. Desenvolvendo a ideia desse silêncio reticente a partir de fotografias tiradas por prisioneiros em Auschwitz, Georges Didi-Huberman (2020, p. 147) afirma: “Era preciso, enfim, compreender que a história se constrói em torno de *lacunas* que perpetuamente se questionam, sem nunca serem totalmente compreendidas”. Nós passamos, portanto, a também habitar essa incompletude, na busca de uma resposta possível para tamanhas catástrofes produzidas pela humanidade.

Seus livros são compostos, portanto, por esses testemunhos, escutados e transcritos. Logo após cada fragmento, é possível visualizar o nome do testemunho, formato esse que se mantém ao longo de todos os seus livros – apesar do tamanho dos relatos variarem de acordo com os livros. Em seu discurso de recebimento no Nobel de Literatura de 2015, que encontra-se anexo à edição brasileira de *Vozes de Tchénobil*, ela afirma: “Nos meus livros, ele [o pequeno homem] próprio conta a sua pequena história” (2016c, p. 372), dando a entender que seu trabalho ficcional não deforma a voz dos testemunhos, pois, afinal, não seria Svetlana quem conta a história, mas sim eles. Svetlana se limitaria a uma posição de “reprodutora” entre essas vozes privadas e a literatura pública. Não seria demais afirmar que a origem de sua literatura são os testemunhos, que ela considera como sua matéria-prima. No *diário do livro*, em *A guerra não tem rosto de mulher*, ela nos diz: “Dizem: ah, mas memórias não são nem história, nem literatura. É só a vida, cheia de lixo e sem a limpeza feita pelas mãos do artista. Nosso cotidiano está repleto de matéria-prima da fala. Esses tijolos estão espalhados por todo lado. Mas os tijolos ainda não são o templo!” (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18). A escrita de um templo culminaria no texto da autora, de modo a haver certo manejo das vozes no interior desse texto, que carrega e não carrega consigo marcas polifônicas.

Mas o que se perdia e o que se criava nesse processo de autoria? Isso sempre me intrigou. Pessoalmente, no início de minha pesquisa sobre a autora, nunca quis me colocar na posição superior de quem julgaria a ficcionalidade ou a veracidade de sua escrita, pois nunca quis colocar em xeque a autoridade que as testemunhas possuem para falar de suas experiências. Todavia, a descoberta de certos e riquíssimos textos me chamaram atenção para o manejo da voz de Aleksievitch. Sigamos.

No *diário do livro*, a autora se expressa: “Entendo que o choro e o grito não devem ser trabalhados, senão o mais importante não vai ser o choro nem o grito, mas a elaboração. Em lugar de vida, vai sobrar literatura” (2016a, p. 22). Ao mesmo tempo, nos diz ela uma página depois: “Escuto a dor com atenção... A dor como prova da vida passada. Não existem outras provas, não confio em outras provas” (2016a, p. 23). A confiança em relação às vozes testemunhais contrasta com a desconfiança propagada pelo regime, de modo à sua posição evocar, portanto, uma autoridade acolhedora. Assim, após a escuta do sentimento, há a parcimoniosa construção do templo textual, que é enfim publicado. Todavia, Svetlana parece corporificar eternamente a despedida e o reencontro com seus textos, pois está constantemente revisitando os manuscritos e reescrevendo os livros. Se, a partir de Sartre, entendemos que cada livro publicado é também uma morte autoral, o mesmo não podemos dizer de Svetlana, que escreve eternamente seus livros, reeditando-os, reescrevendo-os. Curiosa prática, alguém poderia dizer, ao manejar as palavras assinadas dos testemunhos.

Entendo que estou lidando com versões, cada um tem a sua, e delas, do volume e do cruzamento delas, nasce a imagem do tempo e das pessoas que vivem nele. Eu não gostaria que, a respeito do meu livro, dissessem: os personagens dela são reais e nada mais. Que dissessem: é a história. Apenas a história (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 18).

O historiador poderia achar estranha essa sobreposição – com efeito, incômoda – entre personagens e testemunhos, tendendo a encontrar respostas no debate sobre pós-ficção. O que seriam, afinal? Com o intuito de permitir que o próprio “pequeno homem soviético” conte a história, Svetlana também passa a habitar uma complexa relação de intermediária entre essas vozes. Essa relação entre testemunhos e personagens contrasta com sua própria proposta narrativa, quando afirma: “Meu objetivo é, antes de mais nada, extrair a verdade daqueles anos. Daqueles dias. Sem falsear os sentimentos” (2016a, p. 17). Somos tentados a pensar que não apenas a verdade, mas sobretudo a verdade testemunhal, reside na ficção, ao mesmo tempo em que a ficção seria o único gênero possível de transmitir a sensibilidade dos sentimentos sem falseá-los. Me incomodava um pouco a ideia das palavras não serem verdadeiras, mas os sentimentos sim. O que isso poderia significar? Mesmo entendendo que o debate em torno do gênero narrativo na Rússia não seja dividido assim, entendo que, ao fim e ao cabo, há uma complexa rede entre testemunho, polifonia e autoria aqui, haja vista que, após cada trecho, há a assinatura da testemunha, ao mesmo passo em que o livro fora *escrito* por Aleksievitch.

Galia Ackerman e Frédérick Lemarchand (2009), tradutores franceses da autora, também se intrigaram em relação a isso quando da tradução do russo para o francês de *A guerra não tem rosto de mulher*. Os tradutores realizaram leituras das edições do livro de 1985, que fora escrita em 1983, e a mais recente à época, de 2004. Libertada das amarras da censura soviética, já em “solo russo”, por assim dizer, a edição de 2004 trazia consigo diversos novos escritos. Como ela diz em *O diário do livro* na edição brasileira, “o que mais despertou interesse em meus arquivos foram os blocos de notas onde registrei os episódios que a censura cortou. E minhas conversas com o censor também. Ali, achei páginas que eu própria exclui. Minha autocensura, minha própria proibição. E minha explicação – por que as arranquei” (2016a, p. 29). Logo abaixo, em itálico, há o início da subseção *Do que*

a censura cortou, seguida de *Da conversa com o censor* e *Do que eu mesma joguei fora*, demonstrando uma reflexão autoral sobre a obra já publicada. O que Aleksievitch não traz especificamente é que, conforme dito pelos tradutores franceses, “ela reescreveu praticamente todos os testemunhos para reforçar seu efeito dramático”<sup>22</sup> (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009, p. 35, tradução nossa).

Citemos ainda uma passagem do testemunho de Tamara Oumniaguina na edição de 2004, quando conta sobre a guerra em Stalingrado:

“Contudo, estávamos em Stalingrado... Nas horas mais terríveis da guerra. E apesar de tudo, eu não podia matar... abandonar um soldado morrendo... O meu mais precioso... Não se pode ter um coração para o ódio e outro para o amor. O homem não possui senão apenas um coração, e eu sempre pensei em preservar o meu.

Depois da guerra, durante muito tempo tive medo do céu, medo até de levantar a cabeça no ar. Eu tinha medo de ver um campo com a terra arada... Mas as gralhas já andavam pacificamente... Os pássaros rapidamente esqueceram a guerra...” (edição de 2004, apud ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009, p. 43, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Ao sublinharem essas duas passagens do testemunho de Oumniaguina, os tradutores puderam perceber que ambas já existiam na publicação de 1985 – todavia, não no testemunho de Oumniaguina! A primeira frase encontra-se na primeira edição sob a pena da própria Svetlana, nessas suas confusas aparições em itálico no texto, após concluir o testemunho de Véra Maksimovna Berestova, dizendo: “*Pode*

22 Do original: “elle a réécrit pratiquement tous les témoignages pour en renforcer l’effet dramatique”.

23 Do original: “On était pourtant à Stalingrad... Aux heures les plus effroyables de la guerre. Et malgré tout, je ne pouvais pas tuer... abandonner un mourant... Ma très précieuse... On ne peut avoir un coeur pour la haine et un autre pour l’amour. L’homme n’a qu’un seul coeur, et j’ai toujours pensé préserver le mien. Après la guerre, pendant longtemps j’ai eu peur du ciel, peur même de lever la tête en l’air. J’avais peur de voir un champ labouré... Or, déjà les freux s’y promenaient paisiblement... Les oiseaux ont vite oublié la guerre...”.

*o homem ter um coração para o ódio e outro para o amor? Essa mulher não possuía senão um coração*<sup>24</sup>. É interessante notar que essa aparição de Svetlana no texto de 2004 fora suprimida, o que denota um deslocamento tanto testemunhal quanto autoral. Já a segunda frase aparece na edição de 1985 numa frase de Svetlana após concluir o testemunho da *partisan* Vera lossifovna Odinets, quando diz: “A partisan *Vera lossifovna Odinets ficou muito tempo sem ver a terra arada, parecia-lhe que eram vestígios de um bombardeamento ou bombardeamento recente* (ed. 1985, tradução nossa<sup>25</sup>)”. Na edição de 2004, o itálico de Svetlana fora suprimido, o que, novamente, denota um deslocamento tanto entre as vozes da autora quanto entre as dos testemunhos.

Conforme explicita em seu *site* pessoal, “eu estive procurando por um gênero que fosse o mais adequado para a minha visão de mundo, que transmitisse como meus ouvidos e meus olhos enxergam a vida. Eu tentei isso e aquilo, e finalmente eu escolhi um gênero no qual as vozes humanas falam por elas mesmas” (ALEKSIÉVITCH, [2020-], on-line, tradução nossa<sup>26</sup>). Há aqui de certo modo uma abstenção do lugar de produção que a noção propriamente autoral constrói na literalidade de um texto. Na primeira parte de *O fim do homem soviético*, seu último livro publicado, em dado momento a testemunha Ielena Lúrievna se empolga com a ideia socialista chinesa e se demonstra nostálgica em relação ao fim da URSS. Logo após incorporar sua esperança socialista e seu lamento pelo fim da URSS, Lúrievna diz o seguinte: “Tenho certeza de que você está cortando as minhas palavras” (2016b, p. 101). Então, o trecho é interrompido, ao que se segue um trecho em

24 Do original: “*L’homme peut-il avoir un coeur pour la haine et un autre pour l’amour? Cette femme n’avait qu’un coeur*”.

25 Do original: “*La partisane Véra lossifovna Odinets ne pouvait voir, pendant longtemps, la terre labourée, il lui semblait que c’étaient des traces d’un bombardement ou d’un pilonnage récent*”.

26 Do original: “*I’ve been searching for a genre that would be most adequate to my vision of the world to convey how my ear hears and my eyes see life. I tried this and that and finally I chose a genre where human voices speak for themselves*”. Disponível em: <http://alexievich.info/en/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

itálico de Svetlana: “*Prometo que serão dois relatos. Quero continuar sendo uma historiadora de sangue-frio, não uma historiadora com uma tocha acesa. Que o tempo julgue. O tempo é justo, mas o tempo distante, não o próximo. O tempo em que já não existiremos. Que não terá as nossas paixões*” (2016b, p. 102). De fato, será sempre mais fácil julgar um cadáver do que um corpo vivo, mas a afirmação se mostra irônica em relação à proposta autoral de Svetlana, que busca realizar um julgamento social a partir de relatos vivos, por meio de um texto que ela não enxerga nunca como acabado – senão quando para, curiosamente, julgá-la na escrita de uma voz confiante no socialismo. Acaso não é por meio da ideia de um julgamento público e transparente que sua literatura se originou, atravessada por uma temporalidade que, em sua essência, transborda o estado latente e inacabado do trauma? Nesse julgamento futuro, os limites entre fato e ficção se mostram melhor definidos do que em seu discurso de recebimento do Nobel.

Os tradutores franceses de Svetlana expressaram sentimento semelhante, ao afirmarem:

Percebe-se claramente que, para construir uma imagem de Madame Oumniaguina, Svetlana Alexiévitich, além de recorrer aos meios de individualização e dramatização que já observamos, também lhe atribui suas próprias palavras, assim como os sentimentos de uma outra testemunha. Tratam-se de métodos simples, mas eficazes na criação de um personagem literário, e exemplos desse tipo poderiam ser facilmente multiplicados se alguém fizesse uma comparação sistemática entre as duas versões (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009, p. 34, tradução nossa<sup>27</sup>).

Ackerman e Lemarchand, nesse texto ainda quase nada trabalhado pelos estudos sobre Aleksiévitich no Brasil, ainda trazem diálogos com

27 Do original: “*On voit clairement que pour construire une image de Madame Oumniaguina, Svetlana Alexievitch, outre qu'elle recourt aux moyens d'individualisation et de dramatisation que nous avons déjà observés, lui attribue également ses propres propos, ainsi que des sentiments d'un autre témoin. Il s'agit de procédés simples, mais efficaces de la création d'un personnage littéraire, et les exemples de ce type pourraient être facilement multipliés si l'on fait une comparaison systématique entre les deux versions*”.

Tatiana Loguinova, a câmera de Minsk que acompanhou Svetlana em seu périplo profético de Tchérnobil, que lhes possibilitou acesso às filmagens. Assim como aconteceu com Maria Ivánovna Morôzova em *A guerra não tem rosto de mulher*, que pediu para desligar o gravador e a autora não desligou, o mesmo ocorre com Valentina Panassevitch em *Vozes de Tchérnobil*. Assim nos dizem Ackerman e Lemarchand (2009, p. 45):

Durante a entrevista, Svetlana Alexiévitich incita esta mulher, que estava perdidamente apaixonada por seu marido, para contar o relacionamento que ela teve com ele nos últimos meses, durante os últimos dias de sua vida, quando ele foi literalmente transformado em um lixo radioativo monstruoso e podre. Sob o pretexto de 'estar entre mulheres', Alexiévitich provoca Valentina a lhe entregar suas confissões íntimas, dizendo a ela o microfone da gravação estava cortado ... o que ela não faz. Ao longo de seu diálogo, Alexiévitich comenta a história de Madame Panassevitch com frases que, no livro, são finalmente colocadas em sua boca (tradução nossa<sup>28</sup>).

A jornalista Sophie Pinkham, especialista em línguas eslavas e literatura soviética e pós-soviética pela Columbia University, também compõe voz semelhante em relação ao pacto autoral desenvolvido por Svetlana. Em 2016, Pinkham publica um artigo na revista estadunidense *The New Republic* intitulado *Adulteração de testemunhas*, com a seguinte linha de chamada: "Svetlana Aleksiévitich, ganhadora do Nobel, fabrica mitos, não histórias" (PINKHAM, 2016). Sem papas na língua, Pinkham enxerga em Svetlana uma correspondência ideológica antissoviética com a Fundação Nobel, entendendo que a autora utiliza da polifonia de sua voz, misturada às vozes testemunhais, para expressar os seus próprios projetos políticos. Pinkham (2016) expressa uma leitura crítica, dizendo:

28 Do original: "Au cours de l'entretien, Svetlana Alexievitch incite cette femme, qui était follement amoureuse de son mari, à raconter les rapports qu'elle a eus avec lui dans les derniers mois, voire les derniers jours de sa vie, alors qu'il était littéralement transformé en un déchet radioactif monstrueux et pourrissant. Sous prétexte que «l'on est entre femmes», Alexievitch incite Valentina à lui livrer ses confessions intimes en lui annonçant qu'elle a coupé le micro... ce qu'elle ne fait pas. Au fil de leur dialogue, Alexievitch commente le récit de Madame Panasevitch par des phrases qui, dans le livre, sont finalement placées dans la bouche de cette dernière".

Algumas das histórias de *O fim do homem soviético* apareceram pela primeira vez em *Encantados pela morte*, que foi publicado em 1993. (Não foi traduzido para o inglês.) Quando olhei para as duas versões lado a lado, tive a impressão de estar comparando rascunhos de monólogos de uma peça. Palavras, frases e passagens foram reorganizadas, removidas ou adicionadas. O efeito cumulativo deu à versão revisada um sabor mais nítido e dramático, e uma mensagem ideológica mais alinhada com os valores ocidentais. As escolhas eram de uma autora, não de um repórter.

[...] Como tais alterações deixam claro, a aparente confiança de Alexiévitch nas vozes de outras pessoas não significa que ela se afastou em seus livros; ela apenas se tornou menos visível. Ela edita, retrabalha e reorganiza os textos das entrevistas, limpando-os de qualquer estranheza que não sirva aos seus propósitos” (tradução nossa<sup>29</sup>).

Essa complexa relação entre testemunhas e personagens pode ser enxergada por meio do conceito de polifonia desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Apesar da obra de Bakhtin não se basear nas discussões disciplinares em torno da história oral ou da literatura testemunhal, mas sim a respeito dos personagens no romance moderno, entendemos que sua produção pode ser muito rica em nossa análise, apesar de a conhecermos muito pouco. Em capítulo que trata da exposição da polifonia bakhtiniana, o professor e tradutor Paulo Bezerra traz que,

Segundo Bakhtin, no monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, das imagens e pontos de vista do

29 Do original: “Some of the stories in *Secondhand Time* first appeared in *Enchanted by Death*, which was published in 1993. (It has not been translated into English.) When I looked at the two versions side by side, I had the impression that I was comparing drafts of monologues from a play. Words, sentences, and passages were rearranged, removed, or added. The cumulative effect gave the revised version a sharper, more dramatic flavor, and an ideological message more in line with Western values. The choices were those of an author, not a reporter.

As such alterations make clear, Alexievich’s apparent reliance on other people’s voices doesn’t mean that she has removed herself from her books; she has only made herself less visible. She edits, reworks, and rearranges her interview texts, cleansing them of any strangeness that doesn’t serve her purposes”.

romance. [...] O outro nunca é outra consciência, é mero *objeto* da consciência de um “eu” que tudo enforma e comanda. O monólogo [...] descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim, procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. Pretende ser a última palavra (BEZERRA, 2005, p. 192).

Por um lado, é Svetlana quem deseja dar a última palavra sobre a memória, concentrando em sua função autoral o processo de produção, edição e recorte das experiências alheias. Apesar disso, ela reconhece as testemunhas como corporeidades vivas e concretas, não sendo de nada muda, mas ocupando a posição de cuidadora, escutante, curadora dessas vozes. Por meio de um texto do qual ela, como vimos, comanda e deforma, Svetlana ocupa uma posição monológica. Conforme Bezerra (2005, p. 193),

Para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção da sua imagem. [...] O ‘homem no homem’ não é uma coisa, um objeto silencioso; é outro sujeito, outro ‘eu’ investido de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, outro eu a quem cabe auto-revelar-se *livremente*.

Poderíamos compreender que Svetlana se encontra numa fronteira entre essas duas concepções autorais, pois, ao mesmo passo em que seu texto se funda no dialogismo entre outros sujeitos existentes, aos quais se abrem a ela livremente, não podemos aplicar a mesma liberdade existencial das testemunhas no momento da entrevista com a sua expressão no texto. Sob o entendimento de que a polifonia se define pela interação entre uma multiplicidade de vozes independentes e conscientes (BEZERRA, 2005, p. 194), Svetlana não deixa de ocupar uma posição reificante enquanto autora. Os testemunhos assinados

nos livros são, ao mesmo tempo, *sujeitos* dos próprios discursos das testemunhas e também *objetos* do discurso da autora, que os comanda, por vezes, de forma intrusiva. Combinando-se às vozes das testemunhas, ora se fala em testemunhas, ora em personagens, para representar um discurso do qual, contraditoriamente, as próprias testemunhas contam suas histórias. Conforme ressalta Paulo Bezerra a respeito da autoria polifônica no romance,

A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve nortear-se em face de um universo de sujeitos isônomos, investidos de plenos direitos, um mundo de consciências individuais caracterizadas por forte grau de autonomia e vida própria, pois a consciência do autor não transforma a consciência dos outros – das personagens – em objetos de sua própria consciência e de seu próprio discurso, não conclui essas consciências porque não as concebe como entidades estáticas e sim como marca identitária do indivíduo [...] Não podemos ‘espionar o indivíduo, ouvir às escondidas suas conversas’, assim como não podemos ‘predeterminar suas confissões’, pois se assim procedêssemos estaríamos cometendo uma violência contra as personagens e violando seu estatuto de independência no convívio polifônico (BEZERRA, 2005, p. 195, grifos nossos).

Essa citação, que literalmente caiu como uma luva para nosso objeto de estudo<sup>30</sup>, permite perceber em Svetlana uma espécie de isonomia quebrada, mas reforçada por seu discurso de recebimento do Nobel. Ao fim e ao cabo, Svetlana comete um processo de violência autoral ao transformar as testemunhas em personagens, para, assim, ficar à vontade para incorporar a categoria desejada de acordo com seu propósito. “O meu percurso até esta tribuna foi longo: quase quarenta anos de pessoa em pessoa, de voz em voz” (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 370), diz ela à plateia do Nobel. Na medida em que a Fundação Nobel lhe glorificou com o prêmio por sua “sua escrita polifônica, um monumento ao sofrimento e à coragem de nosso tempo” (THE

30 Спасибо за текст, Пауло!

NOBEL PRIZE, 2015), ela deposita no recolhimento de vozes sua própria autoridade e também produz os próprios documentos.

No exercício metanarrativo da parte *Dezessete anos depois – 2002-4*, em *O diário do livro*, em *A guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana fala da embriaguez da liberdade trazida à tona no período da *glasnost*. “As pessoas queriam falar... Dizer tudo... Ficaram mais livres e mais sinceras” (2016a, p. 27), nos diz ela, “entendendo o fim do regime como uma esperança para uma nova Rússia”. Logo em seguida, falando sobre a crescente pulsão memorial que se assentava na então URSS, ela afirma: “Não me restava dúvida de que eu estava condenada a completar eternamente meu livro. Não reescrever, mas completar. Você põe o ponto final, e ali mesmo ele se transforma em reticências...” (2016a, p. 27). A eterna reescrita, assim, encontraria solo na própria compulsão à repetição do trauma (FREUD, 2019) – todavia, não na ficcionalização dramática da autora!

Ora, lembrando a proposição de Sartre, podemos afirmar que a voz autoral de Svetlana nasce e renasce num processo contínuo de publicação e reescrita de seus livros. “Os documentos (com que lido) são testemunhas vivas, eles não se solidificam como argila quando esfria. Não se calam. Eles se movimentam junto conosco”, diz ela (2016a, p. 27). A questão central é que esse movimento de transposição das vozes rompe seu caráter polifônico, reificando para si a construção de uma autora que comporta biograficamente a voz discordante do regime. É então com certo espanto que citamos outro trecho dos tradutores franceses de Svetlana, quando pediram a ela se poderia doar as imagens feitas em Tchérnobil:

Quando pedimos a ela, alguns anos antes, que transferisse as entrevistas que ela havia feito nas áreas contaminadas para o fundo de Chernobyl que queríamos criar no Memorial de Caen, ela respondeu, para nosso espanto, que ela não guardou nenhum vestígio dessas fitas, que essa não era sua vocação como escritora. Sem vestígios nem arquivos, apoiamo-nos

radicalmente do lado da literatura e não mais do lado da 'verdade histórica' defendida pela autora (ACKERMAN; LEMARCHAND, 2009, p. 46, grifos nossos, tradução nossa<sup>31</sup>).

É de maneira semelhante que Aleksievitch, em *Meninos de Zinco* – que narra a Guerra do Afeganistão – na parte intitulada *Do caderninho de anotações*, se lança,

E, ainda assim, em que língua falamos com nós mesmos, com os outros? Gosto da linguagem falada, ela não é sobrecarregada por nada, é emitida à vontade. Só passeia e festeja: a sintaxe, a entonação, os sotaques – e recupera o sentimento com precisão. Eu sigo o sentimento, não o acontecido. Como se desenvolveram nossos sentimentos, não os acontecimentos. Talvez o que faço se pareça com o trabalho de um historiador, mas sou uma historiadora sem vestígios (ALEKSIÉVITCH, 2020, n. p.).

Uma historiadora sem vestígios? Complicada afirmação, ainda mais para um livro que possui um capítulo intitulado *Uma história em documentos*. Ao mesmo passo em que ela se diz uma historiadora sem vestígios, ela escreve os vestígios das experiências dos outros, quebrando a isonomia polifônica e violentando existencialmente as palavras das testemunhas. Os textos dos testemunhos passam necessariamente por Svetlana: pela *sua* linguagem, *seu* estilo, *sua* ênfase de expressão, *sua* pontuação, *sua* intencionalidade, constituindo uma voz autoral que rompe a polifonia do texto (BEZERRA, 2005, p. 196). Enxergando o contraste entre a voz autoral e a voz testemunhal a partir da filosofia sartriana, não seria demais afirmar que Svetlana muitas vezes se impõe como limite às espontaneidades alheias, confundindo suas palavras com a presença real dos testemunhos em assinatura (SARTRE, 2019, p. 8-23). A própria obra possui dificulda-

31 Do original: "Lorsque nous lui avons demandé, quelques années plus tôt, de verser les entretiens qu'elle avait réalisés dans les zones contaminées au fond de Tchernobyl que nous voulions créer au Mémorial de Caen, elle répondit à notre grande stupéfaction, qu'elle n'avait gardé aucune trace de ces bandes, que telle n'était pas sa vocation d'écrivain. Sans traces ni archives, nous penchons donc radicalement du côté de la littérature et non plus de celui de la « vérité historique » prônée par l'auteur".

des em ser analisável por essa perspectiva. Com que direito a autora ultrapassa a imagem, o instante do outro, poderíamos nos perguntar? Justamente pelo fato de fazer os indivíduos serem reencontrados em texto além de suas próprias ideias, colocando não apenas a sociedade acima deles, mas fazendo com que ela própria fique acima deles, de maneira monológica.

Podemos perceber mais uma ocorrência confusa em relação à materialidade de preservação de suas fontes no próprio *A guerra não tem rosto de mulher*, quando ela afirma, em *O diário do livro*:

O caminho e os caminhos... Dezenas de viagens por todo o país, centenas de fitas cassete gravadas, milhares de metros de fita. Quinhentos encontros; depois parei de contar, os rostos desapareciam da memória, só as vozes ficavam. Um coro ressoa em minha memória. Um coro enorme, às vezes quase não se escutam as vozes, apenas o choro (ALEKSIÉVITCH, 2016a, p. 45).

Pode-se perceber a autoridade que a atravessa, quantitativamente, pela experiência de anos a fio escutando memórias traumáticas soviéticas e pós-soviéticas, ao mesmo tempo que há certa opacidade em relação a como os relatos foram preservados. Tal forte dependência autoral em relação à edição de Svetlana pode ser percebida também em seu livro *Meninos de Zinco*. Vale a pena discorrer sobre o trabalho da pesquisadora Holy Myers, que recentemente realizou uma tese de doutorado na Columbia University a respeito da narrativa de Aleksievitch sobre a Guerra do Afeganistão. Em artigo recente que aborda a verdade monofônica construída por Aleksievitch a respeito do conflito, Myers entende que

Ao longo das muitas edições russas de *Rapazes de Zinco*, Aleksievitch continuou a reescrever seu texto. Existem diversas variações entre as edições, desde o nível de palavras e frases até monólogos e capítulos inteiros. Essas mudanças no texto envolvem acréscimos e exclusões, bem como reformulações e reescritas. Outra mudança comum envolve mover uma palavra ou uma frase de um lugar para outro, ou, mais raramente,

mover um monólogo de um capítulo para outro. Como resultado, o texto de *Rapazes de Zinco* passou por revisões significativas desde sua primeira aparição em 1990.

[...] Nessas reescritas, Aleksievitch preserva ostensivamente a natureza “polifônica” de sua escrita, e apresenta consistentemente uma série de “vozes” díspares, com origens, opiniões e perspectivas variadas. No entanto, como uma análise textual detalhada de diferentes edições revela, Aleksievitch reescreve seu livro por meio de um caminho que tende a uma maior uniformidade na mensagem do livro sobre a guerra. Nas primeiras edições de *Rapazes de Zinco*, Aleksievitch parecia celebrar a existência de verdades concorrentes, apoiando o direito de um indivíduo para processar a memória da Guerra Soviético-Afegã à sua maneira. Todavia, nas edições posteriores, ela subjugou ou enfraqueceu vozes que sugerem uma avaliação positiva ou mesmo meramente ambivalente da guerra, de modo à autora afirmar mais abertamente sua própria mensagem – a maldade, a desumanidade e a ‘irredimibilidade’ absoluta da guerra – como a única Verdade (MYERS, 2017, p. 334, tradução nossa<sup>32</sup>).

Com efeito, muitas coisas mudaram desde os primeiros excertos do livro publicados em 1989 na revista literária bielorrusa *Literatura i mastatstva* (Literatura e arte), ganhando espaço em outras revistas e jornais para, em 1991, ser publicado integralmente pelas editoras moscovitas *Molodaia Gvardiia* e *Izvestiia*. Essa eterna reescrita, certamente

32 Do original: “Throughout the many Russian editions of *Zinky Boys*, Aleksievich has continued to rewrite her text. Variations between editions exist from the level of words and phrases to that of entire monologues and chapters. These changes to the text involve additions and deletions, as well as rewording and rephrasing. Another common change involves moving a word or phrase from one place to another, or, less common, moving a monologue from one chapter to another.<sup>22</sup> As a result, the text of *Zinky Boys* has undergone significant revisions since its first appearance in 1990.

[...] Across these rewritings, Aleksievich ostensibly preserves the “polyphonic” nature of her writing and consistently presents an array of disparate “voices” with varied backgrounds, opinions, and perspectives. However, as a close textual analysis of different editions reveals, Aleksievich rewrites in a way that tends toward greater uniformity in the book’s message about the war. In the earliest editions of *Zinky Boys*, Aleksievich seemed to celebrate the existence of competing truths, supporting an individual’s right to process the memory of the Soviet–Afghan War in his or her own way. In the late editions, she has subdued or undercut voices that suggest a positive or even merely ambivalent assessment of the war, and she has more overtly asserted her own message – the evilness, inhumanity, and absolute “irredeemability” of the war – as the only Truth”.

confusa, parece utilizar das vozes para, em seguida, lhes subtrair, de modo à sua autenticidade ir ao encontro de ninguém mais ninguém menos do que... a própria Svetlana!

As edições mais recentes do livro trazem anexas o capítulo *O julgamento de Meninos de zinco: a história nos documentos*, que narra os processos judiciais sofridos pela autora na Bielorrússia quando diversos testemunhos a processaram por uma falta de veracidade dos relatos. O capítulo é composto por uma ampla gama de formas, desde recortes de jornais sobre o acontecido, em 1992 e 1993, até as audiências finais, que trazem subtítulos da autora e também subtítulos das testemunhas, com suas petições iniciais e suas vozes no tribunal. Para as mães que reclamam à autora a descrição errada de seus filhos, Svetlana perturbou seu luto, transformando seus filhos em “matadores de aluguel”, inventando conversas e publicando coisas que ela não deixou claro que iriam ser publicadas. Já para a autora e para diversas associações de escritores, inseridas no corpo do texto, trata-se de uma perseguição política à autora, que escreveu a dura verdade sobre a guerra e, em última instância, sobre o próprio militarismo na União Soviética.

Assinado pela União dos Escritores de Moscou e a União de Escritores Russos: “Ao saber dos detalhes do processo conduzido em Minsk contra Svetlana Aleksievitch, nós o consideramos uma perseguição à escritora por suas convicções democráticas e um atentado à liberdade de criação” (ALEKSIÉVITCH, 2020, s. p.). Demais associações de escritores de diversos territórios colocam-se contra tais processos, que pretendiam censurar a verdade de Svetlana. Por outro lado, de acordo com o relato de Inna Serguêievna Galovnena, mãe do primeiro-tenente falecido Iuri Galovnev (ALEKSIÉVITCH, 2020, s. p., grifos nossos):

O monólogo publicado com meu sobrenome possui imprecisões e deturpações dos fatos relatados por mim a S. Aleksievitch, assim como evidentes mentiras e invenções: ou seja,

trata-se de um relato de palavras supostamente minhas sobre circunstâncias que eu não relatei, e nem poderia.

[...] Acredito que uma escritora documental tem a obrigação de expor com precisão a informação recebida, ter a gravação da conversa, passar o texto pela aprovação do entrevistado.

[...] Eu não disse essas palavras a ela. Considero que Aleksievitch, ao decidir apresentar os acontecimentos ligados à Guerra do Afeganistão não apenas como um erro político, mas também como culpa de toda a população, com frequência inventa, sem mais nem menos e de modo tendencioso, circunstâncias que supostamente teriam aparecido na entrevista. O objetivo dela era apresentar nosso povo — os soldados que estiveram no Afeganistão e seus parentes — como pessoas sem princípios e cruéis, indiferentes ao sofrimento dos outros.

A isso, Svetlana se mostra confusa em sua sinceridade de escritora da verdade, dizendo “Eu poderia escutar a senhora. Poderíamos conversar. Mas por que devemos conversar sobre isso num tribunal? Não consigo entender...” (2020, s.p.). A testemunha T. M. Ketsmur ainda reclama seu direito de fala: “Aleksiévitch privou toda nossa geração afegã de vida moral. Parece que sou um robô. Um computador. Um matador de aluguel”. A testemunha Oleg Serguêievitch Liachenko, que serviu na Guerra do Afeganistão, reclama que a autora feriu sua honra enquanto cidadão e soldado. Após a juíza solicitar mais especificidade, Oleg cita especificamente quatro trechos que ele afirma terem sido adulterados, quando Svetlana se lança:

Oleg, eu queria te lembrar como você contava e chorava quando nos encontramos, e não acreditava que sua verdade poderia ser publicada um dia. Você pediu que eu fizesse isso... Eu escrevi. E agora? Você está sendo enganado e usado de novo. Pela segunda vez... Mas na época você não tinha dito que nunca mais ia deixar te enganarem?

A advogada de Oleg protesta, argumentando que seu cliente está sob pressão psicológica. Mesmo assim, Svetlana ignora a manifestação e prossegue na mesma linha:

Quando nos encontramos, Oleg, você foi honesto, e eu temi por você. Tinha medo de que você pudesse ter problemas com a KGB, pois tinha sido obrigado a assinar um papel de confidencialidade de segredos de guerra. Então eu mudei seu sobrenome. Eu o mudei para defender você, e agora eu mesma preciso me defender de você com isso. Como não tem seu sobrenome, é uma imagem coletiva... E suas queixas não têm fundamento... (ALEKSIÉVITCH, 2020, s. p.).

Nesse momento, Oleg parece ter ficado confuso, e fala: “Não, são palavras minhas. Fui eu que falei... Lá aparece como fui ferido... E... Tudo ali é tão meu...” (ALEKSIÉVITCH, 2020, s. p.). O excerto chega então ao fim, com essa sentença final que, aos olhos do leitor acostumado, parece ter vindo da própria Aleksievitch, em recorrências dessa mesma sentença em outros momentos de sua obra. Logo após esse enfrentamento judicial, há uma série de cartas concordantes com Svetlana: “Essa mentira pela qual, de uma forma ou de outra, todos fazemos parte”, nos diz uma carta transcrita, de autoria de A. Solomónov, em relação a todas as condecorações dadas a oficiais pela morte de inocentes afe-gãos, mortos por fuzilamentos, armas químicas ou por projéteis reativos.

Vale a pena lembrar que o capítulo é entrecortado por cartas, excertos de jornais, vozes do tribunal e petições das testemunhas. Com efeito, as três seções que tratam das “vozes no tribunal” estão emba-ralhadas no meio de demais cartas, notícias de jornais e manifestações em defesa de Svetlana. Segundo Holy Myers,

Uma comparação próxima das edições revela que, de fato, várias dessas ‘vozes de tribunal’ na edição de 2016 são passagens excluídas da edição de 1990. Por exemplo, a última linha com marcadores na segunda seção diz: ‘Temos [U nas] dois caminhos: conhecer a verdade ou fugir [begstvo] da verdade. [Nós] devemos abrir [nossos] olhos. . . [Nado otkryt 'glaza]’. No

final da edição de 1990, Aleksievitch havia se dirigido ao seu leitor: 'Dois caminhos: conhecer a verdade ou escapar [spasenie] da verdade. Vamos nos esconder novamente? [Opiat 'spriachemsiá?]''. A linha revisada na edição de 2016 enfatiza mais explicitamente a responsabilidade coletiva, com a adição do pronome de primeira pessoa do plural 'nós' (no caso genitivo). Há também uma mudança da noção talvez perdoável do mero 'fugir' em 1990 em direção ao mais covarde e repreensível verbo 'correr' em 2016. A pergunta desanimada em 1990 foi substituída por um imperativo: se esconder não é mais uma opção; a verdade deve ser enfrentada com olhos abertos. Claro, também é bastante significativo que Aleksievitch tenha movido essas linhas para um novo capítulo denominado 'Uma História em Documentos'. Entre outras coisas, o título reforça ainda mais a nova posição dela sobre a autoridade de documentos para dizer a verdade. Na verdade, essa conexão entre documentos e verdade vai além da *pravda* terrena e litigiosa para a expressão superior da Verdade conhecida em russo como *istina*. Além disso, a revelação sobre essas linhas sugere até que ponto esse capítulo de 'documentos' foi adulterado pela autora (MYERS, 2017, p. 344, tradução nossa<sup>33</sup>).

Para nosso objetivo aqui, é interessante que o significado extraído do capítulo deve-se não à exposição pública da memória privada, à ética testemunhal e à falsificação dos relatos, mas sim à responsabilidade social perante o fato. A questão, mais uma vez, torna-se ser

33 Do original: "A close comparison of editions reveals that, in fact, several of these "courtroom voices" in the 2016 edition are deleted passages from the 1990 edition. For example, the final bulleted line in the second section reads: "We have [U nas] two paths: knowing the truth or running [begstvo] from the truth. [We] must open [our] eyes. . . [Nado otkryt' glaza]". At the end of the 1990 edition, Aleksievich had addressed her reader: "Two paths: knowing the truth or escape [spasenie] from the truth. Will we again hide? [Opiat' spriachemsiá?]". The revised line in the 2016 edition more explicitly emphasizes the collective responsibility with the addition of the first-person plural pronoun "we" (in the genitive case). There is also a shift from the perhaps forgivable notion of mere "escape" in 1990 to the more cowardly and reprehensible "running" in 2016. The despondent question in 1990 has been replaced with an imperative: hiding is no longer an option; the truth must be faced with open eyes. Of course, it is also quite significant that Aleksievich has moved these lines to a new chapter called "A History in Documents." Among other things, it further underscores Alexievich's new position on the authority of documents to tell the truth. In fact, this connection between documents and truth goes beyond earthly and litigious *pravda* to the higher expression of Truth known in Russian as *istina*. Moreover, the revelation about these lines suggests the extent to which this chapter of "documents" has been tampered with by the author".

a favor ou contra a União Soviética em seu militarismo retumbante. A verdade polifônica é reforçada como forma de compromisso social com o trauma, mesmo que Svetlana ocupe uma posição reificante e dialógica em inúmeros trechos reescritos.

É interessante notar que a proposta de Svetlana constrói uma proposta antissoviética, que culmina no seu último livro publicado, em 2013, chamado *O fim do homem soviético*, motivo pelo qual enxergamos sua obra como atravessada por uma continuidade narrativa. Tendo escrito sobre a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Guerra do Afeganistão (1979-1989), o desastre nuclear de Tchérnobil (1986) e os suicídios de soviéticos à beira do regime, ela publica *O fim do homem soviético* sob o entendimento temático de memórias traumáticas do regime como um todo. Aglutinando eventos diversos, ela entende todos a partir de uma estrutura comum de produção de assassinatos: a própria URSS.

Tal ponto de culminação da sua proposta antissoviética pode ser expressa em seu discurso do Nobel, quando afirma:

Ainda que os nossos pais tenham vivido sob o medo e não nos tenham contado tudo (ou, mais frequentemente, não tenham contado nada), o próprio ar da nossa vida estava contaminado pelo mal. O mal nos espiava o tempo todo.

Escrevi cinco livros, mas tenho a impressão de que eles são apenas um. Um livro sobre a história de uma utopia (ALEKSIÉ-VITCH, 2016c, p. 370, grifos nossos).

Cinco livros em um? Sim, cinco eventos em um único acontecimento central! Vale lembrar que o título da fala de Svetlana à plateia do Nobel se chama *A batalha perdida*. Esse discurso, que enfatiza a violência de um regime feito de assassinos, é nomeado em referência a Varlam Chalámov, que, após críticas a Stálin, sofreu pena de vinte anos nos campos de concentração soviéticos, tornando-se posteriormente um grande expoente da literatura do *gulag*. Assim nós lemos: Varlam Chalámov escreveu: “Participei de uma grande batalha perdida pela

renovação efetiva da humanidade'. E eu reconstituo a história dessa batalha, das suas vitórias e da sua derrota. De como queriam construir o Reino dos Céus na terra. O paraíso!" (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 371). Aleksiévitich ainda vai mais a fundo em sua voz, colhendo em sua memória biográfica o drama que acompanhou o conflito político em torno do passado soviético:

Confesso que não me libertei imediatamente. Eu era sincera com os meus personagens, e eles acreditavam em mim. Cada um de nós seguiu o seu próprio caminho para a liberdade. Até o Afeganistão, eu acreditava num socialismo de rosto humano. Regressei de lá livre de todas as minhas ilusões. 'Perdoe-me', disse ao meu pai quando o encontrei. 'Você me educou na fé e nos ideais comunistas, mas basta ver uma só vez os ex-estudantes soviéticos, esses que foram seus alunos e da mamãe (os meus pais foram professores de escola de aldeia), como eles matam em terras alheias outras gentes que nem conhecem, para que todas as suas palavras se transformem em pó. Nós somos assassinos, papai, entende?' O meu pai chorou (ALEKSIÉVITCH, 2016c, p. 378, grifos nossos).

Não se deseja aqui reduzir Svetlana a uma posição de mentirosa, como uma retratista irreconciliável com as vozes das testemunhas, sendo ainda necessário uma revisão detalhada de diferentes edições em língua russa de todos os testemunhos de todos os seus livros, comparando-os ainda com diferentes traduções em diferentes línguas. Todavia, apesar de limitado, acreditamos ser necessário expor tais confusos manejamentos da polifonia à qual Svetlana pretende se alçar, reconhecendo que grande parte dos estudos sobre a autora no Brasil não adentram nessa problemática fundamental para a sua obra.

Apesar dessa zona cinzenta da moral da escritora (ou seria melhor romancista?), nos colocamos, me coloco, em papel de extrema admiração por Aleksiévitich, na certeza que seus textos constituem matéria riquíssima para o aprendizado de futuros empáticos, pautados na escuta, na hospitalidade, e, em última instância, por um amor à humanidade

apesar de todas as marcas de sangue que formam a condição humana. Em texto recente (PORTAL, 2021), pude alçar Svetlana a essa posição de aprendiz, feito uma escritora que capta socialmente angústias compartilhadas com as quais, juntos, realizamos uma oração<sup>34</sup> de perdão, choro e compreensão. Vendo a questão a partir de Deleuze (2011, p. 14),

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados.

É por meio de um recorte temático diferente que escrevi esse texto que agora chega ao fim, prestando atenção aos jogos e esquivas construídos por Svetlana nas diferentes reescritas de seus livros, que reforçam o caráter dramático dos testemunhos e constroem uma imagem soviética monossêmica em relação à sua posição de vítima<sup>35</sup>. Assim, enxergamos Svetlana aqui por meio de uma leitura crítica, entendendo que diferentes tensões e admirações atravessam-se na sua posição autoral – talvez a ideia de retirar o escritor de seu pedestal seja plenamente aplicável nesse caso.

34 Vale a pena ressaltar, por fim, que a referência religiosa a Svetlana não é gratuita. O título original do livro sobre Tchérnobil, *Чернобыльская молитва*, carrega consigo a palavra *molitva*, que significa “prece”, ou “oração”. O caráter dessa “oração de Tchérnobil” carrega as palavras da autora de um forte peso profético e religioso, como uma prece sobre o apocalipse, diante do qual ela se torna ao mesmo tempo escritora e pregadora.

35 Temporalmente, acreditamos que a construção dessa imagem encontra eco naquilo que Tatiana Zhurzhenko (2012) denominou como “do triunfo ao trauma”, processo no qual as repúblicas pós-soviéticas constroem suas histórias nacionais como “sequestradas pelo comunismo soviético” (TRAVERSO, 2018), colocando-se após 1991 como vítimas do centralismo autoritário de Moscou.

## REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Galia; LEMARCHAND, Frédéric. Du bon et du mauvais usage du témoignage dans l'œuvre de Svetlana Alexievich. **Tumultes**, Paris, n. 32-33, p. 29-55, 2009.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Cia das Letras, 2016a.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Cia das Letras, 2016b.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil**: a história oral do desastre nuclear. Tradução de Sonia Branco. São Paulo: Cia das Letras, 2016c.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **As últimas testemunhas**: crianças na Segunda Guerra Mundial. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Meninos de Zinco**. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. *In*: BRAIT, Beth (org.). 2 ed. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GORBATCHEV, Mikhail. **Perestroika**: novas ideias para o meu país e o mundo. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MYERS, Holly. Svetlana Aleksievich's changing narrative of the Soviet-Afghan War in Zinky Boys. **Canadian Slavonic Papers**, Winnipeg, v. 59, n. 3-4, 2017, p. 330-354.

NOVIKOVA Olga. La política de la memoria: moldear el pasado para construir la sociedad democrática (la URSS y el espacio postsoviético). **Historia del presente**, Madrid, n. 9. p. 71-100, 2007.

PAULS, Alan. O passado. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PINKHAM, Sophie. Witness tampering. **The New Republic**, Nova York, 29 ago. 2016. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/135719/witness-tampering>. Acesso em: 05 nov. 2021.

PORTAL, João Camilo. Uma escritora da hospitalidade: as imagens da escuta de Svetlana Aleksíevitch. **História e Cultura**, São Paulo, v. 10, p. 72-94, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **As palavras**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

THE NOBEL PRIZE. Svetlana Alexievich: facts. 2015. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/facts/>. Acesso em 12 de julho de 2021.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de Esquerda**: Marxismo, História e Memória. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

VINHA, Márcia Pileggi. A Revolução por outro olhar. **Cadernos de Literatura em Tradução/USP**, São Paulo, n. 20, p. 280-289, 2018.

ZHURZHENKO, Tatiana. Heroes into victims: Second World War in post-Soviet memory politics. **Eurozine**, [S. l.], p. 1-15, out/2012. Disponível em: <https://www.eurozine.com/heroes-into-victims>. Acesso em: 06 mar. 2020.

# 7

Letícia Schneider Ferreira

Entre a Penélope homérica  
e a Penélope ovidiana:  
olhares sobre o feminino  
na literatura da antiguidade

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.7

As relações entre homens e mulheres, em diferentes locais e temporalidades, pautam-se por meio de uma série de discursos que estabelecem não apenas papéis sociais e serem desempenhados, mas também verdadeiros modelos de comportamento que por muito tempo permearam o imaginário sobre expectativas referentes a estes segmentos que compõem a sociedade. As relações de gênero que se constroem no contexto da Antiguidade Greco-romana, por si só marcadas pela assimetria e pela elaboração de discursos que valorizam aspectos associados ao masculino, não apenas exaltam o papel da mulher nobre enquanto esposa, mas cria um modelo específico e superior de cônjuge: Penélope, a fiel e prudente consorte de Odisseu.

O presente capítulo tem por finalidade refletir sobre os diálogos possíveis entre História e Literatura, observando a produção literária enquanto fonte histórica, em especial relativa a períodos nos quais se constata uma escassez de vestígios, como é o caso da região da Grécia no século VIII a.C. Além do exposto, almeja-se uma reflexão sobre os elementos de gênero presentes na História Antiga, observando os desafios de analisar o cotidiano e os discursos associados às mulheres, devido ao fato de que no período histórico em estudo os registros escritos foram produzidos por homens, sendo necessário um exercício de filtragem sobre o teor destes escritos. Por fim, será realizado um debate sobre a figura da personagem Penélope, analisando de que modo a esposa do astucioso herói de Ítaca é referida tanto na obra *Odisseia*, quanto na obra *Heroides* do poeta romano Públio Ovídio Naso. Penélope, modelo de sensatez e dona de atributos de feminilidade, é uma personagem complexa, revelando diferentes faces e olhares sobre o feminino na Antiguidade.

## GÊNERO E FEMININO NA ANTIGUIDADE: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

A compreensão sobre as questões de gênero em períodos mais distanciados como a Antiguidade Greco-romana esbarra em uma série de dificuldades como a escassez de documentos que abordem alguns segmentos da sociedade, como as mulheres, por exemplo. De fato, as mulheres em grande parte destas sociedades não exerciam funções que fossem consideradas dignas de nota, uma vez que práticas como a guerra ou o exercício da palavra no espaço público não eram acessadas pelo grupo feminino. Entretanto, tal constatação remete à necessidade de submeter as fontes a um olhar muitas vezes crítico e perscrutador, avaliando de que modo as mulheres e seu cotidiano estão presentes nas entrelinhas dos diferentes autores. Barbosa aponta para os desafios da abordagem de gênero na Antiguidade, afirmando que os desafios da pesquisa sobre o feminino são, em um determinado sentido, generalizados.

O estudo das mulheres na Antiguidade não difere muito dos estudos contemporâneos. O registro primário do que elas fazem ou dizem é mediatizado pelos critérios de seleção dos escribas do poder. Indiferentes à vida privada, eles dedicam-se à vida pública, da qual elas não participam. Se elas a invadem, eles alarmam-se, como se fora uma desordem [...] (BARBOSA, 2007, p. 354).

Deste modo, é possível referir que as mulheres não são abordadas com abundância nas fontes do período da Antiguidade Greco-romana, e quando alguma mulher é referida por seu papel de destaque na sociedade, muitas vezes tal situação é um rompimento com a ordem, sendo um exemplo deletério, negativo. Contudo, é essencial atentar para a questão de que no período abarcado pela perspectiva da antiguidade assim como em diferentes temporalidades e territórios, não é possível realizar uma homogeneização do feminino, uma vez

que a realidade das mulheres era atravessada por situações relativas à classe e outros aspectos, como o fato de ser ou não estrangeira. Apesar de haver algumas funções sociais executadas de modo predominante por mulheres, como o ato de tecer, por exemplo, é necessário apontar que alguns discursos apresentam expectativas sobre o comportamento de mulheres da nobreza, por exemplo, tal qual a gerência do *oikos* e seu abastecimento, mantendo-se a esposa no interior da casa. Necessário se faz, no entanto, alertar que nem sempre o fato de pontuar-se tais questões possibilita a reflexão de que, possivelmente, tais normatizações não fossem seguidas sem rupturas ou resistências, uma vez que as mulheres, mesmo da nobreza, encontravam lacunas em tais regramentos sociais, ocupando os espaços públicos em momentos de rituais e celebrações religiosas, por exemplo.

Deste modo, o feminino na Antiguidade estabelecia-se por meio de uma visão a qual enfatizava uma suposta “falta” frente ao homem: seus corpos não se distinguiam como indivíduos de sexos diferentes, mas a mulher nada mais seria que um homem que não pôde se desenvolver de forma plena, por faltar calor em seu corpo. Ao debater a perspectiva hipocrática, Colling refere que, segundo o médico grego:

A saúde do ser humano depende do equilíbrio que se estabelece entre os quatro humores existentes no corpo: o sangue, a bílis, a água e a fleuma e também as qualidades de quente, frio, seco e úmido. A diferença dos corpos das mulheres e dos homens, segundo Hipócrates, é de que o corpo da mulher é mais úmido por que sua estrutura é semelhante ao do tecido de lã, ao contrário do corpo masculino, cuja trama, mais apertada, densa, permite uma retenção de líquidos menor (COLLING, 2021, p. 38).

Deste modo, enquanto homem incompleto, a sociedade da Antiguidade constitui espaços e papéis específicos para as mulheres, desvalorizados frente aos exercidos por homens. Entretanto, os documentos do período, em especial os de natureza literária como os poemas épicos e dramaturgicos, possibilita que se observe as descrições

e atuações das personagens femininas, as quais, relevantes nas tramas em que aparecem citadas, apresentando as relações de poder frente às figuras masculinas. O conceito de gênero, enquanto categoria relacional, a qual sustenta a análise da sociedade do período da Antiguidade observando o contraponto e muitas vezes espelhamento entre homens e mulheres a partir de uma disputa de espaços e poder, pode desvelar interessantes aspectos do imaginário destas civilizações. Andrade explicita que:

Questão de gênero: masculino, feminino. Isto envolve apropriação do corpo, formas de interação social, formas de exercício de poder, em uma palavra, tensões, negociações. Mas envolve também, como aliás não poderia deixar de envolver, uma experiência social do gênero, e um imaginário. A problematização de masculino e feminino a partir da compreensão do gênero – conceito relacional e socialmente produzido – constitui um dos campos historiográficos mais frutíferos nos últimos anos (ANDRADE, 1998, p. 390-391).

A Literatura produzida no período da Antiguidade Greco-romana pode, assim, se mostrar uma ferramenta importante para tentar vislumbrar a concepção sobre o feminino, principalmente em se tratando de temporalidades mais distanciadas em relação aos dias atuais. A História e a Literatura são áreas do conhecimento que estabelecem uma série de pontes e diálogos profícuos, sem necessariamente fundirem-se e perderem suas especificidades. Tanto História quanto Literatura buscam compor narrativas sobre determinados objetos, valendo-se, muitas vezes de uma série de reflexões e mesmo imaginação para compor lacunas que se apresentam e tornar a interpretação dos eventos factível. Todavia, ao contrário da literatura, a História é imbuída de um caráter científico que exige que o profissional apresente as fontes das quais partem os dados e suas interpretações sobre estes. Pesavento, atenta para esta questão, observa que:

[...] leitores de História, em princípio, buscam saber como foi, ou mais ainda, a verdade do que foi, mesmo porque, consagrada, pesa sobre o historiador o papel de desempenhar

a fala autorizada sobre o passado. Mas, mesmo detendo esta autoridade da fala, o historiador se vale dos recursos da linguagem, do esforço retórico do convencimento, das evidências de pesquisa. Estas evidências são a exibição de referências bibliográficas, citações, indicações de fontes e notas de rodapé para mesmo provocar o leitor, como já foi antes assinalado: se não acreditar ou não estiver convencido, refaça meu caminho e comprove por si mesmo... (PESAVENTO, 2003, p. 38).

Assim sendo, a literatura pode ser um instrumento válido para descortinar o cotidiano de civilizações sobre as quais nos restam poucas informações, como é o caso das sociedades do Período Homérico (Séc. VIII a.C.), durante o qual foram redigidos os poemas *Íliada* e *Odisseia*. Penélope, personagem sobre a qual nos deteremos neste capítulo, é mencionada na segunda obra citada, e mostra-se, conforme apresentaremos de modo mais detalhado, um importante modelo de comportamento em relação ao papel da esposa e mãe. A forma de construção do feminino na epopeia grega perpassa pela reflexão sobre as mensagens observadas por meio dessas mulheres, que traduzem um olhar sobre a expectativa relativa à feminilidade, bem como à própria organização da sociedade. Nogueira afirma que:

Próximas de nós, as mulheres da literatura grega antiga, seja ela arcaica, clássica ou helenística, são fruto da liberdade poética de seus autores. Podemos tentar descortinar informações sobre o mundo real que o olhar masculino vai deixando transparecer nos seus escritos e esse mundo idealizado está mais próximo dos nossos sentimentos e vivências mais comuns (NOGUEIRA, 2006, p. 100).

A literatura tinha um impacto pedagógico relevante para as sociedades da Antiguidade Greco-romana, uma vez que ela tinha um aspecto de oralidade perceptível na repetição de expressões, bem como em recursos como uso de vocativos, entre outros elementos. As obras ficcionais produzidas neste contexto abordam temas variados, relativos à religiosidade, ao cotidiano ou ao extraordinário, e possibilitam o acesso à compreensão dos exemplos de heroísmo e do exercício dos

papéis sociais. Em relação à literatura grega e sua importância junto aos indivíduos destas civilizações, Souza e Pirateli defendem que:

A sociedade grega, na antiguidade, manteve uma ligação muito estreita com a arte literária, fosse ela na poesia épica, lírica ou coral. A literatura grega, independente do gênero, acabou por influenciar o povo em seus vários momentos históricos, servindo ao entretenimento, à religião, à educação e aos interesses dos setores dominantes, sendo usada de diversas maneiras, para entreter, doutrinar, educar ou formar o homem grego. Isso pode ser visto, num primeiro momento, quando essa literatura procurava manter viva a tradição familiar gentílica e sua religião mítica com seus deuses. Em um segundo momento, quando buscava despertar as emoções e reações do público, do ouvinte, da plateia. Ou ainda também quando exaltava a cultura guerreira de um povo que tinha na figura do herói um ideal a ser seguido (SOUZA; PIRATELI, 2010, p. 1-2).

Assim como as figuras masculinas abordavam modos de ser e sentir para os homens gregos, as personagens femininas também educam sobre os papéis que deveriam ser executados pelas mulheres, bem como os perigos que se relacionam a este ser que é considerado pelos gregos como um “belo mal” (*khalós kakós*). Apesar de comumente observar-se uma série de discursos – em determinados contextos, como o ateniense do século V, quando há um número maior de fontes – que apresenta o feminino sob uma ótica negativa, é necessário ressaltar que as personagens mulheres possuem destaque nas diferentes narrativas, e as questões relativas a estas não se associam apenas ao seu universo, mas sim apresentam tópicos que permitem entender as relações sociais e o imaginário de momentos específicos da Antiguidade. A figura de Penélope, esposa de Odisseu e mãe de Telêmaco, apresenta-se como uma personagem que ressalta o caráter complexo do feminino, e tanto na obra homérica, em que é referida pela primeira vez, quanto em registros pelos quais é recepcionada, como é o caso das Heróides, possibilita reflexões e debates que sustentam a necessidade de uma análise sobre o tema do gênero na Antiguidade.

## PENÉLOPE NA *ODISSEIA*: TECENDO ARTIMANHAS

Penélope é uma personagem feminina de destaque na obra *Odisseia*, não apenas pela relevância de sua atuação na narrativa, mas devido a questões relativas à sua interação com outros personagens e seu significado na construção destes. Por meio da narrativa homérica, sua difusão e importância na cultura ocidental, Penélope deixa de ser apenas a esposa de Odisseu, mas a esposa ideal, dada a concepção de sua fidelidade ao longo de vinte anos de ausência do herói. Filha de Ícaro, irmão de Tíndaro, o rei de Esparta, Penélope é uma mulher de nobre linhagem e seu casamento com Odisseu, segundo Kury, seria uma recompensa ao herói por este ter sugerido uma solução para o impasse provocado pelo desejo de diversos guerreiros de destaque desejarem a mão de Helena, filha de Tíndaro e prima de Penélope. O autor explicita que:

Penelope era mulher de Ulisses e ficou famosa pela fidelidade ao marido, posta à prova numa espera de vinte anos enquanto ele estava ausente na guerra de Troia e na longa viagem de volta à pátria. O casamento de Penélope com Ulisses teria resultado de gestões de Tíndaro, que interferiu junto a Icário para recompensar Ulisses por seu conselho judicioso a respeito dos pretendentes à mão de Helena (KURY, 1990, p.313).

Penélope encontra-se em uma situação difícil uma vez que Odisseu está ausente e não há a certeza de que o herói não teria perecido durante o retorno após a Guerra de Troia, e, enquanto uma mulher pertencente a nobreza, espera-se que Penélope case novamente. Assim, o palácio enche-se com pretendentes que, à espera da decisão da aristocrata, passam a dilapidar os bens de Odisseu, bebendo o vinho e se alimentando dos animais, diminuindo, assim, a herança de Telêmaco, agora um adulto. É este personagem que introduz Penélope, no primeiro Canto da obra, apresentando ao leitor a voragem dos

pretendentes em relação a suas posses e o fato de que Penélope não nega as “núpcias odientas” nem se decide a tomar um novo consorte. As palavras de Telêmaco permitem entrever uma certa irritação com a suposta ambivalência da mãe, a qual parece pressionada pelos diferentes sujeitos. Sais, analisa este tema e afirma:

[...] acredito que Penélope sente-se pressionada, devido ao amadurecimento de Telêmaco, a tomar uma decisão, independentemente de sua vontade. Nesse sentido, o seu *thumós* está dividido não pelo que ela deseja, mas sim pelo dilema e a tomada de decisão propriamente dita (SAIS, 2011, p. 74).

Penélope mantém o *oikos*, conforme dela se espera, durante a ausência do esposo e sofre em sua solidão. A personagem é situada, muitas vezes, no âmbito de seu quarto, sempre acompanhada de suas servas, afastando-a fisicamente e a protegendo das investidas amorosas dos nobres que aguardavam sua decisão. Ali, Penélope chora, lamenta e sente saudades de seu marido, de tal modo que ao ouvir um trovador cantando a história da Guerra de Troia e ressaltando a bravura de Odisseu, ela adentra aquele espaço para solicitar ao cantor para que mude o tema de sua apresentação. Este é um momento interessante na trama para refletir sobre as questões de gênero, uma vez que, apesar do olhar sobre um feminino resguardado nos recônditos do lar, em especial no caso das mulheres da nobreza, Penélope sente-se à vontade para usar da fala em um local em que estão presentes os homens que almejam a sua mão. A personagem utiliza este momento para reafirmar seu compromisso com o esposo, anunciando a todos a sua postura de esposa fiel.

Fêmio, canções diferentes tu sabes, que os homens encantam gestas de heróis e de deuses, que os vates gloriosos propagam. Dessas, lhe canta qualquer, e que todos te escutem silentes, vinho a beber. Não prossigas, porém, nessa história tão triste, que o coração se me aperta no peito ao ouvir-te a cantiga, o que acontece des que a inoportável saudade me aflige, pela querida cabeça, que sempre à memória me ocorre, pelo

varão cuja fama em toda a Hélade e em Argos se estende (HOMERO, 2003, p. 37).

Entretanto, Telêmaco acaba por repreender a mãe, mandando que esta retornasse ao seu dormitório, enunciando quais seriam os trabalhos associados ao feminino e demonstrando que o ato de falar em um espaço público deveria ser restrito a homens. Assim, o personagem constitui-se enquanto adulto frente à personagem da mãe, na ausência do pai, e é tomando as rédeas do controle sobre o espaço público mesmo que este se encontra no interior ao ambiente doméstico, que o jovem se legitima como senhor do lar: Telêmaco domina o salão, local em que se encontram os pretendentes e onde se entretêm as visitas. Penélope, ao invés de ofender-se com a indelicadeza do filho, parece surpresa de percebê-lo enquanto um homem feito e assimilar como sensata a intervenção deste.

Para teu quarto recolhe-te e cuida dos próprios labores, roca e tear, e às criadas solícitas ordens transmite para que tudo executem, que aos homens importa a palavra, mormente a mim, a quem cumpre assumir o comando da casa. Cheia de espanto, Penélope aos seus aposentos retorna pois lhe calaram no peito as sensatas palavras do filho. Acompanhada das servas, subiu para os seus aposentos, para chorar pelo caro marido, Odisseu, té que sono muito tranquilo nos olhos lhe Palas Atena vertesse (HOMERO, 2003, p. 38).

Esta passagem é bastante significativa para compreender quais os papéis atribuídos ao feminino, em um verdadeiro exercício pedagógico na construção da distribuição de tarefas, e de poder, entre homens e mulheres. Mary Beard reflete sobre essa passagem, apresentando-a como uma forma de relembrar a necessidade de silenciar as mulheres, pois os discursos femininos, relacionados as atividades menos valorizadas socialmente, não caberiam no âmbito público. A autora britânica afirma que:

Há algo um tanto ridículo nesse menino recém saído das fraldas calando a experiente Penélope, de meia-idade. Mas é uma de-

monstração de que, no ponto em que começam as provas escritas da cultura ocidental as vozes femininas não eram ouvidas em âmbito público. Mais que isso, na visão de Homero, parte do amadurecimento, no caso do homem, é aprender a assumir o controle do pronunciamento público e silenciar a fêmea da espécie (BEARD, 2018, p. 16).

Apesar do silenciamento sofrido por Penélope, é possível observar que a personagem encontra uma série de lacunas para se manter fiel ao esposo, bem como, de alguma forma, senhora das decisões que lhe dizem respeito. Por meio de uma leitura acurada da obra, é possível delinear outras interpretações sobre a personagem que ultrapassam a figura da esposa que chora e lamenta por Odisseu: de fato, a análise das ações de Penélope aponta para características que também são referidas ao feminino, como ao uso de artifícios para enganar os homens. Ao mesmo tempo em que Penélope apresenta-se frágil, o que é esperado das mulheres, ela também é responsável por uma série de ardis que revelam uma mente astuciosa e racional. André Malta analisa esta complexidade da personagem, argumentando que:

Penélope parece alternar entre uma e outra posição, ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino, de tal forma que não conseguimos apreender, em definitivo, quem ela de fato é. Essa indecisão é um dos mais brilhantes efeitos criados pelo poema: por si só, se bem manejada, ela pode contribuir para adensar qualquer personagem literário, conferindo-lhe mais verdade; atrelada, porém, a uma figura feminina, com toda a sua carga de sexualidade e poder de atração, essa indecisão parece ser potencializada, porque recato e sedução simultaneamente se atraem e repelem. O segredo de Penélope reside no modo hesitante pelo qual a vemos, em certos momentos, como refém dos acontecimentos, e, em outros, como aquela que os domina por completo (MALTA, 2012, p. 8).

Entre os ardis de Penélope, o mais conhecido é a estratégia utilizada para protelar a escolha por um dos pretendentes: por três anos a esposa de Odisseu afirmou aos nobres que antes de sua resolução

precisava produzir uma mortalha para seu sogro, já bastante idoso, a qual tecia durante o dia e à noite, de modo velado, desmanchava o trabalho realizado. Somos informados desta tática utilizada por Penélope através de Antínoo, um dos aristocratas que pleiteiam sua mão: de fato, a personagem só é descoberta por ter sido delatada por uma de suas servas.

Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia: à luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho. Três anos isso; com dolo consegue embair os Aquivos. Mas quando o quarto chegou, das sazões no decurso do estilo, fez-nos saber a artimanha uma serva de tudo inteirada. Dessa maneira a apañarmos, que o belo tecido esfazia, tendo-se visto obrigada a acabar o trabalho, por força (HOMERO, 2003, p. 44).

Esta passagem é interessante por apresentar Penélope distanciada de uma imagem passiva e inocente, mas na verdade tão astuciosa quanto seu esposo, famoso por sua inteligência artilosa. Penélope engendra sozinha tal tática, conseguindo enganar os pretendentes, que a acusam de se valer de recursos escusos e de ser a culpada pelos bens estarem sendo dilapidados devido à sua suposta indecisão. O trecho revela também as situações de disputa e as tensões existentes entre as mulheres no âmbito doméstico, possivelmente demonstrando também questões de classe, uma vez que é denunciada por uma serva que estava inteirada da artimanha e na qual, provavelmente, Penélope confiava. E é usando um dos principais instrumentos associados à mulher, o tear, que a mãe de Telêmaco consegue postergar a sua decisão e manter o controle sobre sua vida e liberdade. Lessa afirma que:

Não importando as razões que a move, a personagem de Homero consegue o controle por mais de três anos sobre o tempo. Poder esse assegurado pela sua *métis* e pela sua *sophía* acerca de uma atividade, conforme já mencionamos, essencialmente do universo das mulheres. Pela tecelagem as mulheres podiam se realizar e angariar o reconhecimento coletivo de uma de suas competências. A arte de tecer se constituía em uma das formas de garantia de acesso das mulheres à cultura, pois tecer é

próprio da vida civilizada. A habilidade nas atividades manuais é tida como uma das principais virtudes que se esperam das mulheres (LESSA, 2011, p. 153).

Antínoo insta Telêmaco a ordenar que sua mãe tome uma decisão e, em seu discurso, acaba por reconhecer a inteligência e sensatez de Penélope. O personagem associa a sabedoria de Penélope a dons recebidos por Atena, protetora de Odisseu, o que amplia o vínculo entre os esposos, os dois evidenciando uma característica astuciosa. Antínoo procura, assim, deslocar Penélope da possibilidade de decidir sobre si, e instiga o filho de Odisseu a obrigar a mãe a assumir um novo matrimônio, talvez em um afã de mostrar a Telêmaco o reconhecimento sobre sua condição de adulto e senhor da casa.

Manda tua mãe do palácio sair e lhe dizer que case com quem o pai ordenar e a quem ela afeição não recuse. Se persistir, desse modo, a enganar por mais tempo, os Aquivos, muito orgulhosa dos dons com que Atena abriudou a mancheias, não só de méritos de alma, senão de perícia em trabalhos, como de astúcia, por modo qual nunca soubemos das outras que em priscos tempos viveram [...] que não suportam confronto com o senso da nobre Penélope (HOMERO, 2003, p. 45).

A personagem é, sem dúvida, ambígua, e ao mesmo tempo que se mostra uma mulher emotiva, que chora a ausência do esposo, Penélope parece guardar segredo sobre suas reflexões e estratégias para se manter no comando de sua casa. A obra homérica procura deixar tais lacunas interpretativas para o leitor, o que pode ser identificado em outro ponto extremamente significativo na narrativa: o desafio do arco. Após ter enfrentados tantas agruras no caminho de retorno, Odisseu finalmente consegue chegar a Ítaca, porém disfarçado de mendigo no intuito de não ser reconhecido e poder observar melhor a situação que lhe aguarda. O personagem é acolhido no palácio e não se revela inicialmente a Penélope, com quem dialoga e ela, a princípio não o teria reconhecido. Entretanto, ressalta-se a dúvida se de fato a esposa desconheceria a artimanha de Odisseu, pois é ela quem propõe a prova segundo a qual

desposaria aquele que conseguisse manejar adequadamente o arco de Odisseu, feito considerado praticamente impossível. Teria Penélope percebido seu esposo nos trajes do viajante e, portanto, provocado ele a se revelar, ou teria proposto tal desafio confiante de que ninguém possuiria tal habilidade e ela, assim, conseguiria manter-se distante do segundo casamento? Ou simplesmente a personagem teria desistido de sua postura relutante e decidira entregar-se àquele que se assemelhasse mais às capacidades heroicas do senhor de Ítaca? O autor não esclarece esse ponto da narrativa, o que intensifica a potência narrativa que envolve a figura de Penélope. Malta refere que:

Os estudiosos se perguntam se Penélope, ao cogitar essa prova, estaria agindo de maneira astuta – seja porque reconhece Odisseu, seja porque está certa de um desfecho favorável – ou se estaria de fato abrindo espaço para novas bodas, totalmente desesperançada do retorno do marido. Qualquer que seja a motivação principal, parece-me que a melhor maneira de entender o movimento de Penélope é preservando sua duplicidade, elaborada por Homero com uma ‘astúcia de mestre’ (MALTA, 2012, p. 23).

Deste modo, Penélope apresenta aos pretendentes a proposta do torneio com o arco, sem esquecer de ressaltar mais uma vez o quanto esta decisão provocava sofrimento e que mesmo casada com outro, em pensamentos e até em seus sonhos, se mantinha fiel a Odisseu. Desta forma é importante salientar que não apenas as atitudes de Penélope deveriam demonstrar a sua prudência e fidelidade, mas era necessário que estas fossem enunciadas para que houvesse tal reconhecimento. A senhora de Ítaca faz a proposta ao mesmo tempo que pontua que a vitória não significa necessariamente uma vitória real, uma vez que apenas formalmente Penélope não estaria mais casada com Odisseu.

Aos pretendentes, agora, pretendo propor esse jogo. Quem conseguir facilmente passar no arco a corda, encurvando-o, e remessar, logo após, pelos doze orifícios a seta, a esse estou pronta a

seguir como esposa, deixando o palácio do meu primeiro marido, tão belo e com tantas riquezas, que na memória hei de ter sempre vivo, até mesmo nos sonhos (HOMERO, 2003, p. 336).

A prova do arco revela o retorno de Odisseu e desencadeia a chacina dos pretendentes e a morte das servas consideradas traidoras. Entretanto, apesar de Penélope estar há duas décadas distante de seu esposo e haver a expectativa de que a personagem feminina se lançasse rapidamente nos braços de seu amado, Penélope mostra-se extremamente racional e desconfiada, e apresenta mais um desafio, desta vez para o suposto Odisseu: ele deveria descrever o leito que costumavam compartilhar, uma vez que este possuía alguns detalhes que somente o verdadeiro Odisseu poderia ter ciência. Por meio de tal estratégia Penélope colocava a prova o hóspede, além de ressaltar a sua virtude: o único que adentrara seu leito e conhecia os detalhes de sua cama era o esposo, sendo esta uma comprovação de sua fidelidade. Odisseu critica a esposa enraivecido, mas Penélope se defende, apresentando sua prudência e o quanto sua sensatez e racionalidade colocava freios a seus ímpetos emocionais.

Logo para ele, direita, correu, lacrimosa, e passando-lhe os braços pelo pescoço beijou-lhe a cabeça e lhe disse: Não te enraiveças comigo, Odisseu [...] Não fiques, pois, agastado, nem falas nenhuma censura por não te haver, no primeiro momento, corrido a abraçar-te. O coração no imo peito se achava em constante receio de que pudesse alguém vir enganar-me com ditos falazes, pois muitos homens, realmente, meditam maldosos desígnios (HOMERO, 2003, p. 387).

Por fim, o casal finalmente se reencontra e pode aproveitar a companhia um do outro, e após partilharem o leito conversam contando todas as situações (ou possivelmente nem todas) pelas quais passaram ao longo dos vinte anos de ausências. A Penélope homérica mostra-se assim, ambígua, intrigante e extremamente racional e astuciosa. É a esposa de Odisseu quem se vale de objetos considerados femininos, como o tear, para causar enganos e buscar aquilo que de-

seja. De igual modo, é Penélope quem lança as bases para o desenlace final, com a vingança da família contra aqueles que por tanto tempo dilapidaram seus bens.

## PENÉLOPE NAS *HEROIDES* DE OVÍDIO

As *Heroides* de Ovídio é uma obra que consiste em 21 poemas elegíacos em forma de epístolas, as quais possuem como eu lírico, em sua maioria, personagens femininas da mitologia greco-romana. Públio Ovídio Naso, escritor romano que viveu entre 43 a.C. e 17 d.C. foi autor de um volume significativo de obras e teve o amor e a sedução como temáticas recorrentes em seus poemas. As *Heroides*, escritas no início da carreira do autor, demonstram a erudição de Ovídio, elemento valorizado no período do início do Império Romano.

A carta de Penélope é a primeira entre as 21 epístolas e mostra-se um poema relativamente curto. A filha de Icário reclama da ausência do esposo, mas o teor da narrativa revela que esta não se sente abandonada de fato por ele, como é o caso de outras cartas estudadas com frequência, como a carta de Dido e a de Medeia. Penélope retoma uma série de eventos da Guerra de Troia, lamentando pela ocorrência deste e culpando o traidor Páris por toda a sua desgraça, inclusive se referindo triste pelo navio do raptor não ter afundado no mar. Penélope, deste modo, parece ser mobilizada para apresentar ao leitor os extensos conhecimentos de Ovídio sobre este episódio fundamental para a construção da cultura greco-romana.

Tua Penélope envia-te esta carta, muito tarde Ulisses: não me respondas, vem. Certamente ela foi derrubada, esta Troia odiosa, pelos gregos. Príamo e toda a Troia valem o sacrifício que me custam. Oh, por que não foi sepultado nas águas enfureci-

das o raptor adúltero [...] Eu não teria chorado sobre um leito frio e solitário a ausência de um esposo. Eu não teria culpado, longe dele, a lentidão dos dias e em meus os esforços para preencher o vazio das noites, não cansaria minhas mãos de viúva com um tecido sempre inacabado (OVÍDIO, 2003, p. 42).

Nesta passagem, Ovídio também relembra o episódio da artimanha de Penélope junto a seu tear e salienta o aspecto da fidelidade da esposa de Odisseu, afirmando que as noites desta são vazias. Além do exposto, Penélope rememora alguns episódios descritos na Ilíada, como o momento em que Odisseu, em uma manobra muito arriscada, adentra o acampamento troiano, matando vários inimigos. Penélope questiona a prudência desta ação, colocando em xeque uma das principais características do personagem de múltiplas facetas.

Tu ousaste, completamente esquecido dos teus, penetrar durante a noite, às ocultas, nos campos dos Trácios, com um só guerreiro, matar grande número de uma só vez. Isso foi prudente? Lembrastes de mim? O medo fez bater meu peito até que me disseram que triunfante, tinhas atravessado batalhões amigos [...]” (OVÍDIO, 2003, p. 44).

A Penélope ovidiana, ao contrário da personagem homérica, parece ressaltar traços associados à feminilidade como o temor e a dependência da ação do herói sem que sua capacidade de enfrentar as situações adversas por meio de sua inteligência fosse referida. Todavia, Penélope mostra-se lúcida em sua missiva, uma vez remete à possibilidade de Odisseu ter se envolvido amorosamente com outras mulheres, e Ovídio remonta ao episódio em que Odisseu se envolve amorosamente com a ninfa Calipso, a qual desejava lhe conceder a imortalidade. O astucioso herói desejava que sua glória fosse conhecida por todos, e se ele optasse por viver eternamente junto a Calipso seus feitos seriam esquecidos. Assim, ele recusa, o que ofende Calipso. Para acalmar a ninfa, Odisseu reforça que esta teria uma beleza incomparável, muito superior à da mortal Penélope. Esta passagem é retomada por Penélope, que questiona se Odisseu não teria eviden-

ciado a “rusticidade” de sua esposa diante da deusa, sendo possível observar um tom amargo em sua escrita.

Não sei o que temo, mas temo tudo em minha alucinação e um vasto campo se abre para minhas inquietações. Todos os perigos que o mar esconde, todos os que esconde a terra, acuso-os de serem a causa de tão longa demora. Enquanto entrego-me loucamente a esses pensamentos, talvez (pois como saber teus caprichos?), talvez tenhas sido aprisionado pelo amor em um país estrangeiro. Talvez fale com desprezo da rusticidade de tua esposa que só sabe desbastar a lã dos rebanhos (OVÍDIO, 2003, p. 44).

A carta de Penélope termina de uma forma um tanto abrupta, no momento em que a personagem lembra elementos geracionais tão caros aos gregos e também aos romanos: a esposa clama pelo retorno de Odisseu, chamando-o a seus deveres não apenas com o filho do qual ele mal tem lembranças, mas também em relação ao pai idoso. Além disso, Penélope reafirma sua fragilidade feminina, afirmando que ela, como mulher, não consegue lidar adequadamente com os pretendentes, necessitando da presença do esposo. A mãe de Telêmaco ainda se refere à passagem do tempo e como esta é negativa para as mulheres. As últimas linhas são reservadas para a constatação de que Penélope se percebe envelhecida, e é possível notar que esta parece receosa de que Odisseu não a admire mais. Assim, a Penélope ovidiana mostra-se mais temerosa e sensível aos elementos vinculados aos aspectos físicos, negligenciando sua primorosa sensatez.

Não sou forte o bastante para expulsar nossos inimigos que sitiam o palácio. Vem, vem o quanto antes, nosso porto seguro, nosso abrigo. Tens, e que possa tê-lo por muito tempo, um filho cuja juventude deve ser moldada com o exemplo da sabedoria paterna! Pensa em Laerte, de quem deverá logo fechar os olhos; ele espera com resignação o supremo dia do destino. Quanto a mim, jovem quando partiste, ainda que seja breve o teu retorno, parecer-te-ei velha (OVÍDIO, 2003, p. 46).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penélope é uma personagem enigmática e complexa: mais que a dócil e fiel esposa de Odisseu, ela se apresenta como capaz de lançar mão de estratégias de autodefesa e de manutenção de seu lar, por meio de sua inteligência. A tática mais famosa mobilizada por Penélope foi o uso da produção artesanal, atividade tipicamente feminina na cultura greco-romana, para se proteger dos avanços amorosos de centenas de pretendentes à sua mão. Penélope protelava a decisão sobre a escolha de um novo esposo, o que, enquanto mulher pertencente à nobreza, era dela esperado. Deste modo, a personagem parece adaptar-se às diferentes situações que se lhe apresentam ao longo da trama, seja os abusos dos aristocratas instalados em seu salão, seja a preocupação com o filho que a confronta, mas que também sofre ameaças por parte dos que a querem desposar.

A personagem homérica mostra-se ambígua, uma vez que, em determinadas passagens da narrativa, não é possível afirmar ao certo suas intenções, mas indubitavelmente suas ações são fundamentais para o desenrolar da trama e a sobrevivência de sua família diante dos nobres que povoam sua casa. Penélope é uma personagem que carrega um modelo de comportamento que irá influenciar diferentes autores ao longo do tempo e que rompe em determinados trechos da história com um olhar de gênero que vincula ao feminino à emotividade e à impulsividade: apesar de chorar por seu esposo, a filha de Icário mantém sua prudência inclusive em cenas de maior emoção, como a de seu reencontro com o esposo após vinte anos de afastamento. Penélope testa a versão daquele que se diz Odisseu, confiando mais em sua razão do que nas palavras de alguém que a distância e o tempo a impedem de reconhecer. Deste modo, o feminino nos discursos da Antiguidade se mostra como um elemento de extrema complexidade e as obras permitem que vislumbramos que as mulheres deste período

encontravam lacunas nas práticas sociais para atuarem em prol de seus interesses, valendo-se de estratégias racionais e astuciosas.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marta Mega. Os “usos” do feminino ou da participação da mulher na pólis dos atenienses no período clássico. **Phoinix**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 389-401, 1998.

BARBOSA, Renata Cerqueira. Gênero e Antiguidade: representações e discursos. **História Revista**, v. 12, n. 2, 2007.

BEARD, Mary. **Mulheres e poder: um Manifesto**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2018.

COLLING, Ana Maria. **A cidadania da mulher brasileira: uma genealogia**. São Leopoldo: Oikos, 2021.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v. 8, 1990.

LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica. **Humanitas**, [S. l.], v. 63, p. 143-156, 2011.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius antiquus**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 7-28, 2012.

NOGUEIRA, Adriana. Mulheres na literatura grega antiga: recurso estilístico? *In*: PEREIRA, Virgínia Soares; CURADO, Ana Lúcia. (org.). **A antiguidade clássica e nós: herança e identidade cultural**. Braga: Actas, 2006, p. 93-101.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **History of Education Journal**, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 31-45, 2003.

SAIS, Lilian Amadei. Odisseia XIX: Penélope anfitriã. **Letras Clássicas**, [S. l.], n. 15, p. 62-77, 2011.

SOUZA, Paulo Rogério de; PIRATELLI, M. R. A História da Literatura Grega: Origem e Influências do Gênero Trágico na Antiguidade Clássica. Jornada de Estudos Antigos e Medievais IX, Paraná. **Anais**, p. 1-10, 2010.

# 8

Tathiana Cristina Cassiano

Vivências das mulheres Igbo  
em *Efuru* de Flora Nwapa:  
diálogo entre história  
e literatura

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.8

## INTRODUÇÃO<sup>36</sup>

As reflexões apresentadas neste ensaio foram desenvolvidas com o propósito de construção de estratégias outras para o conhecimento histórico acerca das Áfricas que contemplem as populações africanas como protagonistas de suas histórias, para além de uma perspectiva eurocentrada que prevalece na escrita histórica dessa temática. Para tal intento, propus o diálogo da História com a Literatura, particularmente a literatura africana, considerando primeiro que por meio deste diálogo é possível perceber a importância da narrativa histórica para o desenvolvimento de epistemologias outras na produção do conhecimento e segundo porque encontramos na literatura o indicativo maior do protagonismo intelectual africano “à medida que os próprios súditos descolonizados escrevem agora, como sujeitos de uma literatura própria” (APPIAH, 1997, p. 88).

A utilização da literatura como fonte de pesquisa e de estudo da história, parte do pressuposto de que esta carrega em si evidências do modo do autor se ver e pensar no mundo. Nas narrativas construídas estão implícitas as suas percepções, experiências e valores, portanto para o historiador trata-se de ir além de analisar aspectos dos elementos narrativos que compõe a obra, mas também o tempo, modo e contexto de produção dessa mesma obra. A construção de uma análise do texto e do contexto de uma fonte literária permite a leitura das marcas de uma sociedade e sua cultura implícitas na construção da narrativa e, desse modo, estabelecer o diálogo da obra em si com o mundo que a circunda.

36 Este capítulo é a versão expandida do texto apresentado no XVIII Encontro Estadual de História: direitos humanos, sensibilidades e resistência, realizado pela Associação Nacional de História – Seção Santa Catarina (ANPUH-SC), em Criciúma, nos dias 10 a 13 de novembro de 2020.

Nesta interpretação, os fatos são “fabricações discursivas” nas quais os objetos e os sujeitos são instâncias textuais construídas pela narrativa e os documentos “formas de enunciação e, portanto, de construção de evidências ou de realidades” (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 25), portanto o caráter histórico dessas narrativas literárias cabe ao historiador desvendar. Defendo, desse modo, que a literatura nos possibilita uma construção de conhecimento histórico acerca das Áfricas em diálogo com os próprios africanos, rompendo com uma leitura eurocentrada que os invisibiliza e os reduz a objetos de estudos.

O sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel defende uma perspectiva epistemológica que vá além do cânone ocidental na produção do conhecimento, que incorpore “perspectiva/cosmologia/visões de pensadores críticos do Sul Global”, ou seja, que não fale “sobre”, mas fale “com” e “a partir” desses sujeitos cujas vozes são constantemente silenciadas (GROSFOGUEL, 2008, p. 119). Dado essas ponderações, concluímos que é possível uma estratégia epistemológica de produção de conhecimento histórico que incorpore uma metodologia de uso de fontes cujo *locus* de enunciação se dê em África, como a literatura africana. No sentido de um compromisso com uma escrita histórica que visibilize a experiência de diferentes sujeitos, adotei como aporte os estudos pós-coloniais e decoloniais considerando que, a partir desse campo, é possível pautar uma construção de conhecimento “sobre, com e a partir de *locus* de enunciação e epistemologias outras” (MORTARI; WITTMANN, 2019, p 17).

Assim, pretendo a construção de instrumentos pedagógicos com um olhar outro sobre as Áfricas e, particularmente, no contexto nigeriano e igbo<sup>37</sup>, para que, longe dos estereótipos e generalizações já conhecidos, possamos entender sobre as histórias igbos, com e partir de sujeitos igbos. Por meio da análise do *locus* do autor(a) da

37 A população da Nigéria é composta por centenas de grupos com diferentes características linguísticas e culturais, dentre os quais estão os igbos, uma população estimada em 20 milhões de pessoas ocupando, em sua maioria, a região sudeste do território nigeriano.

literatura escolhida, do contexto de produção da obra, das características e narrativas das personagens e em diálogo com a produção de intelectuais africanos sobre o contexto Igbo e nigeriano, foi possível construir conhecimento histórico acerca das experiências de mulheres igbos na Nigéria das décadas de 1960/1980. A seguir descrevo brevemente como se deu essa análise e os resultados obtidos.

## SOBRE, COM E A PARTIR DE FLORA NWAPA

O diálogo se deu, especificamente, com a literatura produzida por Flora Nwapa, pseudônimo de Florence Nwanzuruahu Nkiru Nwapa, uma das primeiras romancistas africana internacionalmente reconhecida. Nascida em janeiro de 1931, na Nigéria, em uma família Igbo da cidade de Ugwuta<sup>38</sup>, Flora tornou-se conhecida por romper o silêncio das mulheres na escrita nigeriana. Além de escritora, Flora atuou na administração do serviço público como secretária assistente na Universidade de Lagos e, depois da guerra civil que assolou a Nigéria<sup>39</sup>, como ministra da Saúde e Previdência Social do Estado Central do Leste e Ministra das Terras, Pesquisa e Desenvolvimento Urbano. Também foi pioneira no mercado editorial, sendo a primeira mulher africana a comandar uma editora no continente: A Tana Press Limited e, em seguida, Flora Nwapa Books (CHUKU, 2013).

- 38 Nnaemeka (1995, p. 104) afirma que Ugwuta é o nome dado a Oguta pelo povo igbo. Os europeus a renomearam pela sua incapacidade em pronunciar "gw", assim como fizeram com a palavra "igbo" que em muitos escritos aparece sem o "g". Ao longo do texto optei pelo original.
- 39 Guerra civil Biafra-Nigéria (1967-1970): conflito decorrente de um processo separatista da parte sudeste da Nigéria (República de Biafra). Esse evento causou a morte de 100 mil soldados e de 500 mil a 2 milhões de civis, a maioria devido ao bloqueio de Biafra por parte das tropas federais (FALOLA; HEATON, 2008).

Flora fez parte de uma geração de estudantes que, na década de 1960, vão encabeçar a formação de uma consciência pan-nigeriana<sup>40</sup> que buscava promover e valorizar histórias e tradições da Nigéria no sentido de construção de uma identidade nacional. Chinua Achebe, Wole Soyinka são exemplos de intelectuais nigerianos dessa geração (FALOLA; HEATON, 2008).

A realidade social e econômica de Ugwuta influenciaram a escrita de Flora. Ela testemunhou a introdução de capital e de novas tecnologias, aumento da educação formal e da participação das mulheres no comércio interno e externo. Seus pais, inclusive, eram ex-professores que passaram a se dedicar às atividades comerciais quando Flora ainda era criança. Assim como seus irmãos, Flora frequentou as escolas coloniais obtendo formação inicial cristã e deu continuidade aos estudos superiores, mesmo em uma época em que a maior parte das famílias só investiam na formação dos homens (CHUKU, 2013).

A produção literária de Flora foi estudada por acadêmicos de várias áreas do conhecimento oriundos de países do continente Africano, principalmente da Nigéria, da Europa Ocidental e da América do Norte. Apesar do crescente interesse no Brasil pela literatura africana, evidenciado pela popularidade alcançada por autores mais jovens como a própria Chimamanda Adichie, nenhuma obra de Flora Nwapa foi traduzida para a língua portuguesa.

Pela característica de sua narrativa, Flora chegou a ser rotulada como “feminista” por alguns de seus críticos literários, título que ela recusou em diversas oportunidades. De acordo com Umeh, Flora Nwapa, ao observar sua própria realidade, concluíra que sexismo era uma questão secundária diante da intersecção de questões relacionadas

40 Desdobramento local de um movimento mais amplo, o pan-africanismo, conceito que ganhou corpo com Willian Du Bois no início do século XX. Ele parte, inicialmente, da busca de uma unidade do povo negro em favor da melhoria das condições de vida deste e, mais tarde, incorpora a ideia de independência e unidade dos povos africanos. O pan-africanismo lançou os fundamentos das organizações de libertação nacional (M'BOKOLO, 2011, p. 549).

a classe e ao racismo (UMEH; NWAPA, 1995). Em alguns momentos, Flora identificava-se como “womanist” (mulherismo em português), termo cunhado pela escritora estadunidense Alice Walker (COLLINS, 2017) e que parte de uma premissa de que por mais que ocupem os mesmos espaços, negros e brancos não poderão atuar como iguais e que as opressões de gênero devem ser abordadas e combatidas pelas mulheres sem, no entanto, atacar homens negros. Para Basimile (2013), Flora não se afirmava feminista por considerá-lo “anti-homens”.

Para além de uma definição, o que Flora evidencia por intermédio de sua escrita são as estratégias de enfrentamento e resistência de mulheres igbos em um contexto de uma sociedade cujas sensibilidades patriarcais já existentes foram potencializadas pelo colonialismo e, nesse sentido, destacava a capacidade de negociação dessas mulheres, explorando as opções que estas encontravam no sentido de alcançar independência social, econômica e emocional (CHUKU, 2013). Nwapa abordou as experiências familiares e comunitárias de suas personagens, em suas histórias aparecem casamento, nascimento, sepultamento, organizações de mulheres, comércio, contação de histórias, a falta de filhos, a poligamia, as estratégias de sobrevivência e, é claro, a cosmogonia.

O interesse da autora está nas rotinas e rituais da vida cotidiana dessas mulheres, evidenciando as complexidades dessa sociedade e do contexto histórico ali retratado, muito distante da visão de mulheres submissas comumente encontrada na abordagem que a literatura ocidental faz das mulheres africanas em geral.

Flora publicou cinco romances: *Efuru*, *Idu*, *Never Again*, *One is Enough*, *Women are Different*; livros de contos, como: *Wives at War and Other Stories*; e livros infantis, como: *MammyWater*. Recebeu prêmios por sua obra, percorreu vários países como palestrante e professora convidada em universidades como a East Carolina University, nos Estados Unidos. Dentre as obras de Nwapa, selecionei a sua primeira

obra, *Efuru* (NWAPA, 1966), que a fez ser aclamada pela crítica nigeriana e internacional. Essa obra se refere à história de uma mulher Igbo durante o período da colonização e foi escrita dentro de um contexto histórico pós-independência da Nigéria, na segunda metade do século XX. Assim, identificando as duas historicidades presentes na obra (a das personagens retratadas e a da autora), podemos estudá-la enquanto testemunho histórico no contexto do século XX acerca da experiência de mulheres na sociedade igbo<sup>41</sup>.

## EFURU: A NARRATIVA LITERÁRIA DE FLORA

Efuru é a personagem principal e que dá título à obra. Ela é filha de Nwashike Ogene, importante liderança de uma aldeia igbo, e é descrita como uma mulher independente e responsável por suas próprias escolhas. A narrativa de Flora sobre a história de Efuru demonstra os dilemas inerentes ao casamento e maternidade, considerados o centro do papel social da mulher na sociedade igbo, mesmo entre as mulheres que adquiriram algum poder econômico. Negociar esse papel foi um dos desafios da personagem Efuru.

A história se passa numa comunidade igbo, na África Ocidental colonial (atual Nigéria). Apaixonada por Adizua, um jovem fazendeiro pobre, Efuru foge com ele, passa a trabalhar no comércio e tem uma filha, que morre ainda criança após ser subitamente tomada por uma febre. Abandonada por Adizua, Efuru descobre que ele constituiu outra família e decide voltar para a casa do pai. Dessa vez seguindo os ritos matrimoniais conforme a tradição da comunidade, Efuru se casa novamente com Gilbert com o qual trabalha junto nos negócios. Gilbert se

41 Uma discussão mais pontual acerca das categorias de análise evocadas na interpretação das experiências de mulheres africanas, desenvolvi no artigo *História das Áfricas e Literatura: as mulheres igbos na escrita literária de Flora Nwapa* (CASSIANO, 2021).

casa com mais outras duas esposas e a relação entra em crise quando Efuru se vê incapaz de ter filhos novamente. A protagonista decide deixar o marido e dedicar-se a adorar Uhamiri, a deusa do lago, a quem ela acredita estar destinada a servir.

A trajetória de Efuru e suas escolhas diante das situações que lhe são colocadas, refletem a visão de mundo Igbo no qual Flora se insere. E foi a partir das narrativas de Efuru e de outras personagens cujas histórias a ela se interligam que propus uma reflexão de temas como a constituição dos laços de linhagem, as relações sociais, o trabalho, os impactos do colonialismo e a cosmogonia. Essas reflexões, ressaltado, devem partir de elementos presentes na própria literatura e não de uma visão ocidentalizada sobre ela.

Além de Efuru, outras cinco personagens foram selecionadas para compor a nossa análise: Ajanupu, Ossai, Nwabata, Ogea e a deusa Uhamiri. Ajanupu é a personagem com papel de maior destaque nos eventos descritos na história. Flora a descreve como uma mulher sábia a quem Efuru recorre em todos os momentos de angústia e dúvidas. Ela é conhecedora de todos os ritos e valores da cultura igbo, é conselheira, protetora, e atua como parteira, um dos vários conhecimentos adquiridos graças a sua experiência.

Em contraponto à personalidade de Ajanupu, a personagem Ossai, sua irmã e primeira sogra de Efuru, é descrita como uma mulher sofrida, abandonada pelo marido e à espera de notícias do filho, que também abandonara Efuru. A passividade de Ossai é retratada negativamente por Flora. “A visão do narrador aqui é de ser imprudente uma mulher permanecer em um casamento que não está mais funcionando. As mulheres devem saber quando devem deixar o casamento para sempre” (FADARE, 2018, p. 133, tradução nossa<sup>42</sup>).

42 Do original: “*The narrator’s view here is that it is foolhardy for a woman to remain in a matrimonial home that is no longer working. Women should know when to quit a marriage for good*”.

Nwabata e Ogea, personagens que na literatura são mãe e filha, foram incluídas na análise porque a partir delas é possível abordar determinados elementos temáticos fundamentais para o conhecimento histórico acerca da sociedade igbo. Nwabata, ao contrário de Efurú que possui uma vida bem-sucedida economicamente, precisa lidar com as dificuldades relacionadas ao trabalho agrícola. O marido de Nwabata não sabe gerenciar os recursos da família, tira de seus poucos recursos um montante para comprar um título (ADESOLA, 2016), contrariando a esposa, o que os obriga a entregar a filha Ogea como empregada doméstica em troca de empréstimo. A história de Nwabata é utilizada por Flora para evidenciar o que acontece quando as mulheres ficam fora do processo de tomada de decisão.

Uhamiri, a deusa do lago, divindade também chamada de Ogbuide e adorada pelo povo Igbo de Ugwuta, tem um papel essencial na obra de Flora como um todo. Flora ressignifica o papel da deusa e a coloca como símbolo da feminilidade e da complexidade desse mundo de mulheres delineadas em sua escrita.

Flora Nwapa não objetivava a construção de heroínas ou vilãs, mas de pessoas complexas, humanas, muito distante da percepção essencializada que o olhar eurocêntrico ocidental desenvolveu acerca das populações africanas. Essa visão racializada e homogênea, inferioriza e encerra populações não brancas em uma lógica maniqueísta que naturaliza a inferioridade destas em relação a populações brancas. Para Fanon (2008), isso implica num processo de desumanização, fruto do colonialismo, no qual em sua posição de pretensa superioridade, o branco não precisa reivindicar reconhecimento de sua existência enquanto um ser, a medida em que o negro é um não-ser o que justificaria o uso de todo o tipo de violência contra ele.

A autora evidenciava em sua escrita os diferentes aspectos da cultura igbo, no entanto os usou também para capacitar e elevar as mulheres e ressaltar como estas atuavam enquanto guardiãs da

herança cultural e dos costumes igbos. As personagens de Flora Nwapa têm diferentes personalidades, têm protagonismo e ocupam diferentes espaços sociais. Flora inspirava sua escrita nas mulheres de sua infância em Ugwuta, mulheres fortes e independentes, distantes daquele retrato submisso que insistem em atribuir a elas (CHUKU, 2013). As experiências delas são descritas por meio das personagens em seus diversos papéis na sociedade igbo, como o casamento, a maternidade, a poliginia, o comércio, a oralidade, os ritos e organizações, assim como as estratégias de enfrentamento e resistência dessas mulheres em um contexto de uma sociedade marcada pela violência colonial.

## O E-BOOK ILUSTRADO

Compreendendo a diversidade de experiências e a agência de mulheres igbos na Nigéria por meio da literatura de Flora, considerada aqui instrumento de produção de conhecimento histórico, a pesquisa resultou em um material didático na forma de e-book ilustrado, no qual foram incluídas narrativas inspiradas nas histórias das personagens da obra *Efuru* e textos didáticos para compreensão dos conceitos elencados a partir da leitura do livro: cosmogonia e ancestralidade, colonialismo, trabalho, educação e relações sociais.

A construção do material didático começou a partir da leitura e tradução da obra. Por meio dessa leitura, foi possível identificar as personagens cujas características permitem perceber a visão de mundo e de sentidos da história da autora, além de identificar a conexão entre as histórias das personagens e o contexto histórico na qual estão inseridas. Além da personagem principal Efuru, outras cinco, cujas histórias com ela se conectam, foram escolhidas para o desenvolvimento de textos narrativos para cada uma delas: Ajanupu, Nwabata, Ossai, Ogea e Uhamiri. Os textos estão acompanhados de ilustrações dessas

mesmas personagens em diálogo com as histórias ali descritas, como demonstrado na figura 1.

Figura 1 – Interior do material didático

## EFURU

A bela e jovem Efuru, filha de Nwashike Ogene, um importante homem da aldeia, se destacava por ser uma mulher notável. Tão bela que parecia ser a filha de Uhamiri, a deusa do lago azul.<sup>1</sup> Efuru perdeu a mãe muito cedo, mas foi educada com muito amor pelo pai. Tanto foi a surpresa quando Efuru decidiu fugir para viver com o jovem Adizua, um rapaz pobre e sem condições para pagar o dote.

Adizua era agricultor, mas não era essa a vocação de Efuru. Ela preferiu ficar na cidade e dedicar todo o seu talento de boa negociadora para ir ao mercado e trabalhar no comércio, obtendo assim o dinheiro para o seu dote<sup>2</sup> e, consequentemente, a bênção do pai para o seu casamento. Foi assim que Efuru conseguiu fazer fortuna, por isso era admirada por todos, principalmente por sua sogra Ossal e Ajanupu, tia de Adizua, que fez todo esforço possível para que Efuru fosse uma boa esposa e mãe, inclusive ajudando-a quando a pequena Ogonim nasceu.

Efuru e o marido comercializavam inhame. Resavam em uma canoe de sua cidade até um afluente do Grande Rio e de lá para Aghor. Lá, eles compravam inhame e outras coisas raras em sua cidade e os vendiam em Ikoru. Depois o comércio de inhame estava ruim, comercializavam peixe seco e lagostins. Foi com lagostins que eles fizeram sua fortuna. (IBRAFA, 1966, p. 19)

Mas conciliar o trabalho e os cuidados com Ogonim não era o seu maior desafio. Efuru percebeu que seu marido se distanciava, ela se perguntava o porque

<sup>1</sup> Lago azul: lago Oguta

<sup>2</sup> Dote: Presente na cultura de algumas sociedades, o dote é a transferência de propriedades dos pais, como presentes, dinheiro ou outros bens quando ocorre o casamento de uma filha.

13



Fonte: CASSIANO, 2020.

Os textos narrativos desenvolvidos estão articulados com diversos temas que se destacaram na leitura acerca das histórias das personagens selecionadas. Assim, os temas cosmogonia e ancestralidade, laços de linhagem, trabalho, colonialismo, educação e relações sociais, foram trabalhados em textos didáticos (figura 2) construídos a partir do diálogo com a produção acadêmica de intelectuais africanos, particularmente da Nigéria, tanto do campo da história como também da literatura, linguística, antropologia, entre outros.

Figura 2 - Interior do material didático

## Cosmogonia<sup>9</sup> e Ancestralidade

Deixe tudo com os deuses e nossos ancestrais, minha filha. Deus curará suas feridas e nossos deuses visitarão Adina. (Nwapa, 1966, p. 87)<sup>10</sup>

O universo dos igbos (Iwa) é dividido em terra dos espíritos (ani-mmua) e terra dos homens (ani-mmadu). Acima disso há o Senhor criador da vida, o Chukwu, cujo trabalho na criação é sempre constante. Ele trabalha com o ser humano (mmadu) para tornar o mundo um lugar melhor, às vezes homem e Criador concordam, às vezes, não. Também acreditavam em várias outras divindades associadas a elementos naturais e nos ancestrais que protegem seus descendentes.

Mas há um elemento bastante importante na cosmogonia igbo: o chi. Entendido como uma espécie de força criadora individual, o chi complementa a identidade humana, não podendo um viver sem o outro. Para os igbos, o chi tem um poder especial sobre o ser humano e que antes mesmo de nascer, e com o chi que o indivíduo negocia seus dons, ta-

lentos e caráter e que define a sua sorte. Assim, uma pessoa é criada por um chi e não há duas pessoas, nem mesmo irmãs de sangue, que possuam o mesmo chi. O chi pessoal é simbolizado por uma pequena escultura chamada Ikenge, cuja posse é reservada aos homens.

Ala (ou Ani), a deusa da terra e da fertilidade, ocupa um lugar de privilégio na cosmogonia igbo. Ela ocupa o papel de juíza da conduta humana, além de ter íntima relação com os antepassados cujos corpos enterrados foram confiados à sua guarda. Ala garante o equilíbrio da vida na comunidade e pune com rigor quem perturba esse equilíbrio cometendo faltas como homicídio, adultério, roubo de inhame, etc. Sacrifícios devem ser feitos à deusa da terra para "remover a abominação" causada por essas faltas.



Figura 9 Foto de um Ikenge, símbolo pessoal do chi de uma pessoa. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ikenge\\_igbo.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ikenge_igbo.gif)



Figura 10 Festival do Novo Inhame. Fonte: [http://imgfarm.com/images/uploads/6/7/2/4/67242473/25309382\\_0nlg.jpg](http://imgfarm.com/images/uploads/6/7/2/4/67242473/25309382_0nlg.jpg)

Os espíritos e os ancestrais possuem importante papel na condução da vida na terra. Eles são constantemente consultados por meio de oráculos, sacrifícios são oferecidos a eles para garantir prosperidade, sorte, e, principalmente, fertilidade para a continuação da vida igbo. Por isso, as crianças são consideradas uma bênção e a infertilidade uma maldição. Um dos eventos mais conhecidos no qual se agradece aos deuses e ancestrais por mais um ciclo de colheita é o Festival do Novo Inhame.

<sup>9</sup> Segundo dicionário da língua portuguesa, Cosmogonia é o conjunto das teorias, doutrinas, princípios ou conhecimentos que se dedicam à exploração sobre o origem do universo. (I leave everything to the gods and our ancestors, my daughter. God will heal your wounds and our gods will visit Adina (Enakuja, in press))

25

Fonte: CASSIANO, 2020.

O e-book também inclui uma apresentação geral do próprio material, uma breve biografia de Flora Nwapa, uma contextualização histórica acerca do povo Igbo e uma apresentação do livro *Efuru*. Estão incluídos um mapa da Nigéria, fotografias, glossário explicativo de termos e expressões específicas da cultura Igbo e trechos da obra traduzidos e organizados por temas. A última parte do material é composta das referências bibliográficas utilizadas para a construção dos textos.

A organização da estrutura do e-book não implica que este deva ser utilizado a partir de uma sequência obrigatória, permitindo ao professor ter liberdade em escolher se utiliza as partes do material articuladas entre si ou isoladamente. Também pode ser utilizado como um material de leitura, para introdução ao estudo da vida e obra de Flora Nwapa bem como da história de mulheres igbos na Nigéria.

O material, com o título *Efuru: a história das mulheres Igbo na literatura de Flora Nwapa*, é parte integrante da minha dissertação de mestrado e está disponível gratuitamente, em formato PDF, por meio do site do AYA – Laboratório de Pesquisa Pós Colonial e Decolonial<sup>43</sup>, grupo do qual sou integrante e que possibilitou acesso a leituras e discussões fundamentais para o processo da pesquisa e elaboração do e-book.

Figura 3 – Capa do material didático



Fonte: CASSIANO, 2020.

43 Disponível em: <http://ayalaboratorio.com>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Efuru* nos permite interpretar as vivências de mulheres igbos em diálogo com a biografia de sua autora. É uma metodologia que considera o *lócus* daquele que fala, o seu lugar e modo de ser e estar no mundo. Em relação ao conhecimento que desenvolvemos sobre as populações africanas, essas mesmas interpretações nos ajudam a superar a perspectiva eurocêntrica e hegemônica que inferioriza homens e mulheres africanos e que reduz as experiências destes ao contexto da escravidão. A produção do e-book é fruto do esforço pautado nesses princípios e com a intencionalidade de possibilitar que essas reflexões aqui apresentadas reverberem em novas práticas para o ensino e aprendizagem da História.

## REFERÊNCIAS

**The Guardian**, Guardian Arts, 18 dez. 2016. Disponível em: <https://guardian.ng/art/50-years-on-efuru-in-the-context-of-national-discourse-and-development-part-1/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **História, a arte de inventar o passado**. Bauru: Edusc, 2007.

APPIAH, K. Anthony. **Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAMISILE, Sunday Adetunji. A procura de uma ideologia afro-cêntrica: do feminismo ao afro-centrismo. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 24, p. 257-279, dez. 2013.

CASSIANO, Tathiana Cristina. 'Vai haver outra guerra, a guerra das mulheres': o protagonismo das mulheres igbos na escrita de Flora Nwapa (Nigéria, 1960). 2020. 95 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

CASSIANO, Tathiana Cristina. História das Áfricas e Literatura: as mulheres igbos na escrita literária de Flora Nwapa. **Revista Transversos**. Dossiê: O protagonismo da mulher negra na escrita da história das Áfricas e das Américas Ladinhas. Rio de Janeiro, n. 21, 2021. p. 114-132. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>. Acesso em: 24 jan. 2022.

CHUKU, Gloria. Flora Nwapa, Igbo Culture and Women's Studies. In: CHUKU, Gloria (ed.). **The Igbo Intellectual Tradition**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013, p. 267-294.

COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. **Cadernos Pagu**, [S. l.], v. 51, dez. 2017. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/18094449201700510018>. Acesso em: 21 jul. 2018.

FADARE, Nureni Oyewole. The narrative voice in Flora Nwapa's Efurú. **Ebonyi Journal of Language and Literary Studies**. [S. l.], v. 1, n. 2, p. 128-137, abr. 2018. Disponível em: <http://www.ejlls.com/paper/the-narrative-voice-in-flora-nwapa-s-efuru>. Acesso em: 3 jan. 2019.

FALOLA, Toyin; HEATON, Matthew M. **A History of Nigeria**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GROSFOGUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

M'BOKOLO, Elikia. África Negra: histórias e civilizações. Tomo II (do século XIX aos nossos dias). Trad. Alfredo Margarido. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

MORTARI, Claudia; WITTMANN, Luisa T. O equilíbrio de histórias: experiências no ensino de História por meio de narrativas africanas e indígenas. In: SILVA, Giovani José; MEIRELES, Marinelma Costa (org.). **A lei 11.645/ 2008: uma década de avanços, impasses, limites e possibilidades**. Curitiba: Appris, 2019, p. 15-41.

NNAEMEKA, Obioma G. Feminism, Rebellious Women, and Cultural Boundaries: Re-reading Flora Nwapa and her compatriots. **Research in African Literatures**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 80-110, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3820273?seq=1>. Acesso em: 25 mar. 2020.

NWAPA, Flora. **Efurú**. Londres: Heinemann, 1966.

# 9

Letícia Schneider Ferreira

*Mulheres empilhadas,*  
de Patrícia Melo:  
uma análise possível  
sobre o feminicídio no Brasil  
a partir da ficção literária

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.01113.9

A discussão acerca do diálogo entre história e literatura, como modelos diferentes de acesso ao passado, não é novidade. Tem um pouco de *dejà vu*, como coloca Sandra Jatahy Pesavento (2006), dando a impressão de que tudo o que é relevante sobre o assunto já foi dito. Tendo por base essa sensação de esgotamento do tema, a autora propôs então que se pensasse essa relação entre as duas áreas a partir dos estudos sobre o *imaginário*. Na concepção de Pesavento (2006), o imaginário é um elemento que organiza o mundo e lhe confere coerência, legitimidade e identidade, encontrando sustentação na ideia de *representação*. Nas suas palavras, “o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente” (PESAVENTO, 2006, p. 7). O “real”, assim, seria o traço comum entre os discursos histórico e literário uma vez que ambos têm a realidade como referente, embora guardem com ela diferentes níveis de aproximação.

O uso da literatura pela história se faz possível, como mostra Pesavento (2006), quando a segunda utiliza a primeira como fonte, ou seja, quando a história coloca determinadas questões e problemas que o texto literário deve responder. A partir desta perspectiva, a autora compreende a literatura como uma fonte privilegiada, uma vez que concede aos historiadores um acesso singular ao imaginário, possibilitando a percepção de determinados vestígios que não seriam viabilizados por outros tipos de fontes. Dessa forma, pretende-se abordar, neste capítulo, uma possível contribuição da literatura, enquanto fonte, na discussão acerca do feminicídio no Brasil. Para tanto, será analisado, a partir de uma perspectiva de gênero, o livro *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, em diálogo com os estudos produzidos pela antropóloga Rita Laura Segato sobre o tema.

Feminicídio, como coloca Jaqueline Zarbato (2019), é o conceito utilizado para denominar os homicídios de mulheres que tem como causa a sua condição de gênero. Configura-se, segundo a autora,

“como o ápice da trajetória de perseguição à mulher, com diferentes formas de abuso verbal e físico [...] que culminam com a morte” (ZARBATTO, 2019, p. 245). A maioria desses crimes, de acordo com os dados apresentados na 14ª edição do *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2021), ocorre principalmente em consequência da violência doméstica, sendo o resultado último das agressões sofridas pelas mulheres. No ano de 2020, dos 3.913 homicídios de mulheres, 1.350 foram considerados como feminicídios pelas Polícias Cíveis estaduais, ou seja, 34,5% dos assassinatos. Houve também um aumento de 0,7% dos casos de feminicídios em relação ao ano anterior. Destas 1.350 mulheres, 81,5% foram mortas por companheiros ou ex-companheiros e 8,3% por outros parentes (BUENO; LIMA, 2021). Seria plausível levar essas e/ou outras estatísticas frias para a literatura? Patrícia Melo mostra que sim, ao diluir os números ao longo da trama e no meio dos diversos casos de feminicídios que aborda.

*Mulheres empilhadas* tem início quando uma jovem advogada de São Paulo, cujo nome não aparece nenhuma vez no texto, vai para o Acre, na cidade de Cruzeiro do Sul, assistir um mutirão de julgamentos de casos de feminicídio. Nessa viagem, enquanto acompanha os diversos episódios de violências contra as mulheres, a protagonista se dá conta que está numa parte do país onde a impunidade se impõe no cotidiano. Esse é um deslocamento importante na obra de Melo, que tira os acontecimentos dos grandes centros urbanos, colocando os personagens em contato com os povos originários numa região que contempla a floresta Amazônica. Dessa forma, a autora também explora nas páginas do livro um pouco sobre a formação do estado do Acre, a exploração da floresta e a situação dos indígenas.

De todos os casos de feminicídio, um mobilizou a estória do livro: foi justamente o de uma indígena de 14 anos que pertencia à aldeia Kuratawa: Txupira. O julgamento dos seus assassinos teve início na manhã do primeiro dia do mutirão. Na sala do tribunal, a audiência

estava dividida: de um lado estavam os indígenas, do outro, os não indígenas. Embora muitos possuíssem o mesmo biotipo dos indígenas, a protagonista sentia no ar a hostilidade que existia entre os dois grupos, o que a fez lembrar da rivalidade que “presenciara recentemente num estádio de futebol entre as torcidas organizadas do Corinthians e do Palmeiras” (MELO, 2019, p. 34). Foi com este clima que começou o julgamento dos 3 jovens que faziam parte de famílias importantes da elite local – Luís Crisântemo Alves, Abelardo Ribeiro Maciel e Antônio Francisco Medeiros – e que foram denunciados por José Agripino, o frentista que lavou o carro de Crisântemo, uma Mitsubishi 4x4 cheia de sangue. Luís Crisântemo foi detido e acabou confessando o crime e denunciando os dois amigos que participaram do assassinato.

No seu depoimento, Crisântemo conta que ele e os demais estavam indo para a fazenda do seu pai quando viram Txupira andando pela mata ao lado da estrada. “Acharam graça. A índia ali, desfrutável” (MELO, 2019, p. 36). Deram ré, mas a “selvagem” saiu em disparada. Um deles foi atrás e enfiou Txupira à força no carro.

Não para estuprar, nem para matar, mas para se divertir, porque eles acharam engraçado ver a índia assustada, como bicho, e acharam engraçado sem saber explicar por que era engraçado, talvez já estivessem bêbados, e depois, ela não entendia picas do que eles diziam, ficava olhando com uns olhões grandões, com cara de tonta, e isso eles também acharam muito cômico, e depois – ele nem sabe explicar como tudo aconteceu, mas foi assim, uma coisa foi levando à outra, ela não parava de gritar, e por isso eles rasgaram a camiseta dela e a amordaçaram. Isso, já dentro do automóvel. E assim, ela ficou com os peitos de fora, e Txupira era uma índia muito bonita, e então eles chegaram à fazenda, e aquela coisa toda, continuaram a beber, e a coisa foi, assim, digamos, acontecendo assim, “naturalmente”, sabe? (MELO, 2019, p. 36-37).

Crisântemo não soube explicar como tudo aconteceu, mas seguiu contando que Txupira tentou se defender, chegando a bater e a chutar seus agressores. Por esse motivo ela teve as mãos amarradas

e Abelardo buscou na cozinha uma faca para assustá-la. Nesse momento, “Crisântemo disse que ficou com medo de que essa brincadeira acabasse sujando o tapete da sala – sua mãe ficaria muito puta, e assim eles acabaram no celeiro, onde Txupira foi pendurada num desses ganchos de açougueiro para se ‘acalmar’” (MELO, 2019, p. 37). Contudo, Crisântemo continuava insistindo: “a ideia não era matar. Nem estuprar. Foi sem querer. Ele até pensou em oferecer dinheiro para Txupira, coitada. O problema é que ela acabou morrendo antes” (MELO, 2019, p. 37). Por isso, decidiram colocar o corpo da indígena na caçamba do carro, o mesmo que José Agripino lavou.

O corpo foi desovado num igarapé. A família de Txupira e os indígenas da aldeia já tinham revirado a mata de cima abaixo atrás da menina. O pai dela foi até a Funai para pedir ajuda. E antes mesmo que o delegado soubesse do carro e do sangue e prendesse os rapazes, o corpo de Txupira foi encontrado boiando, de costas, os braços amarrados. Seus mamilos foram extirpados. E dentro do seu útero encontraram cacos de vidros (MELO, 2019, p. 37).

Txupira também teve “o rosto desfigurado. Duas costelas quebradas. A boca amordaçada. Equimoses nas costas, ventre, garganta e tórax. As mãos amarradas. Dentes frontais destruídos” (MELO, 2019, p. 46). Txupira foi morta com excessos de crueldade nas páginas de uma ficção. Muitas são mortas da mesma maneira fora dela.

Este caso retratado por Patrícia Melo possibilita a reflexão sobre as causas e a origem dessa violência. Rita Laura Segato (2003, 2016), ao analisar diferentes aspectos da estrutura patriarcal, propõe um modelo que procura dar conta justamente dessa etiologia. Na perspectiva da autora, o fenômeno da violência tem sua origem a partir da relação estabelecida entre dois eixos que estão interconectados: um horizontal e um vertical. A articulação desses eixos forma um sistema único, de equilíbrio instável, cuja dinâmica se desenvolve da seguinte maneira: *“el primero [horizontal] rige las relaciones entre categorías sociales o*

*indivíduos que se clasifican como pares o semejantes*” (SEGATO, 2003, p. 253), onde são estabelecidas todas as relações de alianças ou competição; “*el segundo [vertical] ordena las relaciones entre categorías que, como el género, exhiben marcas de estatus diferenciados, señas clasificatorias que expresan un diferencial de valor en un mundo jerárquico*” (SEGATO, 2003, p. 253), que se caracteriza por vínculos de entrega ou expropriação. Assim, a violência na qual Txupira foi submetida está engendrada neste sistema que nada mais é do que a articulação de duas economias simbólicas.

No eixo vertical, o da relação do agressor com sua vítima, os assassinos e a indígena estão dispostos numa ordem hierárquica. Sobre o corpo de Txupira pesaram opressões de gênero, de raça, de classe social, categorias que expressam um diferencial de valores nessa estrutura ordenada. Já no eixo horizontal, o da relação do agressor com os seus pares, estão localizados apenas os 3 assassinos. Neste eixo, as relações de competição e aliança resultam, como coloca Segato (2003), da capacidade de dominação sobre aqueles que estão em uma posição inferior na relação de *status*. Ou seja, no momento das agressões, Crisântemo, Abelardo e Antônio competiam entre si, uma vez que a masculinidade é definida como um *status* condicionado e, por causa desta característica, precisa ser reconfirmada com certa regularidade no decorrer da vida mediante processos de demonstração de força e poder entre os pares. Para isso, o homem extrai das mulheres o que Segato (2021) denomina de “tributo feminino” com a finalidade de demonstrar que possui “toda variedade de poderes – físico, marcial, sexual, político, intelectual, econômico e moral – que lhe permitiria o reconhecimento como um sujeito masculino” (SEGATO, 2021, p. 101). Neste jogo, o corpo de Txupira “*se reduce para adherirse definitivamente a la función de objeto destinado al consumo en la construcción de la masculinidad*” (SEGATO, 2003, p. 256). O resultado foi uma morte extremamente violenta e cruel para a indígena.

Apesar de toda violência imposta à vítima, os acusados foram absolvidos. “Segundo a votação dos jurados, realizada a portas fechadas, não havia provas suficientes contra os réus. *In dubio pro reo*. Simples assim” (MELO, 2019, p. 60). O resultado não poderia ter sido diferente – os acusados eram brancos, filhos de pessoas que concentravam poder econômico e político naquela sociedade, o que gerava, para o grupo, muitos privilégios. Também foram, de certa forma, protegidos pela mídia. Como narra Melo, a imprensa não escreveu nenhuma linha sobre qualquer outro caso julgado no mutirão, dando atenção apenas ao caso de Txupira.

Não porque gostassem de Txupira. Ou porque tivessem a verdadeira noção da tragédia que foi sua morte, aos quatorze anos de idade. 2019, Na verdade, estavam se lixando para Txupira. Txupira não era branca, não se encaixava na categoria de vítima que a imprensa gosta de explorar. Era indígena ainda por cima. [...] O que a imprensa gosta, de verdade, é de assassinos. Sobretudo quando são brancos e ricos, como Crisântemo. Ou, ao menos, da classe média. Branca, claro. Esses são tratados como estrelas (MELO, 2019, p. 76).

Estava montado, assim, o cenário perfeito para a absolvição dos agressores. O assassinato de Txupira tinha ficado impune, assim como muitos outros também ficaram, ficam, ficarão, porque essa impunidade, como coloca Segato (2003), não é a causa da violência e sim a sua consequência, possibilitada pela lealdade e pelo silêncio dos membros desse eixo horizontal. Nas palavras da autora, “*la impunidad puede ser entendida como un producto, el resultado de estos crímenes, y los crímenes como un modo de producción y reproducción de la impunidad: un pacto de sangre en la sangre de las víctimas*” (SEGATO, 2016, p. 43). Por conta disso, quantas mulheres – as que permanecem vivas – deixam de denunciar os seus agressores?

O caso de Tuxupira é o que movimenta os demais acontecimentos do livro e é a partir dele que a protagonista revive seus traumas,

já que a sua mãe foi assassinada pelo seu próprio pai. “Não o pai da minha mãe, mas o meu próprio pai” (MELO, 2019, p. 43), frisa a advogada. Outros casos, contudo, também aparecem, de forma concisa, nas páginas de *Mulheres empilhadas*: “Regina irritava Wendeson [...] & Ermício descobriu uma foto de Silvana de biquini no celular dela & Daniela queria romper com Alberto & Rusyleid queria se separar de Tadeu [...] & Iza morreu, na verdade, porque se negou a patrocinar a cachaça de Heroilson” (MELO, 2019, p. 71). Crimes que não levaram, segundo a protagonista, nem três horas cada um para serem julgados. Entretanto, “houve ainda, naqueles dias, dois julgamentos mais longos, réus brancos, defesa paga. Estes foram absolvidos. [...] Um era comerciante, outro dentista. Um rico, outro milionário. Livres” (MELO, 2019, p. 73). Quem consegue elaborar uma boa defesa, quem tem poder político e econômico consegue sair ileso. O caso de Txupira não foi uma exceção.

Foi a partir de todos esses casos que a advogada chegou à seguinte conclusão ainda na sua segunda semana no tribunal:

Nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam (MELO, 2019, p. 72).

Não há lugar seguro para as mulheres. Como coloca a protagonista, “não importa onde você esteja. Não importa a sua classe social. Não importa a sua profissão. É perigoso ser mulher” (MELO, 2019, p. 75). *Mulheres empilhadas*, escrito e ambientado nos dias de hoje, incorpora a sensação que atravessa as mulheres na atualidade. Esse sentimento, entretanto, não é exclusivo nem do presente, nem do Brasil. A argentina Selva Almada, autora de *Garotas Mortas* (2018), narra a história de três jovens mulheres assassinadas no interior da Argentina na década de 1980. Ao contrário de Patrícia Melo, Selva

Almada trabalha com casos reais que ficaram sem solução, considerados acontecimentos banais num contexto de retorno à democracia após uma violenta ditadura. A autora estrutura um romance de não-ficção no qual ela própria é uma das protagonistas. É Almada quem faz as seguintes colocações:

A manhã de 16 de novembro de 1986 estava clara, sem uma única nuvem, em Villa Elisa, a cidadezinha onde eu nasci e me criei, no centro-oeste da província de Entre Ríos (ALMADA, 2018, p. 9).

Naquela mesma madrugada, em San José, uma cidadezinha a vinte quilômetros dali, uma adolescente tinha sido assassinada em sua própria cama, enquanto dormia (ALMADA, 2018, p. 11).

Eu tinha treze anos e, naquela manhã, a notícia da garota morta me chegou como uma revelação. Minha casa, a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. Você podia ser morta dentro da sua própria casa. O horror podia viver sob o mesmo teto (ALMADA, 2018, p. 12).

Não há lugar seguro para as mulheres e as mortes que as esperam vêm muitas vezes carregadas de violência. Os três casos analisados por Almada, ocorridos nos anos 80 quando o conceito de feminicídio ainda não era aplicado, não diferem muito daqueles que Melo retrata na ficção. A garota que teve a sua morte anunciada na rádio chamava-se Andrea Danne, estudante de psicologia que tinha 19 anos na época do seu assassinato. Foi morta com uma punhalada no coração. “Durante mais de vinte anos, Andrea esteve por perto. Voltava de quando em quando com a notícia de outra mulher morta. Iam se acumulando os nomes que apareciam a conta-gotas nas manchetes dos jornais de circulação nacional” (ALMADA, 2018, p. 12). Foi assim que a autora se deparou com a notícia dos vinte e cinco anos do assassinato de María Luisa Quevedo, nas páginas de um jornal. A garota tinha 15 anos quando foi assassinada na cidade de Presidencia Roque Sáenz Peña, em 8 de dezembro de 1983. “María Luisa passara alguns dias

desaparecida, até que seu corpo violentado e estrangulado apareceu num terreno baldio nos arredores da cidade” (ALMADA, 2018, p. 12). A terceira garota era Sarita Mundín, 20 anos. Desapareceu em 12 de março de 1988 e teve seus restos mortais encontrados no dia 29 de dezembro do mesmo ano, às margens do rio Ctlamochita, em Villa Nueva, província de Córdoba. Nenhum dos casos foi resolvido. Ninguém foi processado por esses assassinatos.

Por outro lado, quando chegam aos tribunais, as histórias se repetem. Como coloca a protagonista de *Mulheres empilhadas*, todos falam a mesma coisa.

Problemas sexuais. Problemas com bebidas. Adultério. Alguns chegam à corte acompanhados por seus psiquiatras, alegando insanidade. Não lembro de nada, eles dizem. Tenham piedade de nós, eles argumentam: somos epiléticos. Somos bipolares em grau máximo. Somos esquizofrênicos. Mas a verdade é que a maioria é totalmente normal e saudável, da mesma forma que é totalmente assassina. Filhos, miséria, desemprego, bebedeira, nada disso é o verdadeiro problema. A razão é bem outra: eles matam porque gostam de matar mulheres. Da mesma forma que gostam de pescar e jogar futebol (MELO, 2019, p. 88).

Discurso frequente na defesa desses indivíduos, o fato é que os crimes sexuais não são obras de pessoas neuroatípicas na sua grande maioria, como comprova a pesquisa realizada por Rita Segato entre os anos de 1993 e 1995. Segato conduziu uma pesquisa sobre a mentalidade dos condenados por violações sexuais ouvindo detidos na penitenciária de Brasília, todos presos por ataques sexuais realizados nas ruas e com vítimas desconhecidas. A escuta do que foi dito pelos presidiários respaldou a tese feminista de que esses crimes não são obras de indivíduos desviados ou doentes mentais como fazem questão de parecer nos tribunais para justificarem seus crimes, e sim “*expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasias y les confere inteligibilidad*” (SEGATO, 2016, p. 38). Em outras palavras, como segue explicando a autora, “*el*

*agresor y la coletividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse*” (SEGATO, 2016, p. 38). Nesse imaginário a vida das mulheres não tem valor e todo atentado contra seus corpos é justificável. “E, no tribunal, todos dizem que a culpa é nossa. Nós, mulheres, sabemos provocar. Sabemos infernizar. Sabemos destruir a vida de um cara. Somos infiéis. Vingativas. A culpa é nossa” (MELO, 2019, p. 72). A culpa é sempre culpa das mulheres.

Ainda sobre a sua pesquisa, Segato ressalta que das entrevistas emergiu a constatação de que esses criminosos, na grande maioria das vezes, e contrariando as expectativas, não atuam sozinhos: “*no son animales asociales que acechan a sus víctimas como cazadores solitarios, sino que lo hacen en compañía*” (SEGATO, 2016, p. 38). Esse resultado, segundo a autora, permite que se entenda esses crimes como atos que acontecem *in societate*, ou seja, em um local que pode ser penetrado e compreendido por outros. O caso de Txupira é emblemático deste tipo de atuação masculina e, assim como Patrícia Melo, Selva Almada também consegue levar para as páginas de *Garotas mortas* um caso semelhante. A autora relata a história de uma garota que ela não recorda o nome, mas que sabia que morava em La Clarita, uma colônia perto de Villa Elisa. A menina, que não estava acostumada a andar sozinha, pegou um ônibus em La Clarita para ir à costureira que estava fazendo seu vestido de noiva em Villa Elisa, mas acabou errando o caminho. Nas palavras de Almada, a garota,

quando deu por si, já estava no caminho que leva ao cemitério. Um caminho que a certas horas ficava deserto. Quando viu que ia passando um carro, achou que era melhor pedir informação e parar de andar sem rumo, perdida. Dentro do automóvel havia quatro homens, que a sequestraram. Eles a mantiveram por vários dias em cativeiro, nua, amarrada e amordaçada, num lugar que parecia abandonado. Mal lhe davam de comer e beber, apenas o bastante para que continuasse com vida. Os quatro a estupravam quando lhes dava vontade. A moça só esperava morrer. Tudo o que ela podia ver através de uma pequena janela era céu e descampado (ALMADA, 2018, p. 13).

Dessa vez, ao contrário do que ocorreu com Txupirana na ficção, a vítima conseguiu sobreviver: “Uma noite, ouviu os homens saindo de carro. Armou-se de coragem, conseguiu se desamarrar e fugir pela janelinha. Correu desembestada pelo campo até encontrar uma casa habitada. Ali recebeu socorro (ALMADA, 2018, p. 13-14).

Os dois casos relatados em *Mulheres empilhadas* e *Garotas mortas* guardam algumas semelhanças. Os dois referem-se a mulheres que foram violentadas por homens que as viram sozinhas como uma oportunidade. Como se eles tivessem o direito de usufruírem, violarem os corpos dessas mulheres porque elas se encontravam em uma situação de desvantagem. Como explica Segato, a violência sexual contra as mulheres tem um propósito: “*se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida de control sobre el comportamiento de su cuerpo y el agenciamiento del mismo por la voluntad de su agresor*” (SEGATO, 2016, p. 38). Assim, o estupro se estrutura muito mais como uma questão de poder do que como uma questão meramente sexual.

Retomando a discussão sobre os assassinos de mulheres, há uma importante discussão em *Mulheres empilhadas* acerca do que leva os homens a matarem as mulheres: o ódio. E, como observa a autora, “nada mais fácil do que aprender a odiar as mulheres. O que não falta é professor. O pai ensina. O Estado ensina. O sistema legal ensina. O mercado ensina. A cultura ensina. A propaganda ensina” (MELO, 2019, p. 88). Mas, como destaca Patrícia Melo, quem melhor ensina é a pornografia – ensina que as mulheres são objetos e que servem para satisfazer os homens, para serem subjugadas. E todo esse ódio, por sua vez, tem nome: misoginia. Ódio, repulsa, aversão às mulheres e a tudo que é ligado ao universo feminino. Esse é o mundo no qual nós, mulheres, estamos inseridas: um mundo onde não há um local seguro para nós, nem mesmo na literatura.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Carola Saavedra, em seu último livro publicado *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), pergunta-se “o que pode a literatura? Que horizontes ela alcança?” (SAAVEDRA, 2021, p. 9). O questionamento surge, segundo a autora, num mundo em colapso no qual qualquer coisa se mostra mais urgente do que a literatura, um mundo “assombrado pelo aquecimento global, pandemias, ascensão da extrema-direita, aumento da miséria” (SAAVEDRA, 2021, p. 9). Neste contexto, o que esperar da literatura? Para Saavedra, não há uma resposta única. Ela acredita, contudo, que a literatura “pode nos ajudar a abrir clareiras e vislumbrar, coletivamente, a construção de novas realidades” (SAAVEDRA, 2021, p. 10). Nada mais adequado aos dias de hoje.

Para a história, retomando o pensamento de Sandra Pesavento, a literatura pode ser uma fonte privilegiada por dar acesso, aos historiadores, ao imaginário de uma época – remota ou recente. Pode tratar de temas complexos, que parecem não ter ainda solução na sociedade. Pode promover reflexão sobre assuntos atuais e difíceis, porém necessários de serem debatidos, como a violência contra as mulheres, um assunto tão antigo e tão atual que atravessa a história desse país. Patrícia Melo, em *Mulheres empilhadas*, leva para a ficção diversos casos de feminicídios, entrecruzando gênero com outros marcadores sociais como classe e raça. E embora o enredo se desenvolva nos dias atuais, ao visibilizar o assassinato de uma indígena, a autora leva o leitor para os primórdios da colonização do Brasil, afinal estupro e morte de mulheres indígenas por homens brancos ocorre desde que os portugueses chegaram aqui. Se a vida de uma mulher vale pouco, historicamente a vida de uma mulher indígena vale menos ainda.

*Mulheres empilhadas* foi publicado em 2019, já no mundo colapsado definido por Carola Saavedra (2021). No Brasil, 2019 foi também o início do governo Bolsonaro, trágico, entre tantos outros aspectos, nas questões referentes aos direitos das mulheres e dos indígenas. Um governo formado majoritariamente por homens brancos não poderia estar atento a essas questões e as nossas instituições, como coloca Patrícia Melo (2019, p. 156), “não estão preparadas para lidar com os povos indígenas”. Para a sociedade, na percepção da autora, os indígenas não existem.

Eles simplesmente não existem. Eles foram dizimados. Estão sendo dizimados. Vai lá ver no Ministério da Igualdade Social: não há uma única política indígena. Eles simplesmente não pertencem à nossa sociedade. Eles não existem. É por isso que a morte de Txupira é ainda mais inaceitável (MELO, 2019, p. 156).

Um país que deveria proteger os povos originários e atualmente disputa com eles as suas terras não parece se importar com a morte dos seus membros. Deste descaso, a impunidade decorre facilmente. Ainda mais se os acusados forem brancos e tiverem capital econômico e político, como foi demonstrado tanto nas páginas da ficção quanto nos resultados dos estudos desenvolvidos pela antropóloga Rita Segato.

Por fim, a literatura, como já colocou Saavedra (2021), pode nos ajudar a vislumbrar e construir novas realidades. Contudo, para que uma realidade possa ser transformada, reconstruída, ela primeiramente deve ser entendida – e aqui pode residir a maior contribuição desse diálogo estabelecido entre a história e a literatura: a concessão de elementos que possibilitem a compreensão dessa realidade.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. São Paulo: Todavia, 2018. BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de (org.). **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. 14 ed. São Paulo: FBSP, 2021.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: Leya, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: uma velha-nova história, **OpenEdition Journals**, 2006. Disponível em <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 13 de agosto de 2022.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Bernal: Universidad de Quilmes, 2003.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficante de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita Laura. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZARBATTO, Jaqueline. Femicídio. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

## Sobre os autores e as autoras

### **Andrezza Alves Velloso**

Mestre em História (UFMG). Coordenadora da Rede HuMANAS; pesquisadora em rede (UEG/UFBA). Professora de História na Educação Básica. Pesquisa a História dos Livros e das Edições no Período Moderno, compreendendo a consolidação do cânone literário luso-brasileiro e suas respectivas implicações históricas e políticas. Também realiza estudos técnicos voltados para programas de preservação do Patrimônio Cultural em Minas Gerais, com atuação profissional em campo e ênfase em Institucionalização da Memória e Processos de Patrimonialização.

*E-mail: andrezza.velloso@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2920-0554>*

### **Cinara Fontana Triches**

Doutora em Letras pela Universidade de Caxias do Sul. Docente no IFRS Campus Farroupilha, atuando nos cursos de Ensino Médio Integrado e em cursos de graduação. Dedicar-se a pesquisas na área de Literatura e processos históricos e culturais.

*E-mail: cinara.triches@farroupilha.ifrs.edu.br*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5825-5669>*

### **Cláudio Klippel Borges**

Licenciado em História pela UFRGS em 2014 com especialização em História Social pela mesma instituição em 2021. Atualmente atua na área de Educação do Campo, onde é Coordenador pedagógico da Escola de Ensino Médio e Técnico em Agropecuária – EFASERRA, em Caxias do Sul.

*E-mail: claudioklippel@gmail.com*

*ORCID: 0000-0003-1112-1812*

### **Daniela de Campos**

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – *Campus* Farroupilha, onde atua em cursos de Ensino Médio Integrado e em cursos de Licenciatura. Líder do grupo de pesquisas “Educação, Sociedade e Trabalho” dedicando-se a pesquisas sobre Ensino de História, Educação Profissional, História e Literatura e Educação e Relações Étnico-raciais.

*E-mail: daniela.campos@farroupilha.ifrs.edu.br*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6737-7764>*

## **Eduardo dos Santos Chaves**

Licenciado e Mestre em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Docente do Instituto Federal de Santa Catarina – *Campus* Florianópolis, onde leciona em cursos de Ensino Médio e em cursos superiores. Atualmente desenvolve o doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC) sobre mulheres de direita e a ditadura militar.

*E-mail: eduardo.chaves@ifsc.edu.br*

*ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0982-3698>*

## **Gabriela Silva**

Licenciada em Letras (FAPA, 2003), especialista em Literatura Brasileira (2003), Formação de Leitores (2005), mestre (2009) e doutora (2013) em Teoria da Literatura pela PUCRS. Tem pós-doutorado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no Centro de Estudos Comparatistas (2016). Realizou pós-doutorado na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões (2019). É professora da FURG – *Campus* São Lourenço do Sul.

*E-mail: gabrielasilva@furg.br ou srtagabi@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>*

## **João Camilo Grazziotin Portal**

Graduado (2018) em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre (2021) em História pela mesma instituição, com dissertação sobre a curadoria traumática de memórias soviéticas realizadas por Svetlana Aleksievitch. Atualmente, é professor na Escola Aldeia da Fraternidade (Lumiar) e Designer Educacional na UOL EdTech. É pesquisador do Laboratório de Estudos sobre os Usos Políticos do Passado (LUPPA/UFRGS). Possui experiência nas áreas de literatura traumática, representação da violência, literatura de testemunho, memória soviética, União Soviética e existencialismo.

*E-mail: joacamiloo@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2070-0998>*

## **Leticia Schneider Ferreira**

Doutora em História pela UFRGS e Docente do Ensino Básico Técnico e Tecnológico e Ensino Superior do Instituto Federal do Rio Grande do Sul *Campus* Bento Gonçalves. Atua nas áreas de pesquisa referentes à História e Cultura, abordando temas como História e Literatura, História e Cinema, Antiguidade Greco-Romana, História da Arte, Ensino de História e Gênero. Atualmente integra o Grupo de Trabalho de Gênero da ANPUH-RS e coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade do *Campus* Bento Gonçalves (NEPGS-BG).

*E-mail: leticia.ferreira@bento.ifrs.edu.br*

*ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6292-3028>*

## **Maria Cláudia Moraes Leite**

Doutoranda em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGH-UFRGS). Pesquisadora do GENHI - Grupo de Estudos e Pesquisas de Gênero e História (IFCH-UFRGS). Desenvolve pesquisa no campo dos estudos de gênero e da ditadura civil-militar brasileira.

*E-mail: leite.mariaclau@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5784-7080>*

## **Mateus Roque da Silva**

Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, Bacharel e Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Possui experiência de ensino e pesquisa nas áreas de história, literatura e arte, concentrando-se na ficcionalização dos discursos históricos. Atualmente coordena o Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT), vinculado ao Departamento de História da PUC Minas.

*E-mail: mateusroques@yahoo.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2292-5197>*

## **Olívia Barros de Freitas**

Doutora em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestra em Literatura, bacharela e licenciada em Letras pela Universidade de Brasília (UnB). Docente convidada do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFRGS. Atua na Editora da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (Editora da UFCSPA). Foi professora temporária da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS).

*E-mail: oliviabarras@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4089-9965>*

## **Tathiana Cassiano**

Doutoranda em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), bolsista CAPES, pesquisadora do AYA – Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais, do Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED/UDESC) e vinculada ao Grupo de Trabalho em História da África da Associação Nacional de História, seção Santa Catarina (GT África - SC). Desenvolve pesquisa no campo dos Estudos Africanos, História da Nigéria, Literatura africana, Literatura em língua inglesa, Estudos Feministas, Estudos Pós-coloniais e Decolonialidade.

*E-mail: tathi.leandro@gmail.com*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0563-0701>*

## Índice Remissivo

### A

africano 11, 79, 81, 82, 87, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 181  
arte 16, 30, 43, 45, 49, 50, 60, 62, 67, 76, 111, 136, 150, 166, 171, 179, 193, 212

### C

colonialismo 11, 78, 79, 80, 83, 84, 86, 95, 99, 100, 101, 103, 185, 187, 188, 189, 190  
conhecimento 11, 12, 13, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 36, 55, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 75, 84, 93, 107, 111, 116, 126, 164, 181, 182, 183, 184, 188, 189, 193  
crítica 10, 11, 16, 17, 33, 34, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 54, 56, 57, 72, 90, 97, 113, 125, 131, 136, 143, 157, 186  
cultura 15, 16, 18, 36, 39, 41, 46, 51, 55, 56, 63, 75, 77, 125, 131, 132, 159, 166, 167, 170, 171, 175, 178, 181, 187, 188, 191, 193, 206

### D

debate 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29, 60, 70, 132, 139, 161  
diálogos 10, 22, 29, 77, 105, 121, 142, 161, 162, 164  
discussão 13, 15, 17, 18, 19, 27, 28, 34, 39, 65, 67, 69, 74, 186, 196, 206

### E

Educação 60, 61, 64, 66, 67, 119, 193, 210, 212  
etnocrático 42

### F

ficção 13, 16, 18, 23, 27, 32, 34, 37, 38, 61, 62, 65, 71, 73, 76, 77, 84, 86, 87, 97, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 122, 125, 126, 139, 142, 195, 199, 203, 206, 207, 208

filosofia 60, 148, 193

formação 10, 11, 13, 40, 41, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 70, 86, 104, 117, 119, 184, 197

### H

História 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 86, 96, 104, 105, 111, 118, 126, 132, 154, 159, 161, 162, 164, 179, 181, 186, 193, 194, 209, 210, 211, 212  
histórica 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 39, 41, 45, 49, 50, 61, 62, 63, 64, 65, 76, 84, 85, 86, 87, 91, 103, 109, 110, 111, 112, 116, 125, 148, 161, 181, 182, 191

### I

imperialismo 79, 80, 83, 86, 90, 91, 93, 102, 103, 105

### L

literatura 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 72, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 95, 102, 103, 104, 105, 110, 111, 112, 116, 122, 123, 125, 126, 128, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 142, 143, 144, 148, 155, 157, 160, 164, 165, 166, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 196, 197, 206, 207, 208, 211, 212

### N

narrativas 15, 19, 33, 35, 37, 38, 61, 64, 65, 79, 83, 84, 85, 87, 88, 102, 124, 125, 164, 166, 181, 182, 183, 187, 189, 194

## **P**

poética 15, 34, 35, 165

Poética 15, 36

Portugal 11, 50, 69, 81, 106, 107, 109,  
112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121,  
122, 123, 124, 125, 126

## **R**

romance 31, 32, 33, 36, 37, 70, 71, 74, 84,  
85, 86, 87, 90, 91, 93, 94, 97, 98, 101, 102,  
103, 105, 107, 109, 111, 112, 113, 114,

115, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 125,  
144, 145, 146, 203

## **S**

social 11, 19, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 32,  
36, 37, 43, 45, 47, 53, 63, 70, 71, 72, 79,  
112, 118, 125, 132, 133, 135, 142, 145,  
154, 155, 164, 184, 185, 186, 200, 202

[www.pimentacultural.com](http://www.pimentacultural.com)

# História e Literatura

RELAÇÕES POSSÍVEIS



INSTITUTO FEDERAL  
Rio Grande do Sul

