

história e literatura

diálogos no tempo

Francine Iegelski

Felipe Paiva (orgs.)

QREDX
WV
QRCAC
/GNLFCSR
LORR

história e literatura

diálogos no tempo

Francine Iegelski e Felipe Paiva (orgs.)

Brasília, 2025

fábrica
OFICINA DE COMUNICAÇÃO

Conselho Editorial

Alexsander Gebara (UFF)

Diego Carvalho da Silva (IFPE)

Estevam Thompson (UnB)

Felipe Paiva (UFF)

Gilberto Gonçalves Costa

Kellerson Semerene (UnB)

Manuel Gándara Carballido (UFRJ)

Márcia Cristina Pacito Fonseca Almeida (IPHAN)

Núbia Aguilar (UFRJ)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

História e literatura [livro eletrônico] :
diálogos no tempo / Francine Iegelski, Felipe
Paiva. -- Brasília, DF : Fábrica - Oficina de
Comunicação, 2025.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-986512-0-6

1. Ciências humanas 2. Literatura e história
3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação
4. Literatura brasileira - História e crítica
I. Iegelski, Francine. II. Paiva, Felipe.

25-257820

CDD-B869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Apreciação crítica
B869.909

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Sumário

Prefácio Francine Iegelski e Felipe Paiva	9
Parte 1 - Narrativa, documentação e experiências do tempo	15
Pensar o presente: os realismos, o mágico e o maravilhoso ao longo do Século XX Francine Iegelski	17
Tempo, literatura e apreensão de uma época: contribuições à investigação histórica a partir de Baudelaire e João do Rio Daniel Lourenço do Prado	37
Dispositivos de documentação na literatura do século XXI Kelvin Falcão Klein	53

PARTE 2 - CONFISSÃO, FICÇÃO E TEORIA	69
Autoficção e confissão no século XXI Júlio Pimentel Pinto	71
O historiador-ensaísta: escrita de si, escrita da história Alexandre de Sá Avelar	103
Fronteiras e passados borrados: história e ficção em <i>O mez da gripe</i> de Valêncio Xavier Julio Bentivoglio	123
PARTE 3 - EXÍLIO, LITERATURA E ENGAJAMENTO	145
Escritos de combate, escritos do tempo: Georges Bernanos e o exílio no Brasil Maurício Parada	147

Narrativas em Disputa: A Imprensa Sul-Africana e a Literatura Moçambicana como Espaços de Resistência Núbia Aguilar; Iyamara de Almeida Nepomuceno	165
A persistência de uma catástrofe: o exílio palestino em <i>Memória para o esquecimento</i> (1987), de Mahmud Darwich Fabrício Lucas Sampaio Moreira Almeida	183
PARTE 4 - TRAJETÓRIAS LITERÁRIAS E ENSINO DA HISTÓRIA	203
Um professor literato no século XIX: Joaquim Manuel de Macedo na fronteira entre História e Literatura Laura Nogueira da Gama	205
Miradas epistemológicas a partir de <i>Hibisco Roxo</i> para a produção e o ensino de História da África Moisés Corrêa da Silva	225

PARTE 5 - CONTEXTOS COLONIAIS, TEXTOS ANTICOLONIAIS	241
Poesia e nação em debate na <i>Présence Africaine</i> : engajamento e prática anticolonial (1955-1957) Raissa Brescia dos Reis	243
A literatura e as ambiguidades do nacionalismo no Quênia: o caso de <i>Um Grão de Trigo</i> Yuri Lyrio; Juliana Veloso	271
Com quantas cores se faz um asiático: Multatuli e o contexto colonial indonésio Felipe Paiva	291
Sobre os autores	315

Prefácio

Francine Iegelski

Felipe Paiva

O livro que o leitor tem em mãos trata das complexas relações entre história e literatura. Já é lugar comum que a literatura é uma fonte de reflexão para os historiadores e demais investigadores das ciências humanas. O Brasil tem uma rica tradição de intelectuais no século XX que pensaram, sob diferentes ângulos, os nexos entre história, literatura e ficção. Representando diversas gerações e elaborando as suas próprias orientações teóricas a partir de diferentes pontos de vista, podemos citar, por exemplo, Alfredo Bosi, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Luiz Costa Lima, Otto Maria Carpeaux, Ricardo Benzaquen de Araújo, Roberto Schwarz e Sergio Buarque de Holanda. Alguns deles, vieram para a América jovens, fugindo da perseguição e do caos da Europa em guerra. A maior parte deles encontrou na literatura uma maneira interessante de pensar questões brasileiras e latino-americanas, como o passado colonial, as relações entre centro e periferia e a dependência cultural.

Atualmente, vemos, em todas as regiões do Brasil, novas gerações de historiadores e de historiadoras que tem produzido, orientado trabalhos, organizado grupos de pesquisa e laboratórios, dentro e fora das universidades, tratando dessa região de fronteira entre história e literatura. São pesquisadores que se valem das discussões da crítica literária, da teoria da história, da escrita de si e das teorias do colonialismo, entre inúmeras outras possibilidades, para pensar os problemas históricos a partir da historiografia e da ficção. Aqui, o leitor encontrará estudos de caso específicos e reflexões mais amplas sobre temas e espaços diversos – Europa, América Latina, Ásia e África. O leitor encontrará também ponderações mais gerais envolvendo aspectos conceituais e teóricos relevantes à história.

Há várias maneiras de abordar as relações entre história e literatura. Uma delas, talvez tão polêmica quanto profícua, é a relação nada óbvia entre texto e contexto. Também para o caso das obras de ficção, os estudos históricos podem optar por análises que privilegiam as mudanças causadas pelo tempo sobre um determinado texto. Nessa perspectiva, a busca por historicizar esse texto vem acompanhada do esforço de tornar claro que, para se apreender os sentidos nele contidos, é preciso circunscrevê-lo ao seu tempo. Os sentidos do texto inevitavelmente se transformam, ganham outros contornos, a depender da recepção e circulação, dos leitores, contemporâneos e futuros, que as obras ganharão e que extrapolam a intenção inicial de seu autor. Há ainda o peso da crítica e o papel fundamental dos editores e dos tradutores que, com interesses e estratégias diversas, imprimem diversas significações para uma história por meio de diferentes revisões, versões, prefácios, notas e capas. Entretanto, a perspectiva histórica não se esgota nessas possibilidades de abordagens mais sociológicas sobre os textos ficcionais.

As obras de ficção são feitas de histórias. São histórias que falam de ideias, memórias, reflexões sobre a condição humana, separações, revoltas e revoluções, solidão, temporalidade, fome, morte, amor, política... A literatura pode comunicar, pela ficção, aspectos pouco conhecidos e até mesmo agir sobre

os contextos não-ficcionais; essa é certamente uma via de mão dupla. Afinal, todo contexto é, também, uma construção intelectual. Quaisquer que sejam as noções de contexto, estas jamais conseguem esgotar os problemas da literatura, uma vez que essas histórias não são nem reflexos, nem decorrências exatas de contextos.

No decorrer do século XIX, a história moderna, surgida da crise dos modelos clássicos, foi se afastando da literatura para se afirmar como uma ciência; e o historiador se converteu em uma autoridade que falava em um espaço aparentemente imparcial. Com a Virada Linguística nos anos 1960, a dimensão literária – e, com ela, o aspecto ficcional e subjetivo do trabalho do historiador – voltou ao cerne do debate da escrita da história. Sendo um sintoma de crise ou de maturidade, o fato é que os historiadores voltaram a sua atenção para os recursos mobilizados nos modos de fazer e de escrever a história, o que chamamos hoje de historiografia. Esse debate se aprofundou e se ampliou. Hoje, ele integra o conjunto de desafios que os historiadores precisam enfrentar ao pensar sobre as novas formas do conhecimento histórico, levando-se em conta as transformações intensas que vivemos no século XXI.

Os capítulos que compõem esta coletânea tratam dessas questões de diferentes maneiras. A diversidade de temas, os autores e autoras abordados, os gêneros literários e as obras analisadas em cada uma das contribuições são uma demonstração de que a literatura e a história podem ser percebidas como um par que propicia a pesquisa e a reflexão histórica. Para dar conta da diversidade interna, a presente compilação foi dividida em cinco partes.

Na primeira parte, reunimos reflexões a respeito do aspecto documental da literatura e da história e da investigação sobre as diversas temporalidades. Francine Iegelski aborda o modo como escritores e intelectuais do século XX problematizaram o presente por meio das dimensões mágicas e fantásticas do realismo na pintura e na literatura; Daniel Lourenço do Prado relaciona

Baudelaire e João do Rio para pensar as dimensões nebulosas da modernidade; e Kelvin Falcão Klein trata dos dispositivos de documentação na literatura e na história, pensando os novos contextos do século XXI que reconfiguram a paisagem epistemológica historiográfica e ficcional.

Igualmente interessado no século XXI é o capítulo de Júlio Pimentel Pinto que abre a segunda sessão desta coletânea. Nele, o autor reflete sobre a ambiguidade provocativa do rótulo de “autoficção” para as obras literárias que combinam biografia e ficção e colocam novas perspectivas, e dilemas, acerca da verdade do relato. Já Alexandre de Sá Avelar, por sua vez, escreve sobre o que acontece quando o historiador encontra o ensaio na escrita da história e em que medida a prosa ensaística é, também, uma escrita de si. Julio Bentivoglio assina uma cuidadosa análise do romance *O mez da gripe*, de autoria de Valêncio Xavier, explorando a dimensão híbrida da obra para trazer à tona a complexidade de uma narrativa sobre um acontecimento do passado, a gripe espanhola na cidade de Curitiba em 1918, que tem conexões com o presente.

A próxima sessão abriga estudos centrados em autores e obras específicas, indo do Brasil à África e passando pelo Levante palestino. Maurício Parada nos apresenta o engajamento de Georges Bernanos, sua trajetória itinerante, a passagem pelo Brasil, e sua preocupação com o tempo presente por meio de seus escritos de combate. Núbia Aguilár e Iyamara de Almeida Nepomuceno desvelam a resistências sul-africanas e moçambicanas ao apartheid e ao colonialismo. Fabrício Lucas Sampaio Moreira Almeida investiga as relações entre memória e esquecimento na obra de Mahmud Darwich, revelando aspectos da catástrofe palestina.

A quarta sessão é dedicada à literatura e ao ensino de história. Laura Nogueira da Gama trata do momento em que Joaquim Manuel de Macedo se dedicou à produção de material didático quando era professor de História do Imperial Colégio de Pedro II. Ela coloca em contraponto este trabalho de Macedo e o seu conhecido romance *A moreninha*. Moisés Corrêa da Silva explora a

obra *Hibisco Roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie, dando especial atenção aos problemas que tocam as relações sociais e de poder da Nigéria do século XX e indicando possibilidades para, a partir do livro, se pensar em novas maneiras de abordar o ensino de história da África.

A última parte do livro reúne contribuições centradas no colonialismo e nas iniciativas anticoloniais de literatos que vivenciaram a experiência colonial na África e na Ásia. Raissa Brescia dos Reis apresenta um estudo acurado a respeito do engajamento político dos responsáveis pela *Présence Africaine*, importante revista que catalisou a luta anticolonial da diáspora africana e funcionou como espaço de reflexão e debate para o conceito da negritude. Yuri Lyrio e Juliana Veloso também visitam o continente africano em sua leitura do romance *Um grão de trigo*, de autoria de Ngugi Wa Thiong'o. Encerrando o volume, Felipe Paiva ensaia uma discussão sobre as classificações raciais e cromáticas do colonialismo a partir do contexto indonésio.

Assim, esse livro congrega um conjunto heterogêneo de autores, em diferentes momentos de formação. Além de docentes e investigadores experientes, há pesquisadores no início de sua formação acadêmica. Esperamos que ele possa contribuir para os debates e pesquisas que tocam as relações entre história e literatura em curso no país e no exterior.

Vale ainda dizer que o livro também materializa um diálogo que envolve dois laboratórios do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), a saber, o Observatório do Tempo Presente e o Caliban – Experiências coloniais comparadas. Entretanto, como se verifica nas filiações institucionais de seus autores, não se limita aos pesquisadores associados a estes laboratórios. O livro foi possível graças ao financiamento do Programa de Pós-Graduação em História da UFF e, por essa razão, deixamos os nossos agradecimentos aos coordenadores Maria Verónica Secreto e Ronald Raminelli.

1

Narrativa, documentação e experiências do tempo

Pensar o presente

Os realismos, o mágico e o maravilhoso ao longo do Século XX

Francine Iegelski¹

Esse ensaio problematiza o crescente interesse pelo presente atual a partir de contrapontos com outros momentos da história intelectual do século XX em que o presente também foi alvo de atração e de um intenso escrutínio. Para tanto, a propósito da chamada estética do realismo mágico, volto a atenção para dois espaços que se conectam e se distinguem brutalmente. De um lado, trata-se de pensar os anos 1920 europeu, pois foi em 1925 que o historiador da arte alemão Franz Roh cunhou o termo “realismo mágico” para caracterizar a então recente pintura europeia que ficou depois conhecida como Nova Objetividade. Já em 1927, a *Revista de Occidente*, então liderada por José Ortega y Gasset, realizou a tradução do estudo de Roh para o espanhol e foi a partir daí que a expressão passou a ser mais conhecida em países de língua espanhola. De outro lado, trata-se de abordar a ficção latino-americana entre os anos 1940 e 1970. O realismo mágico, ou o real mara-

¹ Professora de Teoria e Filosofia da História do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense. Este texto foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) por meio do programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) – Processo 200.192/2023.

vilhoso, foi então um gênero narrativo cunhado por ficcionistas de diferentes países, como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez, que passaram a tratar, com profundidade e enfoques originais, a violência e a busca por um tratamento da realidade que fosse compatível com o presente singular, surgido do passado colonial, da América Latina.

A intenção aqui é justamente estabelecer esse nexos fundamental, mais ainda pouco percebido: a estética dos realismos mágicos, tanto na pintura europeia dos anos 1920 quanto na literatura latino-americana entre os anos 1940 e 1970, pode ser percebida como um esforço de artistas e escritores, de críticos de arte e estudiosos da literatura de pensar as condições singulares dos seus respectivos presentes. Assim, primeiro, apresento uma breve análise da perspectiva de Roh diante da pintura europeia de seu tempo e do interesse de José Ortega y Gasset no presente; e, segundo, indico aspectos do significado do barroquismo para a escrita de Carpentier e para a sua compreensão dos acontecimentos contemporâneos da América.

Essas questões estão ligadas aos debates suscitados pela conjuntura da escrita da história após a pandemia de Covid 2019. Sugiro os possíveis ganhos de uma abordagem histórica que incorpora, como seu problema de investigação, o caráter desestabilizador da literatura e da imagem – a partir da estética do realismo mágico – sobre a realidade. Esse novo contexto pós-pandêmico trouxe consigo a emergência de novos presentes e a necessidade de reconfigurar o sentido do histórico para e na história hoje, um problema que vem sendo tratado por diferentes trabalhos na área de teoria da história e historiografia (IEGELSKI, SCHITTINO, 2022). Um elemento fundamental para se pensar essas transformações no interior da história é a produção, realizada pelos próprios historiadores, de textos que colocam no centro do debate o processo que levou à quebra ou à transformação, ao longo do século XX, das circunstâncias que marcaram a chamada crença na história (HARTOG, 2013, p.28). O pressuposto, algo irônico, de que o conhecimento histórico, tal como

forjado na modernidade, estaria a salvo de qualquer desordem, tanto interna como externa ao mundo científico e acadêmico, ruiu (IEGELSKI, 2024). Se, antes, os historiadores tinham a confiança do público e a autoridade epistêmica para falar sobre o que passou, agora eles perderam o monopólio do conhecimento sobre o passado (CEZAR, 2018).

Vale ressaltar que, desde ao menos o final do século XX, quando o futuro foi deixando de ser o que era para as sociedades modernas ocidentais (JASMIN, 2013), parece ter aumentado o interesse do público e, também, dos historiadores, pelo presente (VENGOA, 2022). O presente tem aparecido, assim, como uma dimensão temporal que, para além de interferir no questionário que o historiador faz sobre passado, se torna ele mesmo o objeto da reflexão do conhecimento histórico. Ademais, a reflexão sobre o presente abre espaço para se pensar múltiplas e diferentes temporalidades. A relação entre tempo e poder – no sentido da investigação sobre as diferentes temporalidades em conflito no presente – também é uma marca das preocupações contemporâneas (EDELSTEIN, GEROULANOS, WHEATLEY, 2020). Apesar da dificuldade de se estabelecer uma relação de estabilidade com o porvir, os historiadores não deixaram de se engajar em descrever e projetar, ao lado de outros investigadores das ciências, novos léxicos em relação ao futuro, como “ciberespaço”, “inteligência artificial” e mesmo o próprio “futuro” (KOZEL, GRINBERG, FARINETTI, 2024).

Mas minha intenção com esse texto é criar um contraponto, ou um estranhamento histórico, em relação ao presente atual a partir de temporalidades do passado, a partir de contraexemplos, ou seja, a partir da reflexão sobre outros presentes não necessariamente encerrados, mas que não são mais os presentes de hoje. Dito de outro modo, a ideia é colocar em perspectiva a concepção sobre o presente que diferentes intelectuais e artistas do século XX promoveram.

Reintegrar a realidade ao nexo da visibilidade: ver o estranho presente

Schollhammer tem um breve estudo em que mapeia a história do conceito de realismo mágico e indica a conexão entre o livro de Franz Roh e a literatura latino-americana do boom (2004, p.117-132). É digno de nota que o estudo de Roh sobre o pós-expressionismo conta com uma introdução em que ele reflete sobre a tendência dos historiadores de “menosprezarem” a sua própria época e sobre a necessidade e de se fazer uma “história do presente” (ROH, 1927, p.17-25). Para Roh, a pintura do pós-expressionismo se distingue da do expressionismo pela acentuada preferência dos pintores, como Carrá, Ernst, Gross, Scholz, Schrimpf, entre muitos outros, por objetos que expressam uma devoção ao mundano e não ao fantástico, ou ao supraterrrestre. Ele escreveu: “conocemos ese mundo, aunque ahora – no sólo por salir de un sueño – lo miramos con ojos nuevos” (ROH, 1927, p.36). O realismo mágico é interpretado por Roh na pintura como uma demonstração estética da devoção dos pintores pelo mundo da realidade e não pelo mundo do sonho: “el post expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego. La pintura vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable” (ROH, 1927, p.39).

O pós-expressionismo, para Roh, se colocava em contraposição ao subjetivismo e à ruptura com o figurativo que havia predominado na arte europeia, de um lado, com o impressionismo, e, de outro, com o expressionismo. Depois batizada como Nova Objetividade pelo diretor alemão de museu Gustav Hartlaub, essa pintura expõe o que é familiar de maneira fria, sob uma perspectiva “surpreendente e incomum, de onde o familiar aparece na sua dimensão estranha e inquietante” (SCHOLLHAMMER, 2004, p.123). A justaposição entre o realismo e o mágico está relacionada à estranheza, ao sentimento do não familiar, do perturbador, ou do inquietante familiar, e ao mal-estar do sujeito em relação ao mundo moderno e às suas transformações tecnológicas, temas tratados por Freud (2019) e de Chirico (1968).

Irene Guenther aponta o contexto fluido em que a caracterização da então nova pintura europeia aconteceu. Foi em meio a inúmeras incertezas sobre as novas circunstâncias das artes na Europa, inclusive do próprio Roh. Havia uma lacuna e uma ambiguidade de definições em relação ao que veio se chamar de pós-expressionismo. Segundo ela, o filho artístico de Roh da década de 1920, o realismo mágico, se tornou o pesadelo para um historiador atual, tamanhas são as variantes filosóficas, estéticas, políticas a serem consideradas para o entendimento daquela conjuntura (GUENTHER, 1995, p.34). A arte do pós-expressionismo, segundo escreveu, era uma arte do seu tempo: pintava o mundo visível da vida urbana, o movimento das ruas, a vida noturna, as cidades sujas, trabalhadores, máquinas e fábricas, o indivíduo mergulhado no mundo que ele não conseguia compreender nem controlar. A República de Weimar (1919-1933) enfrentava uma Alemanha desmoralizada após a Primeira Guerra Mundial, em que havia o sentimento de amargura (GUENTHER, 1995, p.43).

Roh propôs o termo “mágico” em oposição a “místico” para pensar o modo do realismo que se impunha naquelas circunstâncias da vida europeia. É bastante interessante a breve explicação que aparece acerca da expressão realismo mágico antes mesmo da introdução do livro:

No doy valor especial al título “realismo mágico”. Como la obra tenía que llevar un nombre significativo, y la palabra “post expresionismo” sólo dice abolengo y relación cronológica, he añadido el primer título bastante después de haber escrito la obra. Me parece, al menos, más acertado que “realismo ideal” o “verismo” o “neoclasicismo”, que sólo designan un aspecto del movimiento. “Suprarrealismo” significa, por ahora, otra cosa. Con la palabra “mágico”, en oposición a “místico”, quiero indicar que el misterio no descende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él (...) (ROH, 1927, p.12).

Roh argumenta que a questão não era detratar as outras formas da pintura europeia, mas buscar entender a arte que se estava fazendo no presente. O pós-expressionismo traz a reflexão sobre o milagre da existência em sua imperturbável duração: “este milagro de una aparente persistencia y duración, en medio del fluir demoníaco; este enigma de toda quietud en medio del general devenir, de la universal disolución, eso es lo que el post expressionismo quiere admirar y destacar (ROH, 1927, p.45-46). Trata-se mais da permanência das coisas do que dos seres. As coisas produzidas pelo homem, os mais diferentes objetos ficarão, ao passo que as pessoas se vão. A morte era a maior experiência presente na Europa saída da guerra. Gumbrecht, no livro sobre o ano de 1926, retomou um poema de Fernando Pessoa para refletir sobre a ausência da esfera transcendental (GUMBRECHT, 1999, p.421), de um sentido para morte, quando o poeta, com a sua costumeira ironia, compara o corpo de um soldado com a sua cigarreira:

Caiu-lhe da algibeira

A cigarreira breve.

Dera-lhe a mãe. Está inteira

E boa a cigarreira

Ele é que já não serve (PESSOA, 1995 [1926], p.217)

A cigarreira é mais inteira e útil do que o soldado que está morto ou mutilado. A ideia, segundo Roh, é que o restabelecimento do objeto na pintura pós-expressionista permita uma conciliação, um acordo com aquilo que existe no mundo (Roh, 1927, p.50). Então esse objeto não se refere apenas a si mesmo, ele se refere também ao espírito, ao humano. Roh argumenta que um pintor como Schrimpf, por querer pintar o mundo exterior com exatidão, não pinta diante da natureza nem utiliza modelos. Tudo vem da sua representação interior: “quiene que sea ‘real’, que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu” (ROH, 1927, p.51)

Como se sabe, os anos 1920, de pós-guerra, aparecem como uma ruptura, como uma grande fratura em relação ao mundo que existia antes de 1914. De acordo com Blom, nas sociedades modernas ocidentais, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, as pessoas se sentiam como vivendo em uma época fragmentada, pois não podiam manter os valores que haviam aprendido nas escolas e nos lares. Os discursos e os compromissos realizados pelos políticos não conseguiam mascarar altas doses de cinismo. O jazz foi o som e o ritmo daquele tempo. As mudanças eram profundas: o crescimento das cidades, as transformações tecnológicas, a vitória das máquinas, a aceleração da vida que trazia ansiedades, o entusiasmo inicial pela guerra que levou ao grande desgosto e sentimento de traição pelas suas consequências, o vácuo moral, o afloramento das tensões sociais, o medo do futuro e os abalos científicos em relação à física newtoniana advindas das especulações e teoria da relatividade (BLOM, 2015, p.1-15).

Ortega y Gasset, ao escrever sobre o que considerava ser o tema de seu tempo, conectava o pensamento que ele chamava de verdadeiro, aquele que coincidia com as coisas, com a capacidade do intelectual de alojá-lo ao próprio presente, tornando-o, assim, algo imanente a si (ORTEGA Y GASSET, 2022). Para ele, verdade, pensamento sobre a verdade e presente vão juntos. Em uma carta para Ernst R. Curtius, datada de 09 de março de 1925, Ortega y Gasset perguntava a seu correspondente se ele conhecia algum historiador que se preocupava com as questões que absorviam os filósofos e os escritores:

¿Hay alguien que represente en historia un modo de pensar y sentir coincidente con el que a nosotros nos une en filosofía y literatura? Me interesaría mucho entrar en relación con él si existe. Aunque sigo con bastante detalle la producción alemana en casi todos los órdenes debo decir que no he tropezado con nada histórico en que germinen las inquietudes que nos son comunes (Ortega y Gasset para Ernst R. Curtius 09/03/1925 – Signatura CD-C/169 - Biblioteca y Archivo Ortega y Gasset).

No ensaio *El tema de nuestro tiempo*, de 1923, Ortega y Gasset escreveu que a sua geração deveria ter uma relação beligerante em relação à geração imediatamente anterior: era preciso reformar o passado desde a sua raiz. Essa era uma condição para a realização plena de sua tarefa filosófica: a conversão da razão pura em uma razão vital. É interessante o fato de que apenas dois anos depois da carta de Ortega y Gasset a Curtius, Fernando Vela tenha traduzido o livro de Roh para o espanhol. Vela foi um dos mais destacados colaboradores da revista, era aluno de Ortega y Gasset e teve importante papel na publicação do ensaio de Ortega y Gasset de 1923.

A *Revista de Occidente* publicou, então, o texto de um historiador da arte preocupado com a história do presente: Roh. Não é sem razão que no verbete “Presente versus passado” do livro de Gumbrecht sobre o ano de 1926 vai escrito: “Na Alemanha, principalmente o Presente é objeto de intensa reflexão filosófica. Muitos intelectuais acreditam que as condições de vida no presente são tais que não faz sentido voltar a atenção para qualquer outro período de tempo” (GUMBRECHT, 1999, p.368).

Mas essa não era a preocupação dos historiadores dos anos 1920. Historiadores como Henry Rousso, Reinhart Koselleck e Jörn Rüsen sublinharam que no decorrer do século XIX, com a consolidação da história como disciplina, o presente se separa do objeto dos historiadores: o passado. Como se sabe, o interesse dos historiadores pelo presente como objeto dos estudos históricos começou a aparecer na historiografia europeia após 1945 (MUDROVIC, 2024, p.9). Então, não deixa de ser surpreendente que Roh diga, em 1925, que escreve uma história do presente.

Passado presente: o barroco e o real maravilhoso latino-americano

Já para os escritores e ensaístas latino-americanos entre os anos 1940 e 1960, o presente aparece como um momento de busca, ou sob o signo da busca

de afirmação. Ao menos é assim que Octavio Paz descreve o esforço dos intelectuais de sua geração nos anos 1990. Ele relaciona a modernidade latino-americana ao presente, um presente que “es la búsqueda de la realidad real” (PAZ, 1990, p.07). Logo nos anos 1950, Ángel Flores considerou o contexto de expansão do “realismo mágico”, ou do real maravilhoso, genuinamente latino-americano, como um momento em que a América Latina encontrava a sua tão buscada “expressão” (FLORES, 1955). Segundo José Carlos González Boixo, o ensaio de Ángel Flores foi considerado fundacional para pensar o “realismo mágico” na América Latina, entretanto, para ele, seus efeitos foram “muito nocivos” porque marcariam uma tendência “generalista” de interpretação da literatura de vanguarda na América Latina a partir dos anos 1930 (BOIXO, 2015, p.47). Atualmente, o termo “realismo mágico” alimenta interpretações muito diversificadas, integradas, mais amplamente, aos estudos de literatura fantástica. É significativo, também, o número de trabalhos que ligam o “realismo mágico” aos problemas e críticas vindas com as teorias pós-colonialistas (WARNES, 2009).

O texto seminal, considerado precursor, inclusive para a definição deste novo gênero, foi escrito por Alejo Carpentier. Refiro-me aqui ao famoso e relativamente curto Prólogo que Carpentier escreveu para a publicação de seu livro *El reino de Este Mundo*, em 1949. Naquele prólogo, Carpentier propõe que a história da América seja entendida como uma crônica do real maravilhoso. Ele define o real maravilhoso da seguinte maneira:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” (CARPENTIER, 2018, p.12).

Há um ruído em relação à expressão “realismo mágico” e “real maravilhoso”. Embora críticos literários, historiadores e até escritores empreguem a expressão “realismo mágico” para localizar a geração do chamado boom latino-americano, Carpentier passa a utilizar a expressão “real maravilhoso” também para se diferenciar do realismo mágico das pinturas estudadas por Roh e do surrealismo. O real maravilhoso americano se coloca como um tipo de narrativa poética inovadora porque ela surgiria justamente de uma realidade histórica que singulariza a América em relação a todos os outros contextos ocidentais: nossa história é feita da união de elementos completamente heterogêneos, fruto do processo colonizador e das complexas relações entre as antigas colônias e as metrópoles.

Como notou Emir Rodríguez Monegal, a relação inicial de Carpentier nos anos 1920 com o surrealismo e a sua viagem à França em 1928 estava atrelada à figura de Robert Desnos. Com a ruptura entre Desnos e Breton, uma ruptura literária e política dada pela chamada querela de 1930, Carpentier acompanhou Desnos. Mas Monegal sublinha que a busca de Carpentier por construir uma tradição latino-americana de pensamento foi fundamental para que ele se distanciasse posteriormente do surrealismo europeu. Criar uma tradição própria significava rechaçar um espírito de imitação em direção à Europa. Monegal explora as contradições da vida biográfica e da produção intelectual de Carpentier; e essas incongruências tornam Carpentier uma figura interessante: de pais europeus, o escritor cubano se dedica, especialmente a partir dos anos 1940, a sublinhar as suas raízes americanas (MONEGAL, 1971, p.631). A viagem de Carpentier ao Haiti, em 1943, aparece como um grande marco. Monegal a descreve com fina ironia:

Em 1943 Carpentier descubre en las ruinas del reino de Henri Christophe y en las huellas arquitectónicas de Paulina Bonaparte, una escritura de lo maravilloso que él habría de descodificar en lo real y no en la literatura. Ese descubrimiento no sólo lo vuelca, polémicamente, contra los productos de

la industria surrealista, sino que lo convierte en ávido cazador de lo real. Pero lo real de esa maravillosa tierra de América (MONEGAL, 1971, p.632).

O surrealismo também buscava o maravilhoso, a conexão do sonho com a realidade. Mas, como advertiu Monegal, há uma diferença fundamental em relação ao ponto de partida: se Carpentier busca o maravilhoso no real, o que limitaria a sua busca ao mundo exterior, André Breton começa a sua busca pelo sujeito. Ademais, o mágico, o maravilhoso, do realismo de Carpentier incluía uma certa percepção de que a realidade se altera inesperadamente: era preciso acreditar, ter fé nessa alteração. Irlemar Chiampi explica que o mágico, o prodigioso, não substitui o real em Carpentier. O real alcança a sua legibilidade como sobrenatural e não há contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza: “o efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal” (CHIAMPI, 2015, p.61).

Sobretudo nos anos 1940, Carpentier se dedicou a pensar uma estética literária que fosse, ao mesmo tempo, capaz de narrar a história e a realidade do continente; e que se distinguisse das estéticas europeias. Nessas buscas, empenhou-se, desde o início, por estabelecer uma conexão entre o realismo e o barroquismo. Mas a justificativa teórica acerca do barroquismo, como indicou Chiampi em outro estudo, apareceu apenas nos escritos ensaísticos do compêndio *Tientos y diferencias* (1964), em que Carpentier “procede a uma reflexão concentrada sobre a necessidade de barroquizar a prosa para inscrever as realidades americanas na literatura” (CHIAMPI, 2010, p.68-69). Esse seria um projeto de comunicação transcultural que se coloca o problema de “desatar a prosa (descritivamente) para textualizar as coisas americanas, evitando os glossários adicionais para explicar o que são ‘curiacas, polleras, arepas o cachazas’” (CHIAMPI, 2010, p.70). Chiampi não deixa de apontar uma certa ingenuidade e uma “atitude não muito moderna perante a linguagem” de Carpentier; já os seus textos de criação poética indicam o oposto. Isso porque, ainda segundo ela, na tensão entre

o realismo e o barroco na escrita de Carpentier figura a indizibilidade dos aspectos históricos e naturais da América.

Carpentier retoma, em sua prosa poética, o viés ideológico que teve o barroco na América. Para Lezama Lima, como apontou Chiampi, a arte barroca na América nasceu sob o signo da rebelião, como um desejo de Contraconquista (LEZAMA LIMA, 1993, p.79-106). O barroco americano como estilo, nessa perspectiva de Lezama Lima, se completa no século XVIII: ele está pronto para uma ruptura e a prepara no século a seguir (1993, p.104). Assim, é significativo que o livro de ficção de Carpentier mais conhecido, *El reino de este mundo*, trate justamente da Revolução Haitiana, dos acontecimentos que marcaram a Ilha de São Domingos entre 1760 e 1820, aproximadamente. É importante sublinhar que o livro todo coloca em oposição o ponto de vista dos brancos e o dos escravos. São os escravos os protagonistas; o narrador da história realiza uma inversão da perspectiva do colonizador já no primeiro capítulo: Ti Noel, escravo de Lenormand de Mezy, compara os personagens históricos, os homens políticos e os militares europeus aos africanos. Considera aqueles primeiros muito inferiores: menos corajosos, menos viris, menos inteligentes do que os grandes reis, guerreiros, sábios e feiticeiros, seus heróis vindos de África.

Em 1974, Carpentier publica o romance *Concierto barroco*, em que explora ficcionalmente a abordagem barroca para o contexto americano: a história se passa em um vai-e-vem entre os séculos XVIII e XX, especialmente entre a Cidade do México e Veneza (CARPENTIER, 2008). Não cabe aqui a análise desse interessante romance, mas vale apontar que a ficção retoma um acontecimento musical importante da história da música: a ópera escrita por Vivaldi sobre Montezuma. Na narrativa ficcional, o personagem principal, Amo, um membro da elite do México colonial, assiste na Itália a ópera de Vivaldi e percebe não ser verdadeira a versão contada sobre a história Montezuma. Esse acontecimento, esse choque de perceber que a Europa é incapaz de conhecer a América, causa o assombro do não reconhecimento,

causa um profundo impacto no plano subjetivo do personagem Amo: ele decide se distanciar da Europa e reafirmar a sua condição americana; e o faz aprendendo com um guia que antes era seu criado, o personagem Filomeno.

No texto *Lo barroco y lo real maravilloso*, escrito para uma conferência realizada em Caracas, em 1975, Carpentier reafirma a ideia de que a escrita barroca é a que traduz o mundo americano, das cidades e do interior. Mas, para Carpentier, o barroco não é um estilo histórico, é um espírito. O barroco é uma arte proliferante e em movimento que está dispersa no tempo e no espaço e pode renascer em qualquer momento, inclusive no presente: “es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes; un ejemplo típico del barroco lo tenemos en la Catedral de San Pedro de Bernini, en San Pedro de Roma” (CARPENTIER, 1987, p.107). Do ponto de vista da literatura, são inúmeros e heterogêneos os exemplos que Carpentier elenca: Asturias é um escritor barroco, assim como o segundo *Fausto*, de Goethe, assim como *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont, ou Marcel Proust que “nos da uno de los momentos de la prosa barroca universal, prosa en la cual (...) se intercalan unos ‘entre paréntesis’ que son otras tantas células proliferantes, frases metidas en la frase, que tienen una vida propia y que a veces enlazan con otros ‘entre parentesis’ que son otros elementos proliferantes” (CARPENTIER, 1987, p.110) e até mesmo o movimento surrealista é um desenvolvimento do barroquismo. Mas, o mais importante, a América é barroca:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el Popol Vuh, ahí están los libros de Vhilam Balam, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los ciclos del tiempo delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol Quetzalcóatl). Todo lo

que se refiere a cosmogonía americana – siempre es grande América – está dentro de lo barroco (CARPENTIER, 1987, p.111).

A tradição do pensamento e da arte americana se fez pelo barroco, por meio de simbioses, mutações, vibrações e mestiçagens. São barrocos aqueles que falam espanhol sem ser espanhol. O real maravilhoso é, então, a forma barroca atual da cultura literária que está conectada ao passado, mas que não é uma repetição desse passado, assim como não é uma imitação do que vem e veio das antigas metrópoles. Assim, é bastante interessante o fato de que, nesta conferência, Carpentier distingua o real maravilhoso do realismo mágico, estudado por Roh nos anos 1920.

Entretanto, a caracterização que Carpentier faz do estudo de Roh não parece corresponder ao que o próprio Roh entendeu por pintura europeia recente. Vimos, primeiramente, que se tratava da pintura pós-expressionista. Carpentier diz que Roh se interessa pelo expressionismo e que era uma pintura alheia à intenção política: “En realidad, lo que Franz Roth (sic) llama realismo, es sencillamente una pintura expressionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta”. Depois, e mais contundente para seu argumento, ele diz que o realismo mágico é uma pintura que não estaria conforme à realidade cotidiana: “lo que él [Roh] llamaba de realismo mágico era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana” (CARPENTIER, 1987, p.114). Ele cita como exemplo de quadros estudados por Roh a pintura de Henri Rousseau, de Balthus e até mesmo Chagall. Carpentier também apresenta o modo como o realismo maravilhoso se distingue do surrealismo, especialmente de Breton. Mas desse debate não trataremos aqui.

O maravilhoso americano é mais uma proposta disruptiva, uma maneira de instaurar uma compreensão sobre a singularidade da realidade americana, destacando-a das outras. Seria este um delírio americano (GRANES, 2022)? A relação assimétrica entre América Latina e Europa também fica colocada

em perspectiva. Mesmo que de maneira bastante imprecisa em relação ao realismo estudado por Roh, vê-se que, para Carpentier, era importante marcar a particularidade do realismo maravilhoso latino-americano por sua intenção política e por sua tarefa de descrever a realidade cotidiana americana. A intenção política aporta a defesa da Revolução Cubana que deu “um sentido nuevo a nuestros destinos” (CARPENTIER, 1987, p.56). O realismo maravilhoso, para Carpentier, era constituído por uma narrativa barroca capaz de descrever o real americano. Ele concebe essa escrita como uma atitude dos escritores latino-americanos em relação ao passado colonial e ao presente: “en cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos” (CARPENTIER, 1987, p.118).

Assim, o barroquismo, do ponto de vista de Carpentier, não é um esforço estético empreendido pelos escritores do boom para reviver um estilo supostamente decadente e anacrônico ao século XX. Se parece anacrônico é porque as condições históricas do barroco americano estão enraizadas no passado colonial, mas esse passado insiste em nos encarar no presente. Sua face mais conhecida é a violência e por isso a política aparece como um fator de intervenção pública e literária importante. Os livros de Carpentier, a exemplo de *El reino de este mundo* e *Concierto barroco*, tratam das inversões de pontos de vista: o que domina passa, aí sim, a ser visto em sua dimensão fraca, caricata e atrasada. A força da vida está com aqueles que entendem e pervertem as relações de força, como Ti Noel e Filomeno. O passado segue presente: apenas necessitamos estender as mãos para alcançá-lo na vida contemporânea que é repleta de “insólitos acontecimentos”. Esses acontecimentos são insólitos não porque guardam um exotismo, ou são a expressão da sensualidade das gentes e da natureza americana, mas porque vem do lastro das relações violentas e desiguais do passado colonial. Então o barroquismo, em Carpentier, não é apenas a maneira de entender e descrever apropriadamente o passado, é também a maneira de alcançar o presente, a nossa história contemporânea.

Elegi para esse ensaio a chamada estética do realismo mágico porque, primeiro, ela me possibilita voltar a atenção para dois espaços e momentos que se conectam e se distinguem brutalmente: a pintura da Nova Objetividade nos anos 1920 europeu e a ficção latino-americana entre os anos 1940 e 1960. Interessa-me entender justamente essas conexões e transformações acerca das compreensões sobre o realismo, ainda pouco exploradas pelos historiadores e mesmo críticos de arte e literários. Segundo, porque a pintura pós-expressionista coincidiu e parece ser uma elaboração singular da sensibilidade europeia fraturada que surgiu no mundo após a primeira guerra. Terceiro, porque a estética do realismo mágico representou um momento intelectual fundamental para o pensamento latino-americano no que diz respeito à elaboração do significado do passado colonial entre os anos 1940 e 1960. Quarto, porque ela desestabiliza a clássica noção de realidade estabelecida pelo pensamento moderno ainda na duração da chamada modernidade. Investigar como os intelectuais mencionados nesse texto pensou o seu próprio presente nessas diferentes circunstâncias pode ser uma chave interessante para se perceber novas maneiras de se compreender o que para nós hoje é o passado a partir de temporalidades não lineares, não universais e plenas de sentidos variantes.

Assim, a estética dos realismos mágicos permite pensar, ao menos assim eu a percebo, o nosso presente, o nosso tempo, a partir de contraexemplos, isto é, a partir do que ele não é. Assumi a ideia de que há expressivas diferenças formais, de significado e contextuais, entre o realismo mágico latino-americano (dos anos 1940, 1950 e 1960) e a literatura fantástica; assim como entre aquele primeiro e o que Franz Roh chamou de realismo mágico no contexto da arte europeia dos anos 1920. Contudo, os realismos mágicos, na Europa e na América Latina, se conectam porque o que é “mágico” não se concentra na criação de mundos imaginários pelo escritor, crítico ou pintor, mas sim por concepções diversas em relação à corrente noção de realismo estabelecida pelo pensamento moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOM, Philipp. *Fracture: Life and Culture in the West, 1918-1938*. London: Atlantic Books, 2015.

BOIXO, José Carlos González. El realismo mágico y Pedro Páramo: una asociación paradójica. In: JIMÉNEZ, Víctor. *Pedro Páramo*. 60 años. México: Editorial RM, 2015.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso [1975]. In: *Tientos, diferenças y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1987. p.103-119.

_____. *Concerto barroco* [1974]. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *El reino de este mundo* [1949]. Madrid: Alianza editorial, 2018.

CEZAR, Temístocles. O que fabrica o historiador quando faz história, hoje? Ensaio sobre a crença na história (Brasil séculos XIX-XXI), *Rev. antropol.* (São Paulo, Online) | v. 61 n. 2, USP, 2018, p.78-95. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/148933>

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DE CHIRICO, Giorgio. Meditations of a Painter [1912]. In: CHIPP, Herschel B. et al. *Theories of modern art*. A Source Book by Artists and Critics. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p.397-401.

EDELSTEIN, Dan; GEROULANOS, Stefanos; WHEATLEY, Natasha (eds.).

Power and time: temporalities in conflict and the making of history. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2020.

FLORES, Ángel. “Magical Realism in Spanish American Fiction”. *Hispania*, vol.38, n.2, May 1955, p-187-192. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/335812>. Acessado em 24 de fevereiro de 2025.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [Das Unheimliche] seguido de O homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann. Posfácio Christian Dunker. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GRANES, Carlos. *Delírio americano.* Una historia cultural y política de América Latina. Madrid: Taurus, 2022.

GUENTER, Irene. Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B (ed.). *Magical realism: theory, history, community.* Durham: Duke University Press, 1995. p. 33-73.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo.* Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.

HARTOG, François. *Croire en l’histoire.* Paris: Flammarion, 2013.

IEGELSKI, Francine; SCHITTINO, Renata orgs., Teoria da história hoje. Historiografia e sentido do histórico. São Paulo: Usina Editorial, 2022, pp. 3-10, Ebook. Disponível em: https://www.historia.uff.br/academico/media/livros/TeoriadaHistoriaHoje_eBook.pdf

IEGELSKI, Francine. La historia frente al surgimiento de nuevos presentes, Ariadna Histórica. *Lenguajes, conceptos, metáforas*, (13), pp. 167–191, 2024.

Disponível em: <https://ojs.ehu.es/index.php/Ariadna/article/view/27074> (Acessado em 24 fevereiro de 2025).

JASMIN, Marcelo: “Futuro(s) presente(s)”, In: NOVAES, Adauto (org.), *Mutações. O futuro não é mais o que era*. São Paulo, Edições Sesc, 2013, p. 381-402.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Maas e Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC Editora, 2006.

KOZEL, Andrés; GRINBERG, Silvia; FARINETTI, Marina. *Léxico crítico del futuro*. 1a. ed. San Martín: UNSAM Edita, 2024. Libro digital, EPUB.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Economica, 1993.

MONEGAL, Emir Rodríguez Monegal. “Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo”, *Iberoamericana*, n. 76-77, jul.-dez., 1971, p.619-649.

MUDROVICIC, María Inés. *Conceptualizing the History of the Present Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

VENGOA, Hugo Fazio. La historia del tiempo presente: composición, temporalidad y pertinencia. MÜLLER, Angélica; IEGELSKI, Francine (Orgs.): *História do tempo presente: mutações e reflexões*, Rio de Janeiro, FGV editora, 2022, p.29-49.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo y otros ensayos* [1923]. Madri: Alianza editorial, 2022.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del presente*. Octavio Paz – Nobel Lecture. Dispo-

nível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990/>. Acesso em: 05 de nov. 2020.

PESSOA, Fernando. O menino de sua mãe (1926). In: *Poesias*. Fernando Pessoa. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.). Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).

ROUSSO, Henry. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Trad. Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. *Gragoatá*, n.16 vol.9, 2004, p.117-132. Recuperado de: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33342>

WARNES, Christopher. *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

Tempo, literatura e a apreensão de uma época

contribuições à investigação histórica a partir de Baudelaire e João do Rio

Daniel Lourenço do Prado¹

No poema de abertura de seu *As flores do mal*, intitulado de *Au lecteur* (Ao leitor), Charles Baudelaire arremata sua última estrofe com os seguintes versos:

É o Tédio! – com o olhar de pranto vacilante, Fumando o narguilé, sonha um enforcamento. Tu conheces, leitor, esse monstro incruento, – Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante! (BAUDELAIRE, 2019, p. 26-29)

O poema aparece na obra como uma espécie de aviso do que viria a seguir, voltado àqueles a quem a obra se destina, condensados pelo poeta no que seria ‘O leitor’ de sua época. Baudelaire compõe esse primeiro poema com alguns dos elementos aos quais daria desenvolvimento nas páginas seguintes: *disparate; erro; pecado; cobiça; mente; mendigo; arrependimento; depressa; mal; vapor; metal; Diabo; horror; trevas; Morte; destino; monstros; feio; imundo!*. São algumas das pala-

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH- UFF).

bras escolhidas pelo autor ao tecer a abertura de uma das obras que hoje são consideradas de maior influência e relevância quando se trata não só da poesia do século XIX, mas sobretudo daquilo que se estabeleceu como uma literatura própria da Modernidade. Como Valéry, a poesia de Baudelaire “[...] impõe-se como a própria poesia da modernidade” (VALÉRY, In.: BAUDELAIRE, 2019, p. 9).

No entanto, esse mosaico de elementos que, combinados no corpo da obra, davam a tônica da vida parisiense em meados do século XIX, é arrematado por Baudelaire nos últimos versos pela seguinte exclamação: *É o Tédio!* Um tédio com ‘T’ maiúsculo, que de certa forma buscava capturar, com alguma coesão, a totalidade daquilo que o poeta experimentava ao circular pela cidade capital da Modernidade. Começa a revelar-se, já aí, a forte relação que se estabelece entre essa nova forma de experiência urbana e o tempo. Ao *Tédio!*, descrito por Baudelaire como esse *monstro incruento*, somam-se ainda o fumo e, por fim, um *sonho de enforcamento*, se encaminhando para o encerramento do poema. Finalmente, então, se dirige diretamente ao leitor, que dá título ao poema, a quem chama de *irmão – hipócrita*, e por fim reconhece: meu semelhante!

Tal gesto pode se mostrar, contudo, mais do que apenas o reconhecimento de uma espécie de paridade que aproximava, à época, o autor do público a quem escrevia – em um movimento que é próprio da literatura moderna e que está relacionado ainda às novas formas de circulação desse formato literário, levando tais obras a ocuparem espaços distintos da cidade e momentos particulares do cotidiano. A ênfase aqui empregada parece ainda sugerir um tipo de sentimento maior: o *Tédio!* que atinge a todos igualmente e estabelece uma espécie de unidade de sentido, um pertencimento geral à época em que se vivia, da qual faziam parte tanto o poeta quanto o leitor, e ainda a própria literatura da qual compartilhavam. Tal época seria transcrita e traduzida com maestria na obra de Baudelaire, para ser hoje amplamente instrumentalizada por pesquisadores das mais diferentes áreas como, podemos dizer, reveladora de uma determinada realidade histórica.

Podemos compreender *As flores do mal* então, para usarmos o termo de Ivan Jablonka, como um *texto que reflete o real* (JABLONKA, 2017). Uma obra que busca fazer, como era devcostume na literatura do século XIX francês,

[...] uma pintura “fiel” da realidade, de sondar as feridas da sociedade, as devastações provocadas pela industrialização, a miséria dos operários, as desestruturas familiares, etc. (JABLONKA, 2017, p. 11)

Lido assim, o tipo literário de Baudelaire pode ser tido como uma espécie de *mural da sociedade*, construído e consolidado sobre o alicerce da experiência empírica do autor que, ao conhecer a cidade em seus cantos mais escuros e o “*sentir-verdadeiro*” das *mazelas do tempo*, torna-se capaz de, através de uma singular habilidade literária, traduzi-lo em sua obra, como se pudesse projetar em suas páginas aquilo que via e vivia nas ruas.

Se compreendida desta forma, então, a literatura moderna – aqui simbolizada num poema de Baudelaire, mas que em seus distintos gêneros orbitam à predominante lógica do romance – funcionaria como um espelho da realidade. E como espelho, portanto, seu conteúdo se põe numa dimensão a parte dessa realidade a qual reflete. A obra literária pertenceria, assim, a uma dimensão que representa a realidade sem confundir-se com ela, mas que, ao fazê-lo, rerepresenta o real aos leitores. Este tipo de interpretação da obra de arte enquanto representação do real remonta à tradição estabelecida a partir da *Poética* aristotélica, que já na Antiguidade reconhecia o papel pedagógico das artes como forma de representar os elementos que compunham a vida na *Pólis* – um tipo de arte compreendida como mimeses e que somente pela sua condição mimética era capaz de *dar a ver* tais elementos.

Uma abordagem alternativa, no entanto, sobre o papel da obra de arte nas formas de experimentação da própria vida nos é também oferecida por Jablonka, que sugere então a possibilidade de *uma literatura para compreender*.

Buscando uma compreensão da obra enquanto uma abordagem literária que busca – ao invés de simplesmente espelhar a experiência – produzir um novo saber sobre ela, abre-se aí a possibilidade para que essa literatura seja interpretada como uma tentativa de *apreensão de uma época*, que na conjugação de seu aspecto literário com um pensamento histórico, sociológico e antropológico próprio do literato em questão – ainda que incompleto, na visão acadêmica das ciências sociais –, se vale de variadas ferramentas de inteligibilidade para propor, com sua obra, “[...] uma maneira de compreender o presente e os passados que afloram sob ela” (JABLONKA, 2017, p. 15).

Tal hipótese nos coloca duas possibilidades, que se conjugam pelas dimensões da escrita e da recepção: 1) a de uma literatura que é produzida pelo autor como uma busca por investigar e compreender a si próprio e sua época (ou as outras); 2) a de uma literatura que revela, em seu corpo, esses mesmos procedimentos de investigação, elaboração e formulação discursiva de uma época, empreendidos pelo autor e apresentado aos leitores – sejam eles o público leitor geral ao qual se referia Baudelaire, ou o amplo leque de pesquisadores que dois séculos depois se debruçariam sobre ela na tentativa, por sua vez, de produzir um novo saber: uma literatura como forma de pensar. No último poema da seção *Spleen e ideal*, que leva o título de *L’horloge (O Relógio)*, Baudelaire escreve:

*Relógio! Impassível deus, assustador,
Cujo dedo diz: “Lembra-te!” a nós ameaçando. “Em teu coração em pânico, as
Dores, vibrando, Irão plantar-se, tal num alvo, com rigor;
“Para o horizonte irá o Prazer vaporoso, Tal na coxia, a sílfide num obscuro canto;
Cada instante devora-te um pouco do encanto
Dado ao homem durante seu terreno pouso. [...] (BAUDELAIRE, 2019,
p. 257-259)*

Entre a ampla seara de elementos que compunham a experiência de uma vida parisiense moderna, nesse poema o autor decidiu ater-se, mais propriamente, ao *Relógio!* que, com um “R” maiúsculo e ponto de exclamação, compartilhara o mesmo verso que um deus pouco eloquente escrito em letra minúscula. Tal provocação evoca um sentido sugestivo da visão de mundo atribuída por Baudelaire à sua época. O relógio, maquinário propriamente moderno que acompanha, registra e dita em horas, minutos e segundos a implacável passagem do tempo – um tempo mecânico – é aqui elencado pela literatura de Baudelaire como signo de uma sociedade fortemente marcada por novas formas (semânticas e técnicas) de se relacionar com o tempo e sua passagem. Seus ponteiros, como dedos apontados àqueles que olham, dizem em tom de ameaça: “*Lembra-te!*”. Do que? Do tempo! Um tempo *impassível e assustador*, que não cessa de passar e que, ao ser posto em movimento, torna-se sintomático de uma época que está em constante transição.

E. P. Thompson, em *Costumes em Comum* (THOMPSON, 1998) associa a difusão e popularização dos relógios na sociedade industrial inglesa à emergência de uma disciplina do trabalho capaz de modular o ritmo de funcionamento da vida nas cidades modernas, que já não podiam mais se orientar pelo chamado *tempo natural*, integrado e respeitoso ao ritmo da natureza, determinado pelo nascer e cair do sol e pelas estações do ano. Com a emergência das grandes capitais torna-se gritante a necessidade por uma sincronização temporal, que fosse capaz de estabelecer o ritmo com que a sociedade moderna se movimentava. Os ponteiros dos relógios – agora portáteis – marcavam o ritmo da vida nas ruas, como um metrônomo marca o andamento de uma grande orquestra de elementos distintos. Thompson chama atenção para a necessidade de se estar atualizado com a urgência do chamado *tempo do capital* – numa aguda mudança de sensibilidade temporal capaz de rearticular toda a dinâmica da experiência moderna. “O tempo é agora moeda: ninguém passa o tempo, e sim o gasta” (THOMPSON, 1998, p. 272).

É bem verdade que a marcação da passagem do tempo remete a métodos mais antigos do que os inauguradas pela sociedade industrial, como é o caso dos calendários e dos sinos das igrejas, mas aqui percebe-se a presença massiva do Relógio como um elemento marcante e particular daquela Modernidade, que não só é capturado pelo olhar afiado de Baudelaire e transcrito em suas rimas – como representação de sua época – mas, mais do que isso, é transformado – no e pelo poema – em signo de uma literatura que, ao fazê-lo, deixa de apenas reproduzir o real e passa a afetá-lo, a moldá-lo e defini-lo, atribuindo-o de significado ao passo que busca compreendê-lo.

Na sequência, o *pânico*, as *Dores*, e a vibração da época a qual Baudelaire mostrava conhecer as mazelas e os cantos mais profundos, vão plantando-se nos corações dos homens conforme o tempo passa – é gasto. O *prazer* torna-se *vapor* em direção a um longínquo horizonte que se distancia, e a cada *instante* o *encanto* com o qual o homem nasce é aos poucos devorado pelo movimento implacável dos ponteiros, que o aproxima da morte:

[...] “Logo soará a hora em que o divino Acaso, Em que a augusta Virtude, a esposa virginal, Em que o Arrependimento (a morada final!)
Dir-te-ão: Morre, velho fraco! é o ocaso!”

Neste poema, de forma que somente um empreendimento literário que ocupa o lugar que ocupa naquela sociedade poderia, talvez sem o método e a objetividade que exigiriam as ciências sociais, o poeta é capaz de entrelaçar um diagnóstico agudo da experiência de uma época, simbolizado na figura do relógio enquanto elemento chave do funcionamento daquela sociedade, com a problemática de uma experiência temporal que é própria do seu tempo histórico: uma nova forma de relacionar um passado que se distancia cada vez mais rápido, um presente posto em constante movimento – numa vertiginosa sensação de transição –, que aponta para um futuro novo, em aberto: numa busca por situar-se em uma sobreposição de temporalidades distintas, que coexis-

tem e concorrem num mesmo momento histórico. Um tempo que Baudelaire não apenas identifica e transcreve em suas linhas, mas que investiga, elabora, compreende e significa em sua obra como se elaborasse e compreendesse a si mesmo – experimentando e dando a experimentar um novo sentido.

Leitor ávido das obras de Baudelaire, o cronista e poeta carioca João do Rio, em crônica de 1916, intitulada *O homem que não tem o que fazer*, escreve:

*Encontrei ontem a consultar o relógio, muito nervoso, o Clodomiro Gomes. Era em plena Avenida. Como bom brasileiro tive uma exclamação de infinita surpresa, apesar de vê-lo diariamente. E como bom brasileiro – (ou mau porque compreendo os próprios erros) – caminhei para o Clodomiro, de braços abertos, disposto ao abraço fatal e a uma palestra sem motivo algum. Que fazes?
Espero um taxi. Estou cheio de pressa! [...] (BARRETO, In.: PEIXOTO, 2001, p. 28-29)*

Não são poucas as distâncias que separam temporal e espacialmente as obras de Baudelaire e João do Rio. Neste exemplo, a primeira diferença que se nota é a mudança estilística apresentada pelo gênero da crônica: escrito em prosa, em primeira pessoa, como se o autor contasse a um conhecido o relato de algum dos episódios comuns e ordinários de sua vida particular. Esse conhecido é, por sua vez, o leitor que, como alertara Baudelaire, parece ocupar um lugar de semelhança e proximidade ao, nesse caso, cronista. No entanto, também não são poucos os elementos que tornam possível uma aproximação entre alguns dos temas e motivos compartilhados na obra de ambos. Chama atenção, assim, a menção inicial do cronista ao mesmo objeto referido por Baudelaire: o relógio. Nesta passagem, João do Rio destaca o ato de consultar às horas nervosamente, que é aqui colocado como uma espécie de imagem comum do cotidiano da cidade carioca, um hábito moderno, sintomático da nevrose de sua época.

Ainda nesse breve trecho, é possível destacar a escolha por alguns elementos notórios, tornados pela literatura de João do Rio em signos de uma modernidade carioca – talvez o maior e mais simbólicos deles sendo elencado pela presença da grande Avenida. O cronista nos apresenta como que um diagnóstico – diário, semanal, mensal, etc. – da cidade, sem restringir, no entanto, a amplitude desse diagnóstico apenas aos elementos materiais daquele cotidiano. Se debruça também sobre seus hábitos, costumes, e tipos, onde encontra contornos demonstrativos dessa vida carioca a qual busca dissecar – tornando-os temas de sua obra. Mas é importante frizar que o faz sem dispensar o toque de ironia que é próprio da crônica enquanto gênero literário particular: a exclamação de uma *infinita surpresa* que se repete diariamente; a má compreensão dos próprios erros como marca do carioca; *o abraço fatal*; *uma palestra sem motivo algum*. São *flashes* de um cotidiano que João do Rio constrói através de suas páginas. Nos chama atenção no trecho destacado, ainda, a presença singular da *pressa*, do impaciente ato de espera enquanto olha com nervosismo o visor do relógio, como se quisesse atrasar o compasso dos ponteiros que seguiam seu ritmo impassivelmente – ou, talvez, acelerá-lo.

A *pressa* é temática recorrente nas obras de João do Rio, elencada pelo autor como uma das principais marcas dessa experiência moderna de um Rio de Janeiro fortemente atravessado por novas formas de temporalidades, um tempo moderno, vertiginoso, que se arranjava sobre a vida carioca assim como as avenidas atravessavam por cima das vielas estreitas e mal iluminadas dos tempos coloniais. Um *tempo novo*, formado pelo contraste simultâneo de tempos distintos, fulgaz, causador de um estranhamento. Como escreve Estevão de Rezende Martins:

Desarticulações abruptas ou violentas da experiência acarretam uma acentuada sensação de desorientação – se o espaço da experiência é atravessado por abalos e passa a ser percebido como havendo perdido o sentido, o horizonte de expectativa – como bem identifica Reinhart Koselleck – requer um esforço redobrado de domesticação do tempo. (MARTINS, 2018, p. 78)

A *pressa* torna-se um sintoma desse tempo, e ele, por sua vez, um sintoma da *pressa*. O *táxi*, esperado ansiosamente por Clodomiro, é também expressão dessa vida em constante movimento, das largas ruas e da grande Avenida Central, com seus *magistrais* 33 metros de largura, por onde agora poderia circular com velocidade sua última novidade: o *automóvel*. João do Rio captura esse cotidiano em transição como que em *instantâneos*.

Em crônica publicada numa terça-feira de 1916, na sessão *Pall-Mall-Rio* do jornal *O Paiz*, João do Rio, sob seu famoso pseudônimo José Antônio José, nos situa novamente em meio ao movimento intenso da grande *Avenida*:²

²Clic! Clac! O PHOTOGRAPHO! – Ah! Um photographo! A scena foi rapida.

Era na Avenida. Mme. de Figueiróa abriu nervosamente o leque, baixou a cabeça e deitou quasi a correr. Na sua frente, um sujeito louro, com a kodack na mão ria a bom rir, e quando a linda senhora passou ao seu lado, cumprimentou[...]

É para um jornal ilustrado, com a sua licença...

Tem que sair mesmo?

É fatal.

Então, se não ha remedio, tire outro instantaneo direito.

E ficou de pé, numa pose de ave real, sorrindo, enquanto o moço louro de novo a kodackizava. Era na Avenida e a scena foi rapida.

Mas, em outras ruas, em outros pontos da cidade, quantas scenas identicas a essa se passam? Porque nos temos agora mais um exagero, mais uma doença

2 A crônica elencada foi publicada originalmente em 8 de Agosto de 1916, na edição de nº 11627 do Jornal *O Paiz*, na sessão *Pall-Mall-Rio*, onde Paulo Barreto publicou 225 crônicas sob o pseudônimo José Antônio José, entre Setembro de 1915 e Janeiro de 1917, e que posteriormente foi reeditada em livro e publicada em 1917. A versão aqui utilizada foi transcrita do periódico e está disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pagfis=32586>

nervosa: a da informação photographica, a da reportagem photographica, a do dilettantismo photographico, a da exhibição photographica – a loucura da photographia. (RIO, 1916, p. 2)

Dessa vez o cronista utiliza o familiar cenário da *Avenida* para se debruçar sobre um elemento ao qual também daria significativo espaço em algumas de suas crônicas: a *photographia*. A pressa e o nervosismo estão novamente presentes, mais uma vez João do Rio nos insere em sua narrativa como um pedestre adentrando o intenso trânsito da *Avenida*. *A scena foi rapida*, e, ao nos dar conta, já estamos em meio à narrativa, inseridos num tipo de contexto ao qual José Antônio José não necessita descrever à exaustão, principalmente em função de dois motivos que se correlacionam: uma espécie de familiaridade cotidiana dos leitores com um cenário urbano carioca em constante transição (que é simultaneamente objeto e cenário da cena); o não esgotamento da crônica em um único número. Não haveria tempo para tanto: a periodicidade de seu formato permite ao autor dar sequência a si mesmo, complementar-se, contradizer-se, mudar de idéia ou simplesmente deixar tal ideia de lado para se dedicar a uma nova. Sobre a fotografia, o cronista sugere uma operação interessante ao tornar a famosa marca de máquinas fotográficas Kodack em verbo, numa forma de caracterizar o mecanismo moderno de captura do momento temporal sob a forma de *instantâneos*. Enquanto o fotógrafo “kodakiza” cenas do turbulento cotidiano carioca em suas chapas – capturando-o e tornando-o palpável – João do Rio parece fazer algo parecido com sua crônica. Tudo é visto, capturado e mostrado na forma de instantâneos fotográficos:

Já não ha propriamente mais photographos profissionaes, por que toda a cidade é photographa. Já não ha propriamente pessoas notaveis cuja physionomia se faça necessidade informativa dos jornaes, por que não ha cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céos, os combustores da iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as arvores. Ha cinco annos, em visita a qualquer familia de mediania burgueza, o visitante

contava com quatro ou cinco desastres fataes: ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cór versinhos estropiados. Agora não. Agora é só *photographia*. [...] Ha uma senhora que saiu á rua. Zás! Kodack nella! Voce vai ali á confeitaria? Instantaneo! E é a *allucinação*. Não se anda nas calçadas sem desconfiar dos transeuntes, não se sae á rua sem estudar o andar, por causa das duvidas, não se atravessa uma praça sem a pergunta intima:

– Quantos *photographos* estão agora *photographando-me?* (RIO, 1916, p. 2)

José Antônio José nos coloca a provocação da *photographia* como a materialização do *instantaneo* – como momento capturado e dado a ver – e, mais do que isso, como paradigma geral daquela época. Em cinco anos a fotografia tomou o lugar do antigo para colocar-se no centro da vida pública e privada, numa espécie de denúncia: a de uma observação constante de si, do outro e do tempo.

Para a epígrafe de sua famosa obra *Vida Vertiginosa*, reeditada em 2021 em ocasião do centenário de sua morte – que de certa forma trouxe de volta o nome de João do Rio às manchetes dos jornais com reportagens evocando sua memória, uma inédita coleção de obras, imagens e objetos doados ao Real Gabinete Português de Leitura e uma série de novos trabalhos que encontram na obra do cronista, 100 anos depois, tantas novidades – o autor escolhe:

*Quel changement ô ciel! et d'âme
et de langage!*

Quanta transformação, ó céu! e da alma e da linguagem! (RIO, 2021, p. 33)

A epígrafe da obra se torna significativa por denunciar, já aí, a forma como João do Rio enxerga e define aquilo que vai buscar desenvolver nas páginas seguintes da obra: a *vida* que se experimenta na cidade carioca de maneira *vertiginosa*. A presença constante da transformação dá a tônica. A constante novidade e a sensação de se viver em transição, marcas de sua época, trans-

cedem os limites do físico-sensorial para atingir, nesse caso, os domínios da alma e da linguagem.

João do Rio inaugura então sua *Vida Vertiginosa* com crônica intitulada A era do Automóvel:

E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França. [...] (Rio, 2021, p. 39-48)

Dessa vez, quase episodicamente, o maquinário moderno escolhido pelo autor para ser tornado signo de uma Era ou época foi o Automóvel: a *era do Automóvel* – também grafado com “A” maiúsculo, e igualmente chamado de monstro. Sua presença nas ruas da cidade não chama a atenção do cronista apenas pelo fato da sua engenhosa novidade em si, mas pelo chamativo e inevitável contraste que sua imagem supunha ao ser justaposto aos *descombros da cidade velha*. O Automóvel, na crônica de João do Rio, não é apenas uma máquina que acabava de ser inventada em França, é tornado pela literatura em um *animal de lenda*, que se impunha como que contra a cidade, estreita e de mau piso, enquanto a mesma cidade se impunha contra a novidade moderna.

O cronista nos coloca numa cena que parece traduzir a sobreposição de dois tempos distintos num mesmo espaço: o *velho* e o *novo*. A presença do *novo*, dessa forma, não significava, portanto, o apagamento e substituição imediata do *velho*, mas se apresentava como que concorrendo com ele num cenário urbano difuso e heterocrônico – para não usarmos anacrônico. Tal cena é demonstrativa do estranhamento ao qual nos referíamos: a problemática do

tempo, seja o acelerado tempo cotidiano ou o emergente tempo histórico moderno, apresentava-se como fator fundamental na forma de se experimentar a cidade – e a si mesmo – na chamada *era do Automóvel*.

João do Rio segue:

Oh! o Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que ideia fazemos de século passado? Uma ideia correlata à velocidade do cavalo e do carro. [...] Que ideia fazemos de ontem? Ideia de bonde elétrico, esse bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O automóvel fez-nos ter apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa; escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não a quem lhe resista. [...]

Aqui o cronista costura diretamente os três elementos a que temos dado destaque: o *relógio*, o *Automóvel*, e a *pressa*. Mais do que isso, João do Rio elenca o *Automóvel* como o *Criador da época vertiginosa* em que vivem os cariocas, atribuindo- o de uma dimensão estética singular, enxergando nele o seu tempo. E então, finalmente, traça aquilo que podemos chamar de um diagnóstico temporal mais direto: *Que idéia fazemos do século passado?* Sua resposta se dá sob o signo da velocidade, fator primário que fazia o passado e o presente contrastarem entre si, tal como o *cavalo* e o *carro*.

Mas esse passado longínquo não precisava de uma distância secular para dar a ver-se. Sob a aceleração vertiginosa do tempo, mesmo o *ontem* já o parecia bastante distante: o moderno *bonde elétrico*, invenção que há pouco tempo mudara completamente a dinâmica e o movimento da cidade carioca, reconfigurando a relação entre os corpos e o espaço – e também o tempo –, era agora

deixado para trás em dois segundos pela velocidade estonteante do automóvel. Sentia-se apudorada pena do passado. O cronista apresenta seu tempo como uma acelerada corrida para a frente. Mostra, então, como essa nova relação com o tempo era capaz de abranger a totalidade da vida carioca em seus níveis mais íntimos. Nele, o comer, o escrever, o amar, o gozar e o pensar faziam-se como num raio. Uma corrida constante por um *amanhã* que se podia alcançar *agora*.

Tal visão, sensível e apurada, de uma experiência do *tempo* tão singular dificilmente poderia ser elaborada ou proposta, nesses termos, por formas discursivas consideradas não-literárias ou científicas, como aqueles que Jablonka posiciona em seu segundo continente, cinza: dos discursos “utilitários”, localizados nos *terrenos áridos do real e do verídico*, compartilhado pelos artigos de imprensa, documentos, notícias, informações e, ainda, pelas ciências sociais (JABLONKA, 2017). Tampouco a crônica de João do Rio pode ser classificada em seu *primeiro continente*, o *verde*, da livre invenção nos *jardins suspensos* da ficção-prazer. A singularidade que o gênero da crônica propõe parece se inserir naquilo que Jablonka nomeia de um caráter *inclassificável*, num espaço anfíbio da literatura que forma um *terceiro continente*, uma *literatura do real*.

João do Rio, pela qualidade particular de sua escrita, propõe-se ao empreendimento de apreensão de uma época e, não só isso, se dá a liberdade de modulá-la aos seus termos – de ficcionar – com ferramentas literárias próprias que as articula de um modo igualmente próprio, atribuindo-as de um sentido particular e sugerindo aos leitores uma maneira aos seus moldes de compreensão do presente – e a partir daí também do passado e do futuro. Sugere ao cariocas, através de sua crônica, *uma maneira de pensar incarnada numa escrita*.

Tal condição é o que torna possível a nós, hoje, uma compreensão daquele passado sob uma determinada qualidade de abordagem que difere daquela dos discursos-verdade – do factual e da objetividade –, e também da simples mimeses ou representação, que busca espelhar um retrato sem retoques da

sociedade. João do Rio faz questão de expor os retoques que faz e os que gostaria de fazer na cidade que escreve: uma literatura que *escreve o real*.

Num duplo movimento, quando partimos dessa leitura – maneira singular de compreensão de uma época – projetam-se retroativamente sobre nosso presente maneiras igualmente particulares de compreendê-lo. Maneiras que só podem surgir a partir da qualidade particular de sua abordagem.

João do Rio encerra sua *Era do Automóvel* num arremate preciso disso que buscamos enxergar:

Ah! o automóvel! Ele não criou apenas uma profissão nova: a de chauffeur, não nos satisfêz apenas o desejo do vago. Ele precisou e acentuou uma época inteiramente Sua, a época do automóvel, a nossa delirante e inebriante época de fúria de viver, subir e gozar [...]

Automóvel, Senhor da Era, Criador de uma nova vida, Ginete Encantado da transformação urbana, Cavalos de Ulisses posto em movimento por Satanás, Gênio inconsciente da nossa metamorfose!

Seja pelas cenas icônicas que pinta de uma vida carioca moderna, sem se furtar de sua intervenção e estilo, ou pelo olhar apurado e as ferramentas de investigação do cotidiano que nos oferece, uma literatura “atormentada pela vontade de decifrar o nosso mundo” se apresenta como uma abertura singular a quem quer que busque “compreender o que está acontecendo, o que se passa e o que se passou [...]” (JABLONKA, 2017, p. 17) no tempo e com o tempo – inclusive aí os pesquisadores das Ciências Sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Paulo; *Crônicas efêmeras: João do Rio na Revista da Semana*. Pesquisa e apresentação de Niobe Abreu Peixoto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Pp. 28-29. Publicada originalmente na Revista da Semana, em 8 de Janeiro de 1916.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

JABLONKA, I. (2017). *O terceiro continente*: Tradução. *ArtCultura*, 19(35). <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n35-2017-2-01>.

MARTINS, Estevão de Rezende. Tempo: experiência, reflexão, medida. In.: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.

RIO, João do. *Vida vertiginosa/ João do Rio/ Introdução, preparação e notas de Giovanna Dealtry*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In.: THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In.: BAUDELAIRE, Charles; *As flores do mal*: tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

Dispositivos de documentação na literatura do Século XXI

Kelvin Falcão Klein¹

Preâmbulo

Uma das dimensões mais instigantes – do ponto de vista da pesquisa – do contato entre narrativa historiográfica e narrativa ficcional é aquela que diz respeito à documentação: como o processo secular de constituição do discurso historiográfico se articula com a dimensão específica da documentação? Como as tensões e atrações entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica podem ser repensadas a partir de uma retomada da crítica da dinâmica de documentação? Quais são as direções apresentadas nessa dinâmica de contato e repulsa entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica quando se toma como ponto de vista primordial o problema da documentação? O documento, portanto, pode ser pensado como um dispositivo de atuação transversal: atravessando como questão crítica tanto o discurso historiográfico quanto o discurso ficcional, reconfigura o panorama epistemológico que permite acessar categorias como as de arquivo, texto, fonte, oralidade, verdade, testemunho, linguagem e tradução, entre outras. Pesquisas recentes têm falado, por exemplo, de uma “guinada documental” na literatura contemporânea (KLEIN, 2019, p. 1), de certa “pulsão documental”

¹ Professor de Literatura Comparada na Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

identificável em certas ficções (CONTRERAS, 2018, p. 13) e do modo como o documento incide criticamente sobre “os estatutos do verdadeiro e do verossímil” (AZEVEDO, 2021, p. 124).

Em livro de 2022, intitulado *Escrituras geológicas*, Cristina Rivera Garza apresenta uma série de ensaios nos quais é possível perceber – como pano de fundo contínuo – a preocupação com as relações entre a narração historiográfica e a narração ficcional por meio de uma crítica da documentação. Analisando obras de José Revueltas, Elena Garro, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Gloria Anzaldúa, Lina Meruane e Sara Uribe, Rivera Garza faz o diagnóstico de uma tensão permanente entre certos discursos técnicos interessados no mapeamento dos territórios da América Latina (não apenas os territórios físicos, mas também aqueles simbólicos, discursivos e culturais) e as narrativas ficcionais que pretendem não apenas rever e revisar os mapeamentos do passado, mas intervir sobre o campo que organiza as possibilidades de mapeamento para as gerações futuras. Comentando especificamente a obra de Sara Uribe, Rivera Garza (2022, p. 177) apresenta uma fórmula que serve para sua reflexão de uma forma geral e, em paralelo, também àquilo que busco aprofundar neste ensaio: as narrativas ficcionais das últimas décadas, partindo do campo documental, buscam desenvolver estratégias desapropriativas com o intuito de produzir condições de escuta para vozes alternativas e suplementares.

Em trabalhos recentes – os livros *Estratégias de visualidade na literatura: o Olho Sebald*, de 2021, e *A literatura e seus limites: romances com imagens*, de 2024 – busquei dar conta desse viés específico da documentação como questão de pesquisa por meio de uma reflexão crítica sobre a imagem. Neste último, apresento como postulado a ideia de que a “imagem no romance sempre articula dois registros antagônicos”: de um lado, “a leitura no presente, sempre atualizada como ato e performance”; de outro, “a imagem como rastro de algo que passou, que não existe mais, que está morto e/ou inacessível”. Nesse

sentido, a imagem como documento remete sempre à época que a produziu e, simultaneamente, ao sistema técnico e midiático de difusão que, hoje, domina o panorama informacional das sociedades contemporâneas. Por conta dessa segunda dimensão, o trabalho de rastreamento rigoroso das imagens é enormemente dificultado, o que oferece densidade (tanto ética quanto estética) à articulação entre discurso historiográfico e ficcional, quando este é pensado pelo viés da imagem como documento (KLEIN, 2021, p. 20-28).

Neste ensaio, gostaria de articular a perspectiva de Cristina Rivera Garza – que pensa certas estratégias estéticas das literaturas das Américas das últimas décadas – com o ponto de vista da imagem como documentação em sua articulação das narrativas historiográficas e ficcionais. Para tanto, analiso – em contraponto e comparação – as poéticas de dois escritores latino-americanos atuantes do século XXI, Sergio Chejfec e María Negroni, que acessam e reconfiguram criativamente as questões teóricas sumariamente apresentadas neste preâmbulo.

Sergio Chejfec

Para Sergio Chejfec – escritor argentino nascido em Buenos Aires, em 1956, e falecido em Nova York, em 2022 – a documentação é pensada, no interior da elaboração ficcional, como dispositivo criativo na e para a literatura. Em termos mais específicos, é possível dizer que Chejfec incorpora a documentação como tema para sua própria ficção, especificamente em seus livros *Últimas noticias de la escritura* e *Teoría del ascensor*. O primeiro deles – publicado em 2015 – apresenta, já no início, a cena que documenta a descoberta do artefato que permitirá a documentação dos eventos que aparecerão no livro. Chejfec conta como descobriu uma caderneta em uma papelaria decadente de uma cidade desconhecida. Nesse curto-circuito entre conteúdo e continente, entre as condições de possibilidade da inscrição e a apresentação da inscrição propriamente dita, é desse ponto, eu diria, que emergem as

“últimas notícias da escritura” para Chejfec: não são “últimas” porque estão em um potencial fim cronológico da linha do tempo, mas sim porque estão de forma insistente tocando uma dimensão na qual a escritura já não pode ser feita, ou reconhecida como tal.

A caderneta apresenta, para Chejfec, um problema: é quase uma prótese do corpo físico e, ao mesmo tempo, um desdobramento material da vida mental – o autor fala da angustiante “ameaça física” que sentiu nas vezes que pensou ter perdido a caderneta. O que se documenta na caderneta é, em primeiro lugar, uma instabilidade multifacetada: ajuda a memória do escritor, mas também prejudica a espontaneidade da memória do escritor, que precisa consultar as próprias notas; estimula a escritura com suas páginas vazias, mas são as páginas vazias que angustiam o escritor, com sua potencialidade inesgotável (nunca estarei à altura daquilo que poderia ser feito); esgotar o espaço de escritura oferecido pela caderneta é, ao mesmo tempo, uma tarefa e um temor, algo desejado e recusado, ou, ao menos, postergado (essa postergação indica a dimensão na qual a escritura recusa a si própria, no mesmo gesto em que se afirma).

Nas palavras de Chejfec (2015, p. 18): “O caderno verde me acompanha como um talismã enganoso”; um objeto, continua ele, “que me inibe e envergonha”, lembrando “aquilo que não sou, e deste modo me afirma naquilo que sou. O caderno me faz pensar, sem que nada no resto da realidade o confirme, que aquilo que me diz respeito é sobretudo embrionário; que sempre estou começando a escrever e deixando de escrever, no mesmo movimento”. Outra dimensão importante da documentação no livro de Chejfec está no modo como registra, no andamento da narração, a importância de modelos do passado para a elaboração dessas “notícias”. Das várias presenças documentadas (Mario Levrero, Osvaldo Lamborghini, Friedrich Kittler, Ricardo Piglia, Roland Barthes, Martin Heidegger, Joseph Cornell, Jacques Rancière), gostaria de destacar o caso de Juan José Saer, “um exemplo pontual no qual o apelo à

ressurreição do manuscrito está inscrito no discursivo como traço material do relato”, nas palavras de Chejfec (2015, p. 68).

A aparição de Saer reitera o curto-circuito entre conteúdo e continente estabelecido no início por Chejfec quando fala de sua caderneta: em *O enteado*, romance publicado por Saer 1983, o narrador não apenas conta a história do jovem marinheiro capturado e adotado por indígenas no início do século XVI, mas também fala das azeitonas que come e do vinho que bebe enquanto escreve, fala do contato da caneta sobre o papel, da superfície rugosa. “A repetição desse tópico”, escreve Chejfec, “não apenas naturaliza dentro do romance a presença do narrador e seu curso autorreflexivo, mas também teatraliza a concepção do original, enfatizando imediatamente sua condição material” (CHEJFEC, 2015, p. 69). A literatura documental que vai aos poucos se delineando na exposição dispersiva de Chejfec é uma forma de expressão comprometida com uma tarefa de deixar traços, rastros e resíduos (nesse sentido, a poética de Chejfec se aproxima de um arco de referências que vai de Spuren, o livro de Ernst Bloch, até o ensaio de Carlo Ginzburg sobre as “raízes do paradigma indiciário”, de 1979). São eles que enfatizam a condição material da escritura e o curso autorreflexivo da elaboração ficcional.

Chejfec, com sua insistência descritiva do trabalho literário, mostra que o procedimento documental é, antes de mais nada, registro da inscrição do corpo do artista na historicidade de seus meios de expressão. O percurso de Chejfec é uma estratégia de construção de um inventário particular de referências, em permanente tensão com a tradição, o cânone e os canais tradicionais de construção e manutenção de performances de autoria. Ainda em *Últimas notícias de la escritura*, a aparição de um segundo modelo é instrutiva: Chejfec fala dessa “estranha e impactante colagem de manuscritos reproduzidos” que é o livro de Susan Howe, *Detalhes espontâneos*. A telepatia dos arquivos, uma “navegação” que “propõe atravessar épocas e autores, identificando pontos de conexão para assim sustentar um discurso autônomo a

todos eles, e que deste modo só dependa do próprio passeio da autora por coleções bibliográficas reservadas” (CHEJFEC, 2015, p. 95).

Mesmo apresentando reservas com relação ao livro de Susan Howe (que usa os rastros materiais deixados por escritores como William Carlos Williams, Emily Dickinson e Wallace Stevens em ensaio que mescla noções como forma e conteúdo, materialidade e metafísica, próprio e alheio), Chejfec documenta um método de documentação: não a apresentação das coleções e arquivos visitados pela autora, mas a descrição crítica da transformação das próprias percepções por parte da autora quando experimenta tais coleções e arquivos. Um curto-circuito entre conteúdo e continente por meio de uma “mística telepatia documentária”, como escreve Howe (2014, p. 18), que também afirma sentir o passado “vividamente” nesses lugares, um atravessamento entre suas “próprias memórias” e um “passado mais profundo ou distante”, que é a zona que explora em seus próprios poemas (HOWE, 2014, p. 37). Diante dos arquivos e seus documentos, argumenta Howe nessa mesma página, a mente é uma tábua que recolhe inscrições – nessas ocasiões, os documentos são, acima de tudo, inscrições de atos telepaticamente transmitidos para a escritura.

Em 2017, dois anos depois de *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec lança *Teoría del ascensor*, que dá continuidade a uma série de temas apresentados no primeiro livro, entre eles a questão da literatura documental, que agora aparece de forma bem mais frontal. É digno de nota que a definição de Chejfec de “literatura documental” em *Teoría del ascensor* guarde muitas relações com o projeto de Susan Howe em *Detalhes espontâneos*, como se as reservas apresentadas em *Últimas noticias de la escritura* tivessem sido canalizadas em direção a uma releitura que tomou a forma de uma absorção: “Quando falo de literatura documental me refiro a uma disposição de tipo espiritual, uma atitude empática do narrador, ou da narração em geral, em direção aos objetos físicos, situações empíricas ou documentos em geral encon-

trados nos relatos”, escreve Chejfec, e continua: “Não me refiro a narrações do tipo classificatório nem à retórica das enumerações, tampouco aos usos ambientais dos detalhes concretos, bem pelo contrário. Em meu ponto de vista”, completa o autor, “o olhar documental restitui algo do mecanismo que a ficção não deve perder, ainda que quase sempre perca por conta da força das convenções sobre as quais se apoia, em constante e progressivo esgotamento” (CHEJFEC, 2017, p. 18-19).

Pouco adiante, Chejfec (2017, p. 20) acrescenta um comentário que me parece muito importante, especialmente porque postula a ideia de que a literatura documental acarreta também uma modulação diversa da instância do “eu” que narra: “O registro do documental parece ser a única opção literária possível para que as experiências associadas à ‘primeira pessoa’ mantenham uma presença não ameaçada pela irrelevância”. Nessas linhas, é possível perceber que Chejfec encara o método documental não apenas como um dispositivo de leitura dos livros e autores do passado, mas também como estratégia de fabulação ficcional inserida na dimensão problemática do contemporâneo.

Para encerrar esta seção, gostaria de tentar reunir todos esses fios na atenção a uma repetição: a figura de Juan José Saer, presente nos dois livros de Chejfec. A reiteração dessa aparição pode ser lida também como sendo da ordem da telepatia (nos passos de Susan Howe), ou ao menos ligada à disposição de tipo espiritual que toma a literatura como um campo de experimento para o curto-circuito entre matéria e memória. Isso porque a obra de Saer está preenchida de aparições e fantasmas, ausências eloquentes e longas digressões sobre as enigmáticas leis que governam o retorno do passado ou as condições de luz e atmosfera que permitem o contato entre vivos e mortos – e nisso o deslocamento físico ocupa uma posição determinante, bem como a água.

Chejfec (2017, p. 136) escreve que nas narrações de Saer, ao menos naquelas posteriores a 1968 (*El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El ente-*

nado (1983)), se encontra um tipo de “coreografia conceitual” que consiste em mostrar a realidade como resistente à representação para, chegado um momento, “dobrar essa resistência através do relato, da descrição dos detalhes e das reiteraões de motivos”. Saer pertence, prossegue Chejfec (2017, p. 136), a esse “grupo de escritores que desconfiam da capacidade da própria linguagem porque, justamente, apostam fortemente em sua capacidade de representação”. No percurso de inscrição de uma ficção do “si próprio” na caderneta, Sergio Chejfec documenta a dinâmica de trabalho de um escritor que só existe como tal porque é um leitor, porque sua escritura é suplemento da leitura. É essa dimensão do método documental de Chejfec que gostaria de enfatizar aqui: o registro de uma poética empenhada na construção de um espaço heterotópico, de articulação multifacetada de referências e de cruzamento de vozes. Chejfec pontua a própria escritura com traços heterogêneos e descontínuos, porque reconhece nesses traços, restos e rastros a transmissão da leitura alheia, que pode, eventualmente, se tornar própria, ainda que provisória.

María Negroni

María Negroni – escritora argentina nascida em Rosario, em 1951 – estreia como poeta já nos anos 1980, construindo uma trajetória de pesquisa, docência e criação artística tanto na Argentina como nos Estados Unidos – entre 1999 e 2013, por exemplo, foi professora no Sarah Lawrence College; atualmente, dirige a Maestría en Escritura Creativa, da Universidad Nacional de Tres de Febrero, em Buenos Aires. Seus livros são declaradamente documentais: além de utilizar imagens em suas ficções, Negroni desenvolve um estilo de escrita que transita entre a poesia, o ensaio e a crítica, utilizando uma vasta gama de textos e pesquisas alheias. María Paz Oliver (2021, p. 26), por exemplo, aproxima Negroni das elaborações críticas e conceituais de Jean-Marc Besse e Rosi Braidotti para pensar a errância característica de sua poética: para além do turismo e dos fluxos condicionados das modas e das tendên-

cias, a viagem em Negroni é signo de uma reivindicação psicogeográfica do espaço, algo que ganha uma modulação particular nas articulações que a autora apresenta entre texto e imagem.

Em seu livro intitulado *Pequeño mundo ilustrado*, lançado originalmente em 2011 (uma edição aumentada e comemorativa de dez anos foi lançada em 2021), Negroni fala que sua literatura seria o equivalente “a armar um pequeno labirinto dentro de outro labirinto e ali” esconder, “com sorte, um caroço de infância” (NEGRONI, 2021, p. 7). Em geral, a ficção de Negroni, ao operar a partir de grandes arquivos (identificados muitas vezes com nomes próprios de peso: Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson, Joseph Cornell, Julia Margaret Cameron, Walter Benjamin, Bruno Schulz, Xul Solar), reconfigura essa magnitude em direção a uma forma-bonsai, forma-portátil, escondendo nesse novo artefato algo enigmático, um “caroço”. Nesse sentido, a cada releitura que Negroni propõe de algum ponto da tradição – seja um texto ou a presença biográfica de uma autora ou autor –, acrescenta algo de desviante ou heterogêneo, precisamente o “caroço” que se evidencia, antes de mais nada, na experimentação formal que Negroni desenvolve em todos os seus livros.

Ainda em *Pequeño mundo ilustrado*, Negroni acessa a posição textual autobiográfica para mostrar como, desde a infância, sua visão da literatura passava por um comprometimento documental. Essa cena inaugural ligada ao apelo do documento e da documentação será elaborada ao longo de toda sua trajetória: “Quando criança, lia *Lo sé todo*. Me encantava a arbitrária justaposição dos temas, os inventários sem importância, a mudança repentina de geografias e tempos” (NEGRONI, 2021, p. 7-8). A enciclopédia infantojuvenil, um de seus primeiros modelos, opera também a partir da formação de uma documentação manejável e pessoal, decorrente de uma sorte de “arquivo” maior e inabarcável do “Conhecimento”, e, nesse caso específico, da vida adulta. Além disso, a enciclopédia lida durante a infância na casa familiar se transforma, com o passar do tempo, em um modelo – ou, de certa forma, em reminis-

cência ativa – para a criação artística de Negroni, especificamente a inserção de imagens em suas ficções e sua insistência criativa no atravessamento entre documento e literatura.

Em *El corazón del daño*, romance publicado em 2021 (disponível no Brasil como *O coração do dano*, lançado em 2023) Negroni fala do modo como a geografia da cidade de Nova York influenciou em suas ideias acerca daquilo que se podia fazer com a literatura e a arte (trata-se de um espaço geográfico que facilita a tarefa de documentar o processo de transformação de uma poética). “Falo da cidade que Jim Jarmusch fotografou nos anos 80: suja, com grandes espaços vazios (como os de Lorenzo García Vega em *No mueras sin laberinto*), metrô com pichações, ratos, mendigos, doentes de aids”, escreve Negroni, e continua: “Tudo era, ao mesmo tempo, horrendo e lindíssimo: a escória e os museus, o frio e o lixo, as misturas raciais e linguísticas, o vício e a pobreza, as miragens do luxo, o reconhecível e o que não o é” (NEGRONI, 2023, p. 82). A transparência ilusória que a narradora encontra no passado é, no presente da narrativa, atravessada pela opacidade típica do gesto de rememoração e de evocação – como se tudo fosse muito claro quando reside no campo abstrato da memória, sofrendo, no entanto, uma convulsão de opacidade quando a escrita e o registro são mobilizados, interferindo diretamente no processo de documentação.

Em *Objeto Satie*, ensaio experimental sobre o compositor Erik Satie (1866-1925) publicado em 2018, Negroni dedica um dos fragmentos a uma reconstrução do percurso que o compositor realizava pela cidade de Paris: “itinerário da minha caminhada diária” é o título, indicando “10 quilômetros, devidamente providos de cafés-tabacarias, cachorros que urinam, ruas arrasadas por ventos alísios, campanários notáveis, etcétera” (NEGRONI, 2018, p. 26). Na página ao lado do itinerário escrito, Negroni posiciona a reprodução de um mapa da cidade de Paris – sem data ou indicação de procedência –, apresentado como um “itinerário prático para o estrangeiro em Paris”; no

verso dessa mesma página de *Objeto Satie*, Negroni apresenta – novamente – um experimento de manipulação da matéria estética, visando explorar sua dimensão documental: a cidade ampla e virtualmente inesgotável é, agora, reduzida a quatro quadros de publicidade (também sem data ou indicação de procedência), aulas de dança (60, Boulevard Raspail), remédio para asma e catarro (8, rue du Miroir), hotel (11, Pont Saint-Esprit) e um serviço de “educação musical” (sem endereço).

Quando escreve sobre as passagens de Paris em *Pequeno mundo ilustrado*, Negroni (2021, p. 214) documenta também os elementos que valoriza nas deambulações urbanas em geral: “tinham tudo para fomentar a fantasia: a separação e a proximidade, a excessiva luz e as áreas sombrias, a disponibilidade absoluta e o escamoteio de tudo (...) as passagens tinham algo de igreja e de gruta de fadas”. É importante observar como o léxico de Negroni, nesse trecho, pode ser lido como uma elaboração criativa da tensão documental ligada aos elementos resgatados: no espaço coletivo e por vezes privado de singularidade do tecido urbano, é possível encontrar algo de mágico, como se fosse uma “gruta de fadas”; algo da ordem da infância, como foi no começo com a revelação da enciclopédia infantojuvenil, algo, portanto, da ordem do “caroço” (essa intervenção que marca a atuação da ficção sobre o arquivo pela via do documento). Esse “caroço” é, por exemplo, aquilo que Negroni chama de “objeto” em *Objeto Satie*: o objeto é aquilo que se torna visível depois da manipulação e reconfiguração dos elementos dessemelhantes, “nem biografia, nem ensaio, nem poema, nem documento” (NEGRONI, 2018, p. 102), mas a confluência desses vários traços em direção ao “caroço”.

O conjunto da obra de Negroni, portanto, pode ser lido como um experimento diante das possibilidades da documentação como tema para a ficção. Trata-se de um registro dos modos como a criação literária se relaciona com textos e obras alheias, de diferentes temporalidades e geografias, mobilizadas a partir de um viés estético que privilegia a exposição crítica da hetero-

geneidade documental. Caso a dimensão do documento e da documentação seja deixada de lado, essa heterogeneidade constitutiva da narrativa ficcional de Negroni é incompreensível: o documento, mais uma vez, surge como o dispositivo que permite posicionar a narrativa ficcional ao lado de outras narrativas que lidam com o excesso informacional e bibliográfica do tempo presente (como é o caso, inegavelmente, da narrativa historiográfica).

Conclusão

As estratégias de Chejfec e Negroni são distintas e, por isso, complementares: ambos colocam em primeiro plano a dimensão documental da literatura, mas o primeiro trata o documento como tema de elaboração discursiva ficcional, enquanto a segunda toma a documentação como uma das camadas necessárias para a reemergência criativa de figuras do passado. Um traço, contudo, é compartilhado e merece ser destacado: o fio da documentação, no âmbito da criação narrativa ficcional, em geral acarreta o tensionamento de uma obra ou produção estética do passado – como fica evidente no uso que faz Chejfec de Juan José Saer ou no uso que faz Negroni das biografias e criações de Erik Satie (*Objeto Satie*) e Emily Dickinson (*Archivo Dickinson*, livro de 2017). No caso desse último livro, não se trata de uma coletânea “inspirada” em Dickinson, e sim de uma remontagem poética daquilo que Negroni chama precisamente “arquivo Dickinson”: a partir do léxico de Dickinson e de todas as construções frasais presentes em sua obra, Negroni remonta e rearticula esses elementos, elaborando, em espanhol, versões poéticas possíveis do material disponível nesse “arquivo Dickinson”).

Embora tenha me limitado aqui à aproximação entre Chejfec e Negroni, é possível dizer – a cargo de conclusão e, também, de projeção para pesquisas futuras – que parte da literatura do século XXI está diretamente empanhada em uma reconfiguração criativa dos dispositivos de documentação. No âmbito da América Latina, as obras de Benjamín Labatut, Cristina Rivera

Garza e Rodrigo Rey Rosa são exemplares dessa deriva, bem como aquelas de nomes como Svetlana Aleksievitch, Katja Petrowskaja, Saidiya Hartman e Claudia Rankine. Trata-se de um campo em expansão, que desdobra em direção ao contemporâneo questões teóricas de ampla repercussão, especialmente no que diz respeito aos contatos entre narrativa historiográfica e narrativa ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luciene. *A ficção e o documento: uma leitura de Mulheres Empilhadas de Patrícia Melo e de Garotas Mortas de Selva Almada*. Matraga, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2021, 28(52), p. 113–127.

CHEJFEC, Sergio. *Teoría del ascensor*. Buenos Aires: Entropía, 2017.

CHEJFEC, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.

CONTRERAS, Sandra. *En torno al realismo y outros ensayos*. Rosario: Nube Negra/Paradoxa, 2018.

HOWE, Susan. *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives*. Nova York: New Directions, 2014.

KLEIN, Kelvin Falcão. *A literatura e seus limites: romances com imagens*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2024.

KLEIN, Kelvin Falcão. *Estratégias de visualidade na literatura: o Olho Sebald*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2021.

KLEIN, Paula. “Poéticas del archivo: el ‘giro documental’ em la narrativa rioplatense reciente”, Cuadernos Lirico, 20, 2019.

NEGRONI, María. *O coração do dano*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Poente, 2023.

NEGRONI, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2021.

NEGRONI, María. *Objeto Satie*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

OLIVER, María Paz. *Errancia y psicogeografía en “Cuaderno alemán” y “Buenos Aires Tour” de María Negroni*. *Iberoromania*, v. 2021, n. 94, p. 252-268, 2021. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iber-2021-0023/html> . Acesso em: 23 dez. 2024.

RIVERA GARZA, Cristina. *Escrituras geológicas*. Madri: Iberoamericana/Vervuert, 2022.

STRAIGHT
SQUIGGLE

2

Confissão, ficção e teoria

Autoficção e confissão no Século XXI

Júlio Pimentel Pinto¹

I.

É bastante provável que o leitor se confunda diante da produção ficcional das primeiras décadas do século XXI, recheada de obras que combinam elementos ficcionais e dados biográficos de seus autores e que deixam no ar dúvidas quanto à veracidade dos relatos: o que aconteceu de fato e o que foi imaginado? Qual a fronteira entre ficção e verdade em textos que tanto revelam quanto inventam e escondem aspectos da vida de quem os escreve? Vários desses livros recebem um rótulo ambíguo e provocador, que não ajuda a esclarecer: autoficção.

O termo não é recente, mas seu uso insistente e generalizado, sim: indica um conjunto muito variado de relatos em que a combinação entre a figura do autor, a voz que narra e os personagens dissolve parcialmente as fronteiras e sugere ao leitor algum grau de conexão entre o teor do texto e a verdade da vida. Didier Eribon caracteriza o movimento como um gesto simultâneo de metamorfose e apropriação gradual do eu no texto. (ERIBON, 2022 [2013], p. 99) Diana Klinger desenha o painel vasto da contemporaneidade, na guinada do XX para o XXI, como especialmente propício para a proliferação das escritas de si de maneira geral, e da autoficção em particular:

¹ Professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP).

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito”. O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessorário psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto de blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso de testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas. (KLINGER, 2023, p. 24)²

O mapeamento feito por Klinger é amplo e poderia ser ainda mais alastrado: o espaço crescente da internet na vida cotidiana rompeu mais fronteiras e a “espetacularização da intimidade” conquistou as redes sociais e ofereceu a qualquer pessoa a oportunidade de se manifestar ante o mundo, de se expor física e emocionalmente, de acompanhar a vida alheia, de falar ininterruptamente de si. Se Klinger pode olhar para a virada do XX para o XXI e afirmar que “a escrita de si aparece como um sintoma do final do século”, (KLINGER, 2023, p. 25) hoje é possível constatar que o eu se tornou o espetáculo primordial da ficção. E a dupla menção, no excerto, à expressão de si como

² Destaques da autora. A citação feita no corpo do texto é de Denilson Lopes. “Por uma crítica com afeto e com corpo”. In: Revista Grumo, n. 2. Buenos Aires/Rio de Janeiro, 2023, p. 52. Klinger também realiza, neste livro, um importante levantamento da escrita de si ficcional brasileira entre as décadas de 1990 e 2000, que mostra grande diversidade de autores e de formas da prática.

“confissão” não pode passar despercebida. Esse espetáculo do eu atrai milhares de leitores, que se tornam seguidores de escritores nas redes sociais, acompanham seus movimentos cotidianos, comparecem assiduamente a debates públicos e a apresentações presenciais ou remotas de livros de autoficção³. Chama a atenção quão afastados estamos do debate sobre a morte do autor que moveu a crítica e a teoria francesa no final dos anos 1960 e, da França, se irradiou para outras partes do mundo.

A sensação de distância, no entanto, pode ser ilusória. Em primeiro lugar, porque a discussão sobre a morte do autor não se resumiu a uma constatação, nem implicou a negação categórica de que houvesse um lugar para o autor no espaço ficcional. Não por acaso, Michel Foucault preferiu reconhecer que havia uma alteração na dinâmica da autoria: ante o ocaso da presença real e referente da pessoa que escrevia, prevalece a “função autor”, que não se manifesta de maneira regular em relação a todos os discursos, mas unifica discursos diversos entre si, caracteriza parte importante da existência, da circulação e do funcionamento dos discursos e preenche o lugar do autor, pois remete a um rosto e a um corpo definidos. Em suma, o autor existe, sua condição é histórica, mas ele não é o sujeito dotado de uma experiência a ser relatada, e sim uma categoria que opera de maneira integrada ao narrador e ao texto. (FOUCAULT, 1992 [1969], p. 45-46, 48)

Barthes, que antes atestara o óbito, (BARTHES, 1984 [1968]) logo reorientou seu olhar e definiu a ressurreição do autor, agora imaginado dentro do texto, no próprio movimento da escrita e no trabalho de leitura. (BARTHES, 1973) Sem contradição, ambos percebem a presença inevitável da figura do autor

3 Não é objetivo desse texto analisar a conexão entre a atividade de escritores em redes sociais e o interesse por seus livros. Aqui, apenas se constata (e se espera uma pesquisa que delinear, inclusive com números, a possível correlação) o fenômeno da popularidade midiática e literária de alguns autores.

ao mesmo tempo em que sustentam a ruptura entre o referente e o texto: o autor existe, mas, espectral e fictício, não é ele quem diz eu.

Em segundo lugar, porque a reflexão sobre a morte do autor se inscrevia num conjunto mais complexo de indagações filosóficas do período, que indicavam o estágio extremo da crítica filosófica do sujeito herdada e radicalizada pelo estruturalismo. A criação do termo autoficção, inclusive, ocorreu poucos anos depois desse debate, em 1977, e, nota Klinger, mantinha uma relação ambígua com ele: os textos ditos autoficcionais “parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito”. (KLINGER, 2023, p. 28)⁴ Foucault, atento aos movimentos gerais da cultura, notou com rapidez a nova emergência do autor. Numa curiosa entrevista anônima (FOUCAULT, 1994a [1980], p. 104, 106), empenhou-se em alertar para o risco de confusão entre autor e enunciador e insistiu na necessidade de reconhecer a leitura e a escrita como oportunidades para que se abra mão dos elementos prévios à leitura – entre eles, as informações externas ao texto, inclusive as de caráter biográfico do autor e que estabelecem conexão imediata do texto com o referente. Foucault desmontava, assim, condicionamentos da leitura e do pensamento (“nos desfazer de nossas familiaridades e olhar as mesmas coisas de outra maneira”) (FOUCAULT, 1994a [1980], p. 108) e propunha uma questão ampla e, mas de quarenta anos depois, bastante atual: qual é o lugar (e qual a condição) do anonimato e da autoexposição na cultura contemporânea?

Talvez, então, a preocupação com a centralidade do sujeito – e, em decorrência, com os princípios ligados à noção de autoria literária – tenha contribuído para que o autor se projetasse de maneira simultaneamente mais indireta e mais incisiva no texto ou buscasse maior exposição do personagem ostensivo que estampava o nome na capa do livro e, hoje, circula pelas redes sociais.

4 Destaque da autora.

II.

Como falar de si? Como nomear aquele que fala de si? Numa carta de 1977 a Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky pergunta: “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” Em seguida, inquieta-se: “Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente.” (Apud GASPARINI, 2014 [2009], p. 185)

A dúvida, explica Doubrovsky, resultava da leitura da primeira edição de *O pacto autobiográfico*, publicado dois anos antes por Lejeune que, após reconhecer a impossibilidade de diferenciar, pela análise interna do texto, a autobiografia do romance autobiográfico – categoria que na França é comumente mencionada na capa da obra –, afirma que as narrativas biográfica e autobiográfica são regidas pelo “pacto de referencialidade”: o referente externo é sempre presente e pode ser verificado e atestado; que a autobiografia é orientada por um “princípio de identidade” assegurado pela homonímia entre autor, narrador e personagem (o nome próprio ou o pseudônimo garantem a conexão entre pessoa e narrativa); que o pacto de leitura distingue, das autobiografias, as formas ficcionais de enunciação do eu. (LEJEUNE, 2014 [1975]) Ou seja, há dois compromissos cruzados: o do autor que se compromete a falar de si apenas o que é verificável, sem autoficcionalizar-se, e o do leitor que aceita a palavra do autor e se fia na veracidade do material biográfico apresentado.

Doubrovsky preparava-se, então, para publicar *Fils* e não sabia como defini-lo: era uma obra de ficção, mas que recorria à homonímia entre autor, narrador e personagem. A solução apareceu na quarta capa do romance: “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a língua

gem de uma aventura à aventura da linguagem.” (Apud GASPARINI, 2014 [2009], p. 186)⁵.

De forma bastante sintética – como cabe a uma quarta capa –, destaca o caráter vanguardista da autoficção (“aventura da linguagem”) e a tensão entre verdade e imaginação. Em conferência de 2010 – trinta e dois anos, portanto, após a publicação do romance –, Doubrovsky relembra a rápida difusão do termo autoficção, ressalta que só tardiamente se deu conta de que o neologismo, além de aparecer na quarta capa de *Fils*, estava presente em passagens, depois cortadas, dos manuscritos, e faz um balanço da trajetória da expressão que, para alguns críticos, se tornaria um conceito ou gênero literário adequado à designação de parte das escritas de si. Vai mais longe: celebra a “própria imprecisão da palavra” e sustenta que “a palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza”. (DOUBROVSKY, 2014 [2010], p. 113)⁶ Ou seja, defende o termo que criou por meio do elogio de sua fluidez e de sua capacidade de se adequar a diferentes usos. De fato, um olhar rápido pela produção literária atual, no Brasil ou no exterior, dá a medida da amplitude de narrativas que podem ser consideradas autoficção. São exemplares nesse sentido os relatos premiados com o prêmio Nobel da francesa.

5 O destaque em “autoficção” é do próprio Doubrovsky. *Fils*, publicado no mesmo 1977, é um título ambíguo: significa tanto “filho” como “fios”.

6 As muitas controvérsias sobre o caráter conceitual ou de gênero de “autoficção” e sua extensão e possibilidade de aplicação aparecem nos textos reunidos em NORONHA, 2014 – especialmente, nos de Vincent Colonna (“Tipologia da autoficção”), Jacques Lecarme (“Autoficção: um mau gênero?”), Jean-Louis Jeanelle (“A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”) e o já citado “Autoficção é o nome de quê?”, de Philippe Gasparini. Um ótimo balanço do debate sobre a noção de autoficção é FRAEDRICH, 2016).

Annie Ernaux⁷ e a série *Minha luta*, do norueguês Karl Ove Knausgård⁸. No cenário brasileiro, a combinação entre ficção e psicanálise (TIMERMAN, 2021; TIMERMAN, 2023), a reconstrução do passado familiar (FUKS, 2015), a reação ao silenciamento (LEVY, 2013; LEVY, 2021; LEVY, 2024) ou a literatura performática (LÍSIAS, 2012; LÍSIAS, 2013; LÍSIAS, 2016, LÍSIAS, 2022). Poderiam ser acrescentados inúmeros títulos a essa lista, com concepções variadas de autoficção e capazes de confirmar a fluidez de um conceito que, segundo Philippe Gasparini, nasceu para ocupar “um vazio terminológico sideral que deixava sem nome uma parte considerável da produção literária.” (GASPARINI, 2014 [2009], p. 183)⁹.

Outro ponto em comum aparece na insistência de Doubrovsky – na mesma conferência de 2010 – em torno da tensão referencial de *Fils*:

Estado de espírito do narrador, tarefas a serem cumpridas, esse início de narrativa é escrupulosamente referencial e, como o sobrenome e nome do narrador são fornecidos já de início e correspondem aos do autor, a homonímia autor-narrador-personagem dá ao texto um estatuto que o inscreve no pacto autobiográfico. Olhando, entretanto, um pouco mais de perto, um “eu referente” (no presente) não conta a experiência de um “eu referido” (no passado), como é [seria] a estrutura normal de uma narração autobiográfica. (...) Aqui, o vivido se conta vivendo, sob a forma de um fluxo de cons-

7 A maior parte dos críticos identifica no terceiro livro de Annie Ernaux, *O lugar* (1983), o início da sua autoficção, que prossegue por dezenas de títulos lançados desde então. No Brasil, as obras de Ernaux foram publicados a partir de 2021. Ernaux rejeita o uso do termo autoficção, como veremos à frente.

8 Publicada originalmente entre 2009 e 2011, a série *Minha luta* é composta por seis livros: *A morte do pai*, *Um outro amor*, *A ilha da infância*, *Uma temporada no escuro*, *A descoberta da escrita*, *O fim*. No Brasil, os volumes foram publicados entre 2014 e 2020.

9 A frase de Doubrovsky é citada no mesmo artigo, à p. 194.

ciência naturalmente impossível de se transcrever no fluxo do vivido-escrito, se desenrolando página após página. Trata-se obviamente de uma ficção. Esta ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica. A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatadas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência. O modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco. (DOUBROVSKY, 2014)

Tudo é ambiguidade num texto em que o “eu referente” e o “eu referido” parecem manifestar-se, mas não relatam a experiência efetivamente vivida – que só aparece por meio de um “fluxo de consciência” “pseudomimético” e inapreensível na escrita –, pois privilegiam o registro fragmentário e ficcional, os não-ditos, uma “invenção da mimese”. A possibilidade e as condições para o retorno do autor são definidas, assim, pela possibilidade de o leitor se identificar não com a vida narrada – supostamente fundada num pacto referencial, como acontece com as autobiografias –, mas com a reconstrução imaginativa do real. Klinger adapta a noção barthesiana de “efeito de real” para reiterar o vínculo da autoficção com as variações na subjetividade contemporânea e constatar que, na autoficção, o caminho errático que liga o referente ao texto é de mão dupla:

O efeito de real no caso da autoficção [...] quebra com a ficcionalidade e aponta para um além da ficção. [...] na autoficção, o real não retorna em termos de trauma, e sim de “efeito”. O “efeito de um tempo real” produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo – uma “fome de real” –; o suplemento de uma falta, que é o próprio real. (KLINGER, 2023, p. 46)

O leitor de autoficção busca a figura do autor porque enxerga a presença espectral da realidade nas escritas de si. Quando a realidade parece se esfu-

mar ante aparições do mundo virtual ou ser encoberta por manifestações da irrealdade cotidiana, o registro autoficcional cria a chance de viver pseudomimeticamente a experiência alheia, mesmo que ela apareça de maneira enviesada, com os traços ocasionalmente narcísicos de uma cultura das aparências (não por acaso Doubrovsky definiu a autoficção como “autobiografia pós-moderna”). (Apud GASPARINI, 2014 [2009], p. 194) Entre a pluralidade dos registros (auto)intitulados autofccionais e o desejo do real, talvez se possa compreender o atual interesse midiático e crítico pela autoficção e as boas vendas que esses livros alcançam¹⁰.

III.

O termo autoficção obviamente não inventou a escrita de si, nem é aceito unanimemente, seja na crítica seja entre os próprios escritores que, em tese, a praticam. Mais do que uma discussão terminológica, a aceitação, a relativização ou a recusa da expressão indicam perspectivas de leitura ou de escrita.

¹⁰ Obviamente, esses dois aspectos não são os únicos a justificar a emergência e o auge da autoficção. É possível, entre outros fatores, destacar o efeito de real e o potencial de identificação provocados por relatos autofccionais que envolvem movimentos afirmativos de grupos historicamente excluídos, algo que pode ser notado, entre diversos outros exemplos, na recente recuperação das obras de Carolina Maria de Jesus – sobretudo *Quarto de despejo*: diário de uma favelada, publicado originalmente em 1960 e recentemente reeditado com a escrita original da autora (São Paulo: Ática, 2021), e de dois volumes de seus diários: *Casa de Alvenaria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021 –; na boa divulgação de Maya Angelou – especialmente, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. São Paulo: Astral Cultural, 2018 [1969] ou *O coração de uma mulher*. São Paulo: Astral Cultural, 2024 (original: 1981; tradução de Lubi Prates) – ou, ainda, na recente publicação dos romances *Pai, pai* (2017) e *Meu irmão, eu mesmo* (2023) de João Silvério Trevisan, pela Alfabeta.

Vincent Colonna identifica tantos precursores e tantas formas de manifestação da autoficção que o conceito praticamente se dilui numa listagem em que figuram Agostinho de Hipona, Dante, pintores renascentistas, Cyrano de Bergérac, precursores da fotografia, Pablo Picasso, Roy Lichtenstein e numerosos autorretratistas. (COLONNA, 2007) O que se encontra em toda parte e em todos os tempos na verdade inexistente como conceito, pois carece de historicidade e de um núcleo agregador de experiências diversas. Muito antes de Doubrovsky e dos autoficcionalistas contemporâneos, atesta Colonna, havia uma disposição de falar de si, de construir a si mesmo que independia de terminologia específica que a designasse; para Colonna, a noção de autoficção é mais uma entre diversas formas de autofabulação, amplificada pela “mitomania literária” do presente. De onde, então, extrair a especificidade desse tipo de retrato, hoje tão em voga, a que chamamos autoficção?

Numa coletânea recente, que inclui ensaios sobre autoficção em diferentes linguagens artísticas (literatura, fotografia, artes visuais) e países (Alemanha, Argentina, Dinamarca, Egito, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Nigéria, Suécia, etc.), Alexandra Effe e Hannie Lawlor buscam uma resposta para essa questão. As autoras listam os elementos regulares nas obras autoficcionais – todos já mencionados nesse artigo, mas vale a recapitulação: combinação entre elementos reais e inventados; correspondência onomástica entre autor, personagem e narrador; experimentação linguística e estilística; convivência entre os pactos autobiográfico e ficcional; oscilação de modos de leitura – e concluem com um divertido recuo à base etimológica da expressão: “autoficção tem algo a ver com o eu e com ficção.” Diante da imprecisão conceitual e da dispersão de significados e usos do termo – a que somam a menção, atribuída ao *The Times Literary Supplement*, de que há “uma moda atual de autoficção” –, Effe e Lawlor preferem promover a variação terminológica de autoficção para autoficcional, uma vez que “o adjetivo cria a flexibilidade necessária para expandir e revisar nossa compreensão do conceito”. Optam, assim, por valorizar a capacidade de desafiar as convenções acerca dos gêneros

e promover mediações, e propõem que o autoficcional seja entendido “como um modo, um momento e uma estratégia que podem aparecer numa variedade de textos ao longo do tempo” e representam “uma estratégia de interação relacionada a diferentes tipos de texto e de mídia”. (EFFE; LAWLOR, 2022, p. 29, 32, 34 e 35)

Outro tipo de rejeição ao rótulo vem de dois dos mais celebrados escritores franceses vivos, com frequência associados à autoficção: Annie Ernaux, Didier Eribon. Ernaux conta com ampla legitimação institucional e divulgação midiática internacional. Eribon é acadêmico celebrado e publicou, entre outras obras destacadas, biografias importantes de Foucault e de Pierre Bourdieu. Ou seja, antes de escrever publicamente sobre si lidou com a vida de dois intelectuais decisivos da segunda metade do século XX. Mais do que isso: dois intelectuais com que Eribon conviveu ativamente por décadas, misturando-se em parte na vida deles – o que equivale a dizer que ao contar a trajetória de Foucault ou Bourdieu, Eribon não deixa de falar da própria vida.

Retorno a Reims inicia-se com a visita à mãe numa casa e cidadezinha que desconhece – o pai, doente e internado, não está presente. Afastado da família há muito tempo, o novo endereço dos pais era, para o narrador, “apenas um nome” (ERIBON, 2020 [2009], p. 11) para onde esporadicamente mandava postais. Na chegada, o vilarejo é perscrutado e descrito na perspectiva do etnólogo que busca compreender uma sociedade cujos rituais e convenções lhe são distantes. O encontro com a mãe é apresentado como “o começo de uma reconciliação com ela. Ou, mais exatamente, de uma reconciliação comigo mesmo, com toda a parte de mim que eu havia recusado, rejeitado, renegado.” (ERIBON, 2020 [2009], p. 13) A constatação, forte e simultaneamente orgulhosa e autocrítica, antecipa o movimento de reconexão que não é só com a mãe e consigo mesmo; é sobretudo com um mundo familiar e estranho na maturidade, “recusado, rejeitado, renegado”, mas ainda vivo.

A impossibilidade da completa superação da formação de origem orienta o relato do princípio ao fim e evoca a tensão – que é avaliada por meio de conceitos da psicanálise, da sociologia e da filosofia – entre a persistência do passado e o anseio de ultrapassá-lo. O narrador revira esse passado para interpretar a ruptura com a família. Constata duramente as próprias contradições: longe da casa familiar, em Paris, atua na esquerda política e luta em defesa dos interesses do operariado – um operariado (em suas palavras) abstrato – ao mesmo tempo que se mantém cuidadosamente afastado da experiência do mundo concreto de seus pais operários. Torna-se intelectual por meio de um processo de construção e desconstrução de si, da própria identidade – ou, como ele prefere, de sua subjetivação. Construiu-se, atesta, por meio da afirmação do homoerotismo; desconstruiu-se, reconhece, pela negação do tradicionalismo do interior e, com este, da origem operária. Repete com frequência que, ao contar sua trajetória, não pretende falar só de si; quer inscrever sua vida na história francesa da segunda metade do XX. Por isso, relata a guinada política do operariado do interior, que abandonou a histórica ligação com o Partido Comunista francês e avançou aceleradamente para a extrema-direita. Ou a crueza da homofobia que enfrentou tanto na família e na cidade de origem quanto dentro da esquerda – também acusada de cultivar a xenofobia que deu alicerce para o avanço fascistizante no país. Ou, ainda, os dogmatismos do marxismo, do “freudismo”, da psiquiatria e da psicanálise – territórios que frequentou –, sempre empenhados em assegurar a norma e as normatizações.

Já perto do final do livro e após percorrer sua experiência – às vezes com entonação pessoal, às vezes com percepção analítica mais fria –, reafirma, como princípio de todo relato de feição autobiográfica o vínculo profundo da vida privada com o movimento geral da sociedade:

Emancipamo-nos mais ou menos do peso que a ordem social e sua força subjugadora descarregam sobre todos e a cada instante. [...] a transformação de si nunca se dá sem integrar os traços do passado: ela conserva esse

passado, simplesmente porque é o mundo no qual fomos socializados e que em enorme medida se mantém presente tanto em nós como em torno de nós, no seio do mundo em que vivemos. (ERIBON, 2020 [2009], p. 268-269)

O olhar para os condicionamentos do passado e para os esforços, parcialmente bem sucedidos, de superá-los é o do sociólogo; ou seja, do narrador-intelectual que buscou o processo de autotransformação, atravessou-o aos solavancos e, justamente por isso, reconhece o caráter contínuo da ressubjetivação. Pouco depois, o sociólogo combina-se com o filósofo e o narrador arremata: “não se deve sonhar com uma “emancipação” impossível, o que podemos é cruzar algumas fronteiras instituídas pela história e que cingem as nossas existências.” (ERIBON, 2020 [2009], p. 269-270) Aos padrões sociais repetitivos, soma-se a perspectiva histórica e a urgência da luta contra todas as formas e os dispositivos de exercício de poder. Assim, o narrador pode concluir o balanço da própria vida e aliar, na sua bela frase final, a sensação de melancolia com a de alegria, a de limitação com a de superação, a perspectiva do intelectual com a do homem comum capaz de se emocionar com o passado.

Logo no início de *A sociedade do veredito* – publicado em 2013 e apresentado como uma continuação, sob forma de autoavaliação, do livro publicado quatro anos antes –, Eribon cita uma resenha de Annie Ernaux sobre *Retorno a Reims* e reforça a caracterização de seu relato pessoal como um exercício sociológico: “O livro não era portanto sobre mim, mas sobre a realidade social, com suas hierarquias em toda parte evidenciadas e com seus vereditos em toda parte pronunciados, isto é, sobre a violência que essa realidade contém e que inclusive a define.” (ERIBON, 2022 [2013], p. 10)

Eribon não se refere a *Retorno a Reims* como autoficção. Além de “autoanálise levada ao extremo”, expressão de Ernaux, ele prefere tratá-lo como “introspecção sociológica” ou “autossocioanálise”, retomando a disposição

assumida por Bourdieu de refutar a “ilusão (auto)biográfica” e deixar-se guiar pelo “ponto de vista do analista”:

Não tenho a intenção de me submeter ao gênero, que já disse antes ser ao mesmo tempo conveniente e ilusório, da autobiografia. Queria apenas reunir e oferecer alguns elementos para uma autoanálise. [...]

Adotando o ponto de vista do analista, eu me obrigo (e me autorizo) a reter todos os traços que são pertinentes do ponto de vista da sociologia, ou seja, necessários para a explicação e a compreensão sociológicas, e apenas isso. (BOURDIEU, 2004, p. 11-12)

A disposição autoanalítica e exclusivamente sociológica de Bourdieu deseja conter-se na perspectiva e nos limites de compreensão do funcionamento dos mecanismos sociais e da forma como o indivíduo se constitui na relação com eles. A escrita de si é, portanto, instrumental, uma porta para o coletivo, e não deve passar disso, não deve ser entendida como preocupação prioritária consigo mesmo.

Apesar de Eribon se identificar a Bourdieu no emprego da terminologia “autoanálise” e no empenho de tratar da realidade social, suas hierarquias e seus vereditos, ele não deixa de lamentar que o relato de seu mestre tenha elidido da trajetória aspectos importantes da vida pessoal e familiar. Reprovável na autoanálise de Bourdieu, diz Eribon, é o fato de que o eu foi apresentado apenas na sua feição e atuação pública e, sobretudo, acadêmica: a carreira, os livros. A coerente recusa da autobiografia por Bourdieu e a forma como este reinou sobre a própria vida geraram, contraditoriamente, uma autobiografia intelectual com pouca capacidade de expor uma história pessoal inesperada, a do filho de camponeses que recusa o destino de reproduzir a vida dos pais e se torna um dos intelectuais mais celebrados do mundo:

Ele consagra apenas alguns poucos parágrafos a seus pais, por exemplo. É evidente que a discrição e o pudor constituem grandes obstáculos ao projeto de autoanálise. O número de omissões voluntárias a que conduzem acaba por entrar a preocupação com o rigor epistemológico! Mais do que isso: ele não se detém na ideia, mencionada muito rapidamente apesar de ser decisiva, de que sua obra representou para ele o caminho para uma ascese e para uma reapropriação de si. [...] seu texto se assemelha mais a uma autobiografia bastante parcial e muito contida do que a uma autoanálise propriamente dita. (ERIBON, 2022 [2013], p. 89 e 91)

Mais do que um lamento, há, no comentário, uma reprovação. O projeto de construção de conhecimento por meio da autoanálise fica incompleto se o eu e suas circunstâncias diretas são omitidas ou ocupam pouco espaço: desaparece do relato a transformação social inesperada por que passou o narrador e essa transformação (“ascese”, “reapropriação de si”) é justamente o que permite ligar a história pessoal com a coletiva, pois revela as normas e as convenções restritivas que não são enfrentadas apenas pelo narrador, mas por todos que tentam alterar sua posição na sociedade. Eribon, na verdade, vê *Esquisses pour une auto-analyse* como espelho e como espelho reverso e insiste na superioridade da sua autoanálise em relação à do precursor: em Retorno a Reims, o projeto autoanalítico foi cumprido integralmente, ultrapassando os limites sociológicos. E o sucesso foi alcançado porque ele assumiu a potência emocional da empreitada (“foi para mim motivo de tanto sofrimento”) (ERIBON, 2022, p. 12, 20, 9) e, com ela, reinstalou a dimensão individual do trabalho da memória e da fabulação:

[...] fiquei com a impressão de sempre ter sido marcado, até mesmo antes dessa época, por uma infância e uma adolescência definidas mais pela melancolia, pela tristeza, pela infelicidade em relação ao mundo e aos outros. [...] será que é porque eu reinventei meu passado nesses termos, retrospectivamente, depois de ter vivido tudo, de ter me tornado quem me tornei e depois

da releitura da minha infância e da minha adolescência? Não, tenho certeza de que fui aquele adolescente inquieto e atormentado de quem guardei a imagem anterior. (ERIBON, 2022 [2013], p. 21-22)

Diante da dúvida se o passado foi “reinventado”, a negação categórica procura esconder, mas não afasta o desconforto com a possibilidade de ter imaginado – ficcionalizado – o passado. Tanto que, poucas páginas depois, para compreender o caminho errático da reavistagem do passado, cita uma passagem de Proust, validando com um excerto de ficção aquilo que se pretende que não seja ficcional (ERIBON, 2022 [2013], p. 27) e assim reconhecendo que a ficcionalização faz parte do trabalho de autoanálise. Resta então a constatação de que, quando narramos o passado, é impossível discernir as fronteiras entre o que efetivamente vivemos e o que inventamos a partir de um conjunto de lembranças fragmentadas e emotivas que precisam ser cosidas – e acabam por ser confessadas – no relato do adulto intelectual.

IV.

As críticas a *Esquisses pour une auto-analyse* evidentemente não reduzem o peso que as leituras de Bourdieu tiveram na formação de Eribon e que o ajudam a colocar sua escrita de si em paralelo com a de Annie Ernaux. Em *A sociedade como veredito*, ele recupera um necrológio que Ernaux publicou em *Le Monde* quinze dias após a morte de Bourdieu:

Ler nos anos 1970 Os herdeiros, A reprodução, e mais tarde A distinção, foi – e ainda é – como sentir um choque ontológico violento. Emprego deliberadamente esse termo “ontológico”: o ser que acreditávamos ser já não é o mesmo, a visão que tínhamos de nós mesmos e dos outros na sociedade e desfaz, nosso lugar, nossos gostos, nada mais é visto por nós como natural, como óbvio, no funcionamento das coisas aparentemente mais banais da vida. E, se viemos das camadas sociais dominadas, a aprovação intelectual

que damos às análises rigorosas de Bourdieu é acompanhada do sentimento advindo da evidência vivida, da veracidade da teoria em alguma medida assegurada pela experiência. (Apud ERIBON, 2022 [2013], p. 73-74)

Em suma, a sociologia de Bourdieu desencadeou em Ernaux uma nova percepção de si e do mundo ao redor e lhe permitiu compreender a partir de conceitos sociológicos sua experiência passada, desnaturalizar a percepção dos hábitos e reconhecer condicionamentos e padrões sociais.

Vale a pena reparar, a partir das informações do excerto, na situação de Ernaux no período em que afirma ter tido contato com a obra de Bourdieu. *Os herdeiros* foi publicado em 1964, *A reprodução* em 1970 e *A distinção* em 1979. Aparentemente, Ernaux leu *Os herdeiros* pelo menos seis anos depois de seu lançamento e os outros dois, logo que vieram à luz. Em 1970, Ernaux estava com trinta anos, já saíra de sua cidade há mais de dez, era casada há seis, tinha dois filhos, era professora no nível secundário. Foi também nos anos 1970 que publicou seus dois primeiros romances: *Os armários vazios* (1974) e *Aquilo que dizem ou nada* (1977). O terceiro romance veio em 1981 (*A mulher congelada*) e em 1983 saiu *O lugar* – seu primeiro livro de autoficção (ou, como ela prefere, autossociobiografia). O período, portanto, que ela define como de tomada de consciência do seu lugar social por meio das leituras de Bourdieu ocorre quando ela já é uma mulher adulta, há tempos afastada do meio de origem, e imediatamente antes da transformação por que passou sua escrita a partir de *O lugar* – e que, a rigor, já começara a ser desenhada em *A mulher congelada*, cuja abordagem feminista e de crítica social antecipa linhas centrais dos livros posteriores.

Eribon se reconhece nas bases do projeto literário de Ernaux e diz ter sentido o mesmo impacto quando começou a ler Bourdieu:

A grandiosa reconstrução da ordem social como uma maquinaria da desigualdade e a análise minuciosa e implacável dos efeitos da dominação social que, ao se inscreverem duradouramente nos cérebros, permitem a essa dominação se perpetuar... tudo isso tinha não apenas me iluminado, intelectualmente falando, como também, em parte, me libertado existencialmente. [...]. Ele me forneceu chaves para que eu pudesse saber quem eu era, o que se passava na minha existência social. (ERIBON, 2022 [2013], p. 74-75)

Nos dois casos, o eu é percebido como atingido pela “maquinaria da desigualdade” e carente de libertação e expressão. Libertar-se implica consciência e ação sociais, reconhecimento de si e busca de nova perspectiva para se situar. Depende também da capacidade de se manifestar publicamente, de expor de alguma forma o eu consciente e em processo de transformação. É nesse momento que a escrita de si se torna o meio de reinscrição do lugar social de uma mulher e de um homem que nasceram e cresceram sob o peso da opressão social e sexual, governados por regras que os excluía e imobilizavam. A virada narrativa – que os leva à autoficção (ou autoanálise ou autossociobiografia) – é precedida, portanto, de uma guinada intelectual que, por sua vez, resulta das leituras conscientizadoras (não apenas de Bourdieu, claro; Foucault, por exemplo, é central para Eribon e Simone de Beauvoir, para Ernaux).

A importância da expressão literária no trabalho de reapropriação de si é tamanha em Eribon e Ernaux que talvez seja por isso que eles se empenham tanto em negar que sua escrita, além da revelação do mundo de que partiram e de seus impasses, contenha o signo duplo da ficcionalização e da confissão. Assumir o personagem que criaram para si nos relatos escritos, admitir a estilização das próprias vidas e reconhecer o trabalho de ficcionalização poderia reduzir a dimensão política do gesto de expressar.

Ernaux é categórica ao refutar, na entrevista que deu a Frédéric-Yves Jeannet em 2002 –, a presença da ficção na sua escrita de si:

De início houve a ficção, como se fosse algo natural, nos meus primeiros três livros publicados, que traziam a palavra “romance” quando saíram (...). Depois, outra forma, que surgiu com O lugar e poderia ser classificada de “narrativa autobiográfica”, porque afasto qualquer ficcionalização e, à exceção de erros da memória, os acontecimentos são verídicos em todos os seus detalhes. O “eu” do texto e o nome inscrito na capa do livro remetem à mesma pessoa. Em resumo, são narrativas nas quais tudo que pudesse ser verificado por uma investigação policial ou biográfica (...) se revelaria correto. Mas não fico satisfeita com essa expressão “narrativa autobiográfica”, porque ela não é suficiente. Ela destaca um aspecto certamente fundamental, uma postura de escrita e de leitura radicalmente oposta à do romancista, mas não diz nada a respeito do intuito do texto, da construção dele. O que é mais complicado ainda é que ela impõe uma imagem redutora: “a autora fala de si”. Bem, O lugar, Uma mulher, A vergonha e O acontecimento em parte são menos autobiográficos e mais autossociobiográficos. (...) De modo geral, os textos desse segundo período são, antes de tudo, “explorações” em que se trata menos de afirmar o “eu” ou de “encontrá-lo” e mais de perdê-lo em uma realidade mais ampla, uma cultura, uma situação, uma dor etc. (...) Um horizonte se revelou no momento em que recusei a ficção, todas as possibilidades de forma se abriram para mim. (ERNAUX, 2023 [2002], p. 35-36)

Há muitos elementos no excerto que merecem destaque. Em primeiro lugar, o afastamento em relação à ficção, expresso num corte temporal radical (“de início... depois...”) que, como já mencionado, isola seus três primeiros livros, qualificados como romances, do manejo do material autobiográfico realizado de *O lugar* em diante. Essa “outra forma” de escrita não é, a princípio, nomeada, mas é caracterizada: fruto da memória (sujeito a “erros” que são “exceção” e não comprometem o caráter “verídico”, “correto” do relato), passível de “verificação” e investigação policial ou biográfica”. Ou seja, um tipo de relato construído quase exclusivamente com verdades. O esforço de nomeação vem a seguir: Ernaux ensaia, mas logo rejeita o rótulo “narrativa autobio-

gráfica”, pois embora ateste que há plena identificação entre “o ‘eu’ do texto e o nome inscrito na capa do livro”, acha inadequada a ênfase do eu. O relato, diz ela, busca algo maior e mais significativo do que “falar de si”; ela quer ultrapassar o íntimo e alcançar o conjunto da sociedade, encontrar a relação do eu com os movimentos e as dinâmicas sociais mais amplas: “explora” a si mesma não para se “afirmar”, nem para se “encontrar”, mas para entender-se como parte de um fenômeno geral (“uma cultura”, “uma situação”, “uma dor” – o uso do singular nas três palavras não indica, obviamente, situações específicas; relaciona-se a encontros tão pontuais quanto universais com outras culturas, situações, dores. O nome – autossociobiografia – que elege para designar o trabalho feito combina a “postura [pessoal] de escrita e de leitura” (ou seja, a perspectiva a partir da qual observa e analisa a sociedade) com sua inscrição no debate político, o “horizonte aberto” com a “recusa da ficção”. Ernaux refuta o termo autoficção porque enxerga na recusa da ficção em si a forma de validar politicamente sua obra.

V.

Independentemente de como designemos os relatos de exposição ficcional do eu – autoficção, autoanálise, autossociobiografia, etc. –, eles implicam uma hermenêutica de si cujas raízes são antigas:

[...] como o sujeito foi levado, em nossas sociedades, a decifrar a si a propósito do lhe era interditado? [...] como certos conhecimentos constituíram o preço a pagar para fazer valer uma interdição? Se se deve renunciar a esta ou àquela coisa, o que é preciso conhecer de si?

Ao colocar esse tipo de questões é que fui levado a estudar os procedimentos da hermenêutica de si na Antiguidade pagã e cristã. [...] parece-me que essa hermenêutica de si foi veiculada e difundida através da cultura ocidental por um grande número de canais; integrou-se pouco a pouco aos modelos de experiência, aos tipos de atitude que eram propostos aos indivíduos;

a tal ponto que frequentemente é difícil isolá-la e separá-la daquilo que cremos ser a experiência espontânea que fazemos de nós mesmos. A experiência que fazemos de nós mesmos parece ser, sem dúvida, o que há de mais imediato e mais originário; na realidade, porém, ela tem seus esquemas e suas práticas historicamente formadas. E o que cremos ver tão claramente em nós, e com tanta transparência, nos é dado, de fato, mediante técnicas de decifração laboriosamente construídas ao longo da história. (FOUCAULT, 2022 [2017], p. 27-28)

Compreender a si mesmo exige desautomatizar a percepção do mundo e identificar os mecanismos que prescrevem comportamentos e gestos que cremos naturais ou espontâneos, mas são socialmente determinados – constatação que traz de volta as observações de Ernaux (“choque ontológico”) e de Eribon (“iluminação”, “libertação existencial”) sobre o impacto da leitura de Bourdieu nos anos 1970. Mas Foucault vai mais longe e afirma que a própria ação de compreender a si mesmo não é definida autonomamente pelos indivíduos; ela é regulada e segue padrões e critérios gerais profundamente imbricados com a experiência vivida, de modo que é impossível isolar a experiência das regras que a pautam. Para Foucault, as origens históricas da hermenêutica de si jamais foram organizadas em qualquer corpo doutrinário: surgiram e se instalaram de maneira dispersa, quase indiscerníveis na vida cotidiana. No âmbito do cristianismo, a hermenêutica de si conectou-se às “teologias da alma: a concupiscência, o pecado, a perda da graça” (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 784)¹¹ e foi incorporada à história geral das crenças – o que aumentou sua invisibilidade, embora estivesse associada a uma prática conhecida, efetiva e regular, a da confissão.

11 Há muitas semelhanças entre “Les techniques de soi”, conferência citada na nota anterior e outras palestras e outros escritos de Foucault do final dos anos 1970 e início dos 1980.

É pela confissão – obrigatória no catolicismo – que buscamos identificar em nós ações e omissões e, dessa forma, nos adequar às interdições impostas. Nela, o eu é o objeto central da investigação e da interpretação, que se faz por meio de um relato estruturado. Por princípio, a confissão deve conter a verdade estrita – é um dos “jogos de verdade” ligados às técnicas voltadas à compreensão de si “que permitem aos indivíduos efetuar, isoladamente ou com ajuda alheia, um certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, seus pensamentos, suas condutas, seu modo de ser.” (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 785) O relato dos pecados no confessional é o estágio final de um conjunto de procedimentos regrados; é a verbalização do pecado, “momento capital”, “selo da verdade”; (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 812) é a expressão resultante e mais visível de um movimento que partiu da análise interior – guiada por um conjunto prévio e conhecido de obrigações e interdições – e organizou-se num relato feito a si mesmo e a um ouvinte externo, o confessor. Do interior para o exterior, por meio de um discurso autoanalítico, o indivíduo expõe-se e se reconhece no erro e na necessidade de repará-lo e não mais o cometer – “a purificação da alma é impossível sem o conhecimento de si” –; (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 805) pode assim obter a absolvição, que confirma e consolida sua renúncia e sua submissão.

Foucault parte de pesquisas sobre interdições e obrigações relativas à sexualidade, mas chega a formulações gerais acerca da hermenêutica de si e da presença central da confissão na cultura ocidental:

[...] a partir do protestantismo, da Contra-Reforma, da pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX, perdeu sua situação ritual e exclusiva: difundiu-se; foi utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras, delinquentes e peritos. As motivações e os efeitos dela esperados se diversificaram, assim com as formas que

toma: interrogatórios, consultas, narrativas autobiográficas ou cartas, que são consignados, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados. (FOUCAULT, 1985 [1976], p. 62-63)

Do confessionário para o ambiente doméstico e familiar, para escolas, delegacias, prisões, salas de tribunais, consultórios médicos e sessões de terapia, os procedimentos de confissão foram disseminados, a coerção se multiplicou e transformou cada indivíduo num “hermeneuta de si mesmo”, capaz de “expressar, verbalmente ou por escrito” (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 811-812) seu interior antes enigmático. Não se trata mais (apenas) da purificação da alma, mas de uma compulsão de falar e escrever, regulada pelas hierarquias e pelos princípios vigentes em cada um desses espaços e devotada ao conhecimento e à revelação de si. Poucos anos depois da publicação de *A vontade de saber*, Foucault reforçou a constatação do domínio expandido da confissão, mas indicou um elemento novo e transformador do lugar e do papel da confissão na contemporaneidade:

Através de toda a história do cristianismo, urdiu-se um vínculo entre a revelação teatral ou verbal do eu e a renúncia do sujeito a si mesmo. [...] A partir do século XVIII e até a época presente, as “ciências humanas” reinseriram as técnicas de verbalização num contexto diferente, fazendo delas não o instrumento da renúncia do sujeito a si mesmo, mas o instrumento positivo da constituição de um novo sujeito. (FOUCAULT, 1994b [1982], p. 813)

Diz Foucault: as humanidades assumiram o antigo estatuto da confissão verbal, herdado de uma tradição em que ele se prestava à renúncia e à sujeição do eu, o ressituararam historicamente e o transformaram num “instrumento positivo da constituição de um novo sujeito”. Há algo de fabuloso e de terrível na ideia – e talvez a autoficção ajude a desvelar as faces contrapostas desse novo modelo de confissão.

VI.

Constituir um novo sujeito é emancipar-se, contradizer; deixar de ser sujeito pela ordem que o criou e que organiza suas experiências segundo padrões gerais, leis, valores, convenções restritivas. É contrapor-se à lógica da submissão e recriar a identidade pessoal, “ressignificar-se”, (BUTLER, 2019 [1993]) construir um “discurso reverso”, assumindo como suas a palavra e as categorias de pensamento que antes sujeitavam o indivíduo. Dessa forma, “dando a si mesmo um meio de estabelecer um quadro de compreensão para sua experiência pessoal, dotando sua existência de um significado [...], chega-se, dentro do possível, a fabricar ou ao menos a consertar sua própria existência.” (ERIBON, 2012, p. 13)

Ernaux e Eribon preferem a expressão “reapropriar-se de si” para indicar o “movimento que leva da sujeição à reinvenção de si, [...] da subjetividade produzida pela ordem social à subjetividade ‘escolhida’” (ERIBON, 2012, p. 21) – a da mulher que rompe o repressivo círculo mágico que a contém e controla ou a do gay que ultrapassa as injúrias e ofensas que o cercam e perseguem. Nos dois casos, o objetivo é adquirir voz autônoma, transformar o eu recém adquirido num discurso capaz de expressar, controlar a própria verdade, emancipar-se. (ERIBON, 2022 [2013], p. 79)

A reapropriação de si não pode resumir-se a uma conquista individual; ela deve ser comunicada, encontrar receptores, alcançar um público cuja consciência seja afetada e, assim, diz Foucault, promover mudanças: “a relação com a experiência deve, no livro, permitir uma transformação que não seja apenas a minha como sujeito que escreve, mas que possa efetivamente ter algum valor para os outros.” (Apud ERIBON, 2012, p. 387) Na produção textual, o principal destinatário é obviamente o leitor – leitor sempre ativo e capaz de articular a leitura presente com seu repertório previamente constituído. Na literatura autoanalítica, porém, o papel desse leitor é ainda mais decisivo: afinal, toda confissão depende, para se completar, de alguém que a receba e a valide:

A verdade não está unicamente no sujeito, que a revelaria pronta e acabada ao confessá-la. Ela se constitui em dupla tarefa: presente, porém incompleta e cega em relação a si própria, naquele que fala, só podendo completar-se naquele que a recolhe. A este incumbe a tarefa de dizer a verdade dessa obscura verdade: é preciso duplicar a revelação da confissão pela decifração daquilo que ela diz. Aquele que escuta não será simplesmente o dono do perdão, o juiz que condena ou isenta: será o dono da verdade. Sua função é hermenêutica. Seu poder em relação à confissão não consiste somente em exigí-la, antes dela ser feita, ou em decidir após ter sido proferida, porém em constituir, através dela e de sua decifração, um discurso de verdade. (FOUCAULT, 1985 [1976], p. 65-66)

Diferentemente do que ocorria nas modalidades confessionais anteriores, confinadas em ambientes fechados (o confessionário, a delegacia, o tribunal, o consultório psicanalítico), agora a confissão é aberta, pública, acessível a todos. Antes, cabia ao padre, juiz ou psicanalista o trabalho interpretativo da fala organizada que lhes apresentavam; eram esses julgadores que podiam – mais do que perdoar, absolver ou consolar – validar o discurso, atribuir a ele a rubrica da verdade. O leitor de Ernaux, Eribon e tantos outros autores que escrevem sobre si é quem pode associar a verdade do texto à verdade da vida, completar o circuito de politicidade da escrita (SARLO, 2024, p. 181) e lançá-la no mercado livresco com toda a maquinaria crítica e midiática que o circunda. Obviamente não há critérios ou regras pré-determinadas para o julgamento do leitor, nem ele segue padrões equivalentes aos do padre, policial, juiz ou psicanalista – inclusive porque, além de pública, a confissão literária é direcionada a pessoas muito diversas entre si, possuidoras de experiências de vida e leitura dissonantes e não obrigadas, por ofício, a exercer a função que lhes foi atribuída pelo livro que está diante de seus olhos.

Essa diversidade, porém, permite algo que não tinha como ocorrer nas modalidades anteriores de confissão: a identificação sistemática de muitos com

o que é narrado no livro e com a experiência supostamente real da pessoa cujo nome estampa a capa. Independentemente de haver ou não verdade na imagem autorretratada na obra, ela é suficientemente convincente para operar como um espelho para o leitor. A questão da verdade não é secundária. Sua presença no texto, de resto, é impossível, e não apenas porque, contrariando o que com frequência se supõe no senso comum, nenhuma literatura deriva da experiência: ela constrói a experiência. Se o relato autoficcional é uma conquista de si, o eu que nele fala difere do eu que o antecedeu e empunhou a pena ou se postou por meses diante do computador a escrever seu espelho distorcido de tinta. Com a transmutação e a reapropriação do eu no texto, ocorre uma estilização de si e não há apenas um eu resultante, mas muitos eus cuja inevitável dispersão impede a concretização da realidade na escrita. Tal como observou Leonor Arfuch, no “espaço biográfico”, a identificação entre autor, narrador e personagem, mesmo quando têm o mesmo nome, é impossível: a experiência se transforma junto com o eu no momento da sua figuração e a vontade do leitor de que haja referencialidade – sua atração pela “vida real”, pela “verdade” – é também induzida e conduzida pelo trabalho de ficcionalização. (ARFUCH, 2010 [2002]) Camila Sosa Villada, ao sustentar sua “trans/escrita”, não reluta em atestar:

[...] a verdadeira natureza da escrita: a oposição. Sempre estaremos nos opondo, na escrita. Sempre teremos um lado reverso. [...]

Acho que, no fundo, só se pode escrever sobre isso. Que os mundos inventados pela escrita, pela fantasia, pela ficção científica, pela mentira, tudo isso é simplesmente escrever sobre nós mesmos. É só a partir dessa voz que se escreve, e os textos se tingem de alter egos, heróis e tragédias que parecem distantes de nós, mas que são o que somos. Um ato honesto. (SOSA VILLADA, 2024 [2018], p. 44, 62)

Para Sosa Villada, a confissão literária como simultaneamente “honesto” e “mentiroso” repõe a ambiguidade que Foucault já atestara acerca da presença

da verdade nas escritas de si: “não se trata de fazer aparecer, em discursos verdadeiros, o eu em sua realidade; trata-se de fazer com que os discursos verdadeiros transformem o eu por uma apropriação controlada da verdade.” (FOUCAULT, 2022, p. 115)

No derradeiro livro publicado em vida, Beatriz Sarlo questionou a eficácia das “centenas de obras testemunhais” e constatou:

As obras não se tornaram realistas, tornaram-se declarativas. O realismo, como qualquer outra poética, é um formalismo; a expressividade declarativa tem suas retóricas, inclusive mais repetitivas e previsíveis, mas é movida por uma segurança que nenhum realismo possuiu: que as obras têm “mensagem”, ainda que não seja essa a palavra usada quando são apresentadas ou explicadas. Não se escolhe uma estética realista, e sim uma relação de expressividade com um programa social, uma necessidade ou uma reclamação. Para este tipo de obra, terminou o tempo da refração, do corte (possível ou impossível de suturar) entre práticas simbólicas e vida. (SARLO, 2024, p. 180)

Para Sarlo, o efeito de real da ficção “declarativa” e seu dom de iludir sustentam-se na convicção – compartilhada por escritores e leitores, e amplamente difundida pela parafernália midiática de divulgação implícita ou explícita das obras – de que aquele texto comporte uma mensagem e essa mensagem, além de verdadeira, seja também instrutiva, um ensinamento, e – para usar um termo bastante próprio dos dias atuais – “compartilhável”, capaz de reunir as experiências diversas e de elidir o esforço de figuração e simbolização da escrita. A adesão dessa mensagem a programas sociais mais amplos dissolve a fronteira entre autor e narrador, reforça a impressão de verdade do relato e intensifica seu impacto entre os leitores. Fecha-se o ciclo e os leitores podem validar o relato do eu estilizado, agora associado ao (suposto) eu verdadeiro do autor: o discurso sobre si é legitimado, a expressão da expe-

riência dissolve a fronteira da ficção com a confissão e a literatura se confina – tal como pretendem Ernaux e Eribon – com a sociologia.

VII.

O nome utilizado – autossocioanálise, autossociobiografia, autoficção – é secundário, desde que esteja claro o que cada um desses termos pretende significar. Os dois primeiros procuram ultrapassar as fronteiras da literatura e, principalmente, rejeitar a dimensão ficcional: acomodam-se à zona supostamente mais clara da realidade e das verdades sociais. O terceiro, mais fluido e paradoxalmente mais exato, é o que reconhece que o caráter imaginativo das reconstruções do passado, as intermitências da memória e as estratégias textuais são inevitáveis nas escritas de si. Que a reapropriação de si exige a reimaginação da experiência vivida.

Mais interessante do que peregrinar pela terminologia, portanto, é discernir o lugar peculiar que essas autoficções – e incluo Eribon e Ernaux na lista – ocupam nas primeiras décadas do século XXI: tornaram-se um espaço confessional que repõe a vasta tradição ocidental de expor a si mesmo em busca de uma validação do interlocutor – no caso, o leitor, que pode se encontrar nos relatos, reconhecer-se nas figuras públicas dos autores, com seus dramas, dilemas e a sempre difícil busca da autocompreensão.

Barthes e Foucault, que cinquenta e tantos anos atrás atestaram o ocaso da autoria, obviamente não assistiram ao fenômeno atual de proliferação das aparições de escritores na esfera pública, em incontáveis debates e em atividade ininterrupta nas redes sociais. Mas dificilmente se espantariam: sabiam bem que quem fala pela boca de cada um desses autores é o personagem que construíram deles mesmos no texto, que enunciador não é autor e que o referente não determina o discurso; ao contrário, é construído por ele. Porque autoficção, que ninguém se engane, não é sociologia: é ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor Arfuch. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporânea*. Buenos Aires: FCE, 2010 [2002].

BARTHES, Roland. “La mort de l’auteur” [1968]. *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raisons d’Agir, 2004.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1/Crocodilo, 2019 [1993].

COLONNA, Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu” [2010]. In: Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EFFE, Alexandra Effe; LAWLOR, Hannie Lawlor. “From Autofiction to the Auto-fictional”. In: Alexandra Effe e Hannie Lawlor (orgs.). *The Autofictional*. Palgrave Macmillan, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_1

ERIBON, Didier. *Refléxions sur la question gay*. Paris: Flammarion, 2012.

_____. *Retorno a Reims*. São Paulo: Âyiné, 2020 [2009].

ERNAUX, Annie. “A escrita como faca”. *A escrita como faca e outros textos*. São Paulo: Fósforo, 2023 [2002].

_____. “Bourdieu: le chagrin”. In: *Le Monde*, 5.2.2002. Apud: Didier Eribon. *A sociedade como veredito*. São Paulo: Âyiné, 2022 [2013].

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. I. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985 [1976].

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992 [1969].

_____. “Le philosophe masquée” [1980]. *Dits et écrits*. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994a.

_____. “Les techniques de soi” [1982]. *Dits et écrits*. Vol. IV. 1980-1988. Paris: Gallimard, 1994b.

_____. “Entretiens avec Ducio Trombadori”. Apud: Didier Eribon. *Reflexions sur la question gay*. Paris: Flammarion, 2012.

_____. *Dizer a verdade sobre si: conferências na Universidade Victoria*, Toronto, 1982. São Paulo: Ubu, 2022 [2017].

FRAEDRICH, Anna. “Autoficção: um percurso teórico”. In: *Criação & Crítica*. n. 17, p. 30-46, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46> (acesso em 4.12.2024).

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GASPARINI, Philippe. “Autoficção é o nome de quê?” [2009]. In: Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada*

etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023 (4ª edição, atualizada; 1ª edição: 2007).

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 [1975].

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013 [2007].

_____. *Vista chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. *Melhor não contar*. São Paulo: Todavia, 2024.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. São Paulo: Alfaguara, 2012.

_____. *Divórcio*. São Paulo: Alfaguara, 2013.

_____. *A vista particular*. São Paulo: Alfaguara, 2016.

_____. *Uma dor perfeita*. São Paulo: Alfaguara, 2022.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SARLO, Beatriz. *Las dos torres: ¿Puede la cultura contemporánea pensar algo nuevo?* Buenos: Siglo XXI, 2024 (e-book).

SOSA VILLADA, Camila. *A viagem inútil: trans/escrita*. São Paulo: Fósforo, 2024 [2018].

TIMERMAN, Natalia. *Copo vazio*. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. *As pequenas chances*. São Paulo: Todavia, 2023.

O historiador-ensaísta

escrita de si, escrita da história

Alexandre de Sá Avelar¹

I

Produto de um labor intelectual, o texto apresenta sempre múltiplos inícios, cuja reconstrução, *a posteriori*, pode ser muito mais um produto da imaginação – ou da busca de alguma coerência ou explicação plausível – do que algum sinal de fidelidade aos acontecimentos. Talvez não seja outra coisa a historiografia. Deixando de lado discussões tão longas quanto insolúveis, recoloco a questão inicial.

Em uma conversa com um estimado amigo, também pesquisador da área de Teoria da História, confessei-lhe que gostaria de escrever uma tese para a promoção à carreira de professor titular, preterindo, dessa forma, o memorial acadêmico. Disse-lhe que achava minha trajetória absolutamente trivial e que, portanto, minhas reminiscências sobre ela despertariam pouco interesse e não trariam nenhuma contribuição expressiva ao nosso campo de pesquisa.

¹ Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Sua resposta pôs-me a pensar. Ele afirmou que, mesmo com minhas reservas, uma carreira construída ao longo de mais de uma década e meia de trabalho na universidade deveria ser motivo de algum balanço ou avaliação. Em outras palavras, era preciso, de algum modo, falar desse percurso que não me parecia conter nada de especial. Afinal, a ideia de falar de si não nos é familiar, apesar de soar ainda controversa aos ouvidos dos praticantes mais zelosos da nossa disciplina? Não estamos todos nós em nossos textos? Não tentamos nos equilibrar, de modo quase sempre vacilante, entre o nosso presente – atualista ou presentista – e as exigências de certo grau de distanciamento em relação aos nossos temas de pesquisa sem deixar que nossas vozes emudeçam?

E se esse equilíbrio precário não fosse mais visto como um problema a ser enfrentado e superado? Podemos elaborar formas de construção textual capazes de sinalizar e expressar esse dilema sem que isso indique alguma fragilidade de nossas escolhas estéticas? Procurarei defender neste texto a ideia de que o ensaio permite essa “experiência modificadora de si no jogo da verdade”. Em outras palavras, voltando-se a si próprio e para os objetos no mundo, o ensaísta se movimenta no exercício tortuoso de interrogar “se se pode pensar diferentemente do que se pensa e perceber diferentemente do que se vê” (FOUCAULT, 1984, p. 13). Em um tempo de incertezas epistemológicas, de acelerada deterioração de nossas convenções disciplinares e de expansão dos medos quanto ao futuro, esse trabalho crítico do pensamento sobre o pensamento que caracteriza o ensaio pode fornecer o material indispensável para a construção de alternativas estético-políticas capazes de redimensionar a escrita da história como crítica do presente (SCOTT, 2023, p. 126-129). Escrever para colocar-se a si próprio e ao leitor diante de um abismo, eis uma caracterização pertinente da “atitude ensaística” que julgo merecer maior atenção dos historiadores.

II

No interior da cultura acadêmica, as objeções ao ensaio são largamente conhecidas. Ao ensaísta atribui-se um excesso de impressionismo e um descuido na demonstração empírica das afirmações feitas. Sua escrita é também acusada de se desviar de dados concretos e de apostar em objetos amplos, de largo escopo, destituídos de qualquer delimitação que os circunscreva em quadros explicativos convincentes. Não raro, o autor de ensaios foi visto como um “simpático diletante fadado a juntar-se ao crítico impressionista na zona suspeita da cientificidade” (STAROBINSKY, 2018, p. 15). Nesse aspecto, não havia como desconsiderar o risco de que o ensaio se torne uma “compensação para a perda da objetividade da experiência pessoal, com o fortalecimento de tendências (auto)biográficas e, conseqüentemente, do preconceito acadêmico contra ele” (GATTI, 2014, p. 164). Enfim, desqualificações que, ao longo do tempo, não fizeram mais do que atualizar o tom pejorativo que certa recepção do ensaio já exibia desde o século XVII.

Nesse embate, os defensores do ensaio também levantaram suas armas. A crítica maior, nesse caso, se dirigia a um padrão de escrita acadêmica que, no afã de satisfazer métricas produtivistas, se tornava esteticamente pobre e, ainda mais grave, vazia de densidade analítica. Os modelos de inteligibilidade admitidos pelos periódicos acadêmicos cultivavam formas de argumentação que domesticavam o pensamento e restringiam a crítica e a originalidade. O enfrentamento dessa “sanha indexadora” demandava, sobretudo, a revalorização do ensaio (FREIRE, 2000, p. 37). Para os ensaístas, a dificuldade de demarcação e de definição desse gênero fronteiro é justamente a sua maior fonte de vitalidade. Ademais, a pluralidade de temas e a firme disposição de se projetar na vida intelectual asseguravam ao ensaio um lugar decisivo no debate cultural de qualquer nação.

A guinada teórica sobre o ensaio, suas formas, suas aproximações e seu afastamento em relação à arte e à ciência data das primeiras décadas do século XX e tem na conhecida análise do jovem Lukács um impulso definidor. Para o filósofo húngaro, ainda influenciado pelo idealismo alemão, o ensaio se apresentava como o registro de uma experiência literária e poética do mundo que alcançara sua plena cidadania (LUKÁCS, 2018). Estávamos diante de uma teorização explícita do gênero que consagrou Montaigne e Bacon e que, sob a pena de Lukács, se firmava como uma forma de crítica que, de acordo com a tradição idealista, conferia “à vida a grandeza e a profundidade da poesia”, tornando-se capaz de “apreender o transbordamento do caráter individual” (COUTO, 2024, p. 4).

O problema da experiência é, portanto, central ao ensaio. Montaigne, autor inclassificável em qualquer gênero ou especialidade, refletiu largamente sobre si mesmo em seus *Ensaio*s. Tal escolha implicava, por seu turno, a inespecificidade do seu público leitor, conforme destacou Erich Auerbach:

*O público dos Ensaio*s não existia, e ele [Montaigne] não podia supor que existisse. Não escrevia nem para a corte nem para o povo, nem para os católicos nem para os protestantes, nem para os humanistas nem para alguma outra coletividade existente. Escrevia para uma coletividade que parecia não existir, para os homens vivos em geral que, como leigos, possuíam uma certa cultura e queriam compreender sua própria existência, isto é, para o grupo que mais tarde veio a se chamar público culto. Até esse momento, a única coletividade existente – sem considerar as guildas, os estamentos e o Estado – era a comunidade cristã. Montaigne dirige-se a uma nova coletividade e, ao fazê-lo, ele também a cria: é a partir de seu livro que ela cobra existência (AUBERBACH, 2007, p. 151).

Construir a própria experiência por meio da meditação sobre inúmeros objetos da vida cultural não era, segundo Adorno, uma interdição à objetividade da prosa ensaística. O que estava em disputa, se assim se pode colocar, era o

modo pelo qual os ensaios de Montaigne traduziam uma outra objetividade possível que tensionava os padrões admitidos pela ciência. Esse aspecto ainda me parece decisivo para a tomada de posição, em nosso tempo, a respeito da forma narrativa e da presença do historiador, sobretudo em função das tantas práticas e discursos negacionistas que, segundo uns tantos autores, demandam uma volta à ciência “pura” como produtora de afirmações verdadeiras e verificáveis sobre a realidade do mundo.

Parece-me que Adorno sinaliza para uma possível resolução do impasse no qual o ensaio se viu enredado desde que foi objeto das primeiras formulações teóricas. Para o filósofo alemão, em diálogo crítico com Lukács, se o ensaio é um objeto estético autônomo, essa qualidade não vem de sua aproximação com o romance, mas de sua relação com os conceitos e de sua pretensão à uma forma de verdade que não pode ser simplesmente estetizada. Assim,

o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando [...] definiu o ensaio como forma artística (ADORNO, 2003, p. 18)

Não se deve concluir, por outro lado, que Adorno preconizava uma distinção rígida entre ensaio e arte. Ainda assim, defendia que a subjetividade do ensaísta só se manifestava através do tratamento que ele dava aos objetos do mundo cultural. Essa maneira de ver o ensaio era, obviamente, um resultado das condições sociais do capitalismo administrado do pós-guerra, no qual Adorno via a identidade entre universal e singular como a configuração mais recente da ideologia. Tratava-se, em outras palavras, de uma ruptura com os modos de pensar que constituíram os grandes sistemas filosóficos do século XIX cuja evidência primária era a noção de sujeito que se opunha à tradição. Essa experiência moderno-burguesa entrara em franco declínio após a

guerra e é desse mundo que o ensaio adorniano buscava dar conta. O mais significativo, para os meus propósitos neste texto, é assinalar que, mesmo sem abandonar as mediações totalizantes de sua crítica filosófica – remodelada para enfrentar a força material e ideológica do capitalismo tardio –, Adorno pensa a experiência como a “fonte da exposição da não-identidade entre singular e totalidade” (GATTI, 2014, p. 182).

O ensaio, com seu impulso antissistemático, permite dar forma a essa dialética de identidade e não identidade por meio da operação com os conceitos abordados a partir do presente (ADORNO, 2003, p. 36). Sua forma crítica por excelência advém especialmente da não identificação entre a exposição e a coisa exposta, provocando sempre os conceitos a transitarem por meio de pensamentos que se entrecruzam sem formarem uma linha ou uma direção precisa. O ensaio, dessa maneira, instaura uma modalidade de crítica da ideologia na medida em que, como forma e ideia, resiste à tendência real de identidade entre coisa e conceito que caracteriza o capitalismo como um sistema total. Eis o paroxismo do ensaio: sua força é essa aproximação em relação aos objetos pela não identidade, o que provoca, por outro lado, a sua própria instabilidade: “a sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar” (ADORNO, 2003, p. 27).

Adorno tornou mais complexa a reflexão sobre a subjetividade do ensaísta ao incorporar o problema das mediações sociais, abrindo frestas para compreender a experiência como a liberdade de espírito capaz de desfazer a falsa oposição entre o “subjetivismo” do ensaio e a “objetividade” das ciências. O caráter objetivo do ensaio provém das tendências sociais que configuram a experiência individual, e à prosa ensaística cabe a tarefa de provocar tensões e assumir uma forma não integrada à totalidade. O convite de Adorno parece ganhar sua maior clareza: ver no ensaio as formas possíveis de uma desestabilização, os caminhos de um desconforto com o qual a experiência indivi-

dual deve confrontar-se a todo momento, o desafio de não se deixar subsumir pelas mediações sociais que a concretizam.

A ênfase na experiência subjetiva, com seus gradientes de mediação social, integra um conjunto de características que comumente são associadas a uma certa “atitude ensaística” que é mobilizada para definir os contornos do ensaio. Ela supõe “uma espécie de permanência na inconstância: ela é o modo encontrado por ensaístas para abrir espaço na mata fechada da realidade, sem o risco de ter de abandonar a almejada disponibilidade do eu para si mesmo” (CHARBEL, 2024, p. 6).

Tal transbordamento é um tema cujo interesse parece ter se renovado em nossa época. Entretanto, concedamos novamente de bom grado o reconhecimento da antiguidade do problema. Na página de rosto de seus Ensaaios, Montaigne já fazia questão de enunciar sua identidade (*seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du roi et gentilhomme ordinaire de sa chambre*), deixando claro que o seu livro incompleto, composto por pensamentos inacabados, se relacionava intimamente a uma existência singular. A respeitabilidade do ensaísta importava, portanto, para que um homem pudesse comunicar seus ensaios, seus humores e suas condições.

Para satisfazer plenamente a lei do ensaio, convém que o “ensaísta” ensaie a si mesmo. Em cada ensaio, voltado para a realidade externa ou para seu corpo, Montaigne experimenta não só as próprias forças intelectuais como seu vigor e insuficiência: são esses o aspecto reflexivo e a vertente subjetiva do ensaio, em que a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do juízo, que observa a capacidade do observador (STAROBINSKI, 2018, p. 19-20).

Não se deve ver, entretanto, essa ênfase na subjetividade como a oferta de um relato completo de si, como um diário ou uma narrativa autobiográfica.

É no confronto com problemas gerais que o ensaísta desenha a si próprio. Essa modelação da individualidade intelectual só pode ocorrer por meio de um rigoroso movimento de exame da realidade exterior. São os “dilaceramentos do mundo presente”, como fala Starobinski (2018, p. 20), que fornecem a matéria de construção do ensaio e do ensaísta.

III

Se a teoria da história pode ser definida como o escrutínio crítico das próprias condições de possibilidade da operação historiográfica, como não estabelecer conexões com o ensaio que, a todo instante, coloca os limites da escrita, da apreensão dos objetos e dos conceitos? Não seria talvez, sendo ainda mais autorreflexivo, a escrita ensaística aquela por excelência das reflexões teóricas sobre a história? Como pensamento crítico, ensaio e reflexão teórica não partilham “as potências do incalculável”, fazendo irromper interstícios, imprevistos e o que era aparentemente impensável? (GIORDANO, 2015, p. 7).

Qualquer reflexão contemporânea sobre o ensaio não pode desconsiderar a nossa paisagem, na qual a institucionalização maciça das ciências humanas reconfigurou o gênero que consagrou Montaigne. Trata-se, indiscutivelmente, de uma herança que exige ser pesada e avaliada quando pensamos sobre o futuro do ensaio dentro e fora da nossa cultura universitária. Um ensaísta tão atento como Jean Starobinski enfrentou o problema em termos que são, a meu ver, decisivos.

O que está em jogo, portanto, é não ficar com o que as ciências humanas, em sua linguagem impessoal, ou aparentemente assim, são capazes de revelar ao estabelecer relações controláveis, desvelando estruturas exatas. Em todo caso, não convém se limitar a isso. Essas relações e estruturas constituem a matéria-prima que devemos orquestrar em nossa língua pessoal, com todos os riscos e perigos inerentes. Nada dispensa elaborar o saber mais sóbrio e

escrupuloso, mas com a condição expressa de que esse saber seja substituído e encampado pelo prazer de escrever, e sobretudo pelo vivo interesse que sentimos diante de determinado objeto do passado, para confrontá-lo com o nosso presente, no qual estamos sozinhos, no qual não queremos ficar sozinhos. A partir de uma liberdade que escolhe seus objetos e inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, no limite ideal no qual não faço senão ensaiar concebê-lo, deveria saber aliar ciência e poesia. Deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no âmago do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a instauração simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira. Quanto melhor ele percebe a força atuante da fala, melhor ele atua por sua vez... (STAROBINSKI, 2018, p. 25-26).

Demarcar a si próprio em relação às formas analíticas correntes das ciências humanas, produzir imagens que não se rendem ao empiricismo mais estreito sem renunciar ao fôlego interpretativo, sujeitar as energias às circunstâncias de cada objeto. Os movimentos do ensaísta entre os campos estabelecidos do saber e por fora deles implicam testagens de estilo, modulações na construção dos argumentos, das ideias e das formas dos textos. Não há uma fixidez metodológica que se imponha sobre os objetos. Ao contrário, parece que são estes que se colocam imponentes ao ensaísta para quem o dever primordial se torna, portanto, estar atento aos atrativos da imanência. Em função da miríade de objetos e de registros com os quais lida, o ensaísta assume as vestes de crítico contundente e, não raro, de polemista aguerrido. Atualizado com as demandas do tempo presente, o ensaísta não parece mais incorrer na autossuficiência estética de suas reflexões, mas transita na diversidade dos terrenos de análise

ao entranhar a dimensão reflexiva por uma auto-análise trabalhosa, pulsando em filigrana, ora incendiada pelas experiências afetivas, ora refreada em alusões e subentendidos, ora elidida em notas de rodapé e em esclarecimen-

tos cifrados, num andamento interpretativo que baliza os materiais expressivos pelo giro de focos cruzados (MICELI, 2007, p. 60).

A dimensão reflexiva do ensaio como *tentativa* de aproximação à realidade de um objeto ou de um conjunto de objetos envolve a percepção da figuração narrativa da experiência. Em outros termos, só nos parece possível compreender algo do passado por intermédio dos recursos discursivos que o ensaísta emprega, o que lhe confere, simultaneamente, uma inaudita forma de liberdade e um exercício de responsabilidade ético-política irrecusável: “O ensaio nasce de uma luta por expressão, uma luta em busca da forma mais adequada para a encenação de uma dada forma de vida, para a expressão de uma dada verdade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 15).

Nessa forma de expressão da verdade, o ensaísta “propõe sua própria contingência como ponto de partida, sua própria diversidade como inspiração e seu ato de escrever como ato primeiro do pensamento” (BONENFANT, 1989, p. 60). Sob diversos aspectos, o ensaísta se apresenta em todas as suas contradições, inconstâncias, mutações e escolhas. Essas incursões em torno de si próprio seriam compatíveis com a escrita da história, com a investigação criteriosa sobre o passado regulada por mediações conceituais, epistemológicas e metodológicas sancionadas pelos praticantes de uma disciplina?

As pretensões científicas da historiografia profissional moderna interditarão a escrita em primeira pessoa em nome da distância requerida pela relação que o historiador deveria estabelecer com seu objeto de estudo. O afastamento pessoal e afetivo em relação aos eventos do passado asseguraria o rigor necessário à prática historiográfica que significava, em última instância, uma forma específica de reconstrução contextualizada e cronologicamente organizada dos acontecimentos de outros tempos. Certamente o problema pode adquirir contornos mais complexos, pois ele está inscrito sobretudo no modo como concebemos nossa relação com o presente. Já em 1869, Jacob

Burckhardt – que ademais definia sua obra como ensaística – parecia ter consciência do problema.

*Neste amplo oceano no qual nos aventuramos, são muitos os meios e direções possíveis; e os mesmos estudos que serviram para esta obra poderiam facilmente, noutras mãos, não só receber tratamento e aplicação totalmente diferentes como levar a conclusões essencialmente diversas. Tama-
nha é a importância do assunto que ele ainda solicita novas investigações, e pode ser proveitosamente estudado sob os pontos de vista mais variados (BURCKHARDT, 1991, p. 3).*

Esse “interesse pelo presente” persistiria no início do século XX, sendo central, por exemplo, em toda a filosofia da história de Benedetto Croce, para quem “somente uma preocupação da vida presente pode nos impulsionar a realizar investigações sobre um fato do passado” (Apud KRACAUER, 2006, p. 122). O “nobre sonho da objetividade” fora sempre limitado pelo peso da vida atual, das forças políticas e dos constrangimentos culturais e econômicos que pairam sobre os indivíduos. Não foram poucos os historiadores que constataram a inevitável dimensão subjetiva do discurso historiográfico e o alcance que a verdade produzida pelo historiador poderia atingir. Certas passagens de Droysen, um historiador apontado, não sem alguma propriedade, como o contraponto de Ranke, ajudam a encaminhar o problema que nos interessa em relação ao ensaio.

Para o autor de *Historik*, o cerne do trabalho do historiador não é o método crítico, mas a interpretação dos materiais e das fontes com os quais lida. Isso porque todos os registros do passado são forçosamente lacunares e não podem oferecer nenhum quadro amplamente objetivo da história. Nesse sentido, os fatos só podem ser conhecidos mediante a presença do historiador, que dá forma a eles e os torna visíveis como imagens sempre provisórias. Somente o que é “desprovido de pensamento é efetivamente objetivo” (Apud LORIGA, 2012, p. 254).

Dessa constatação não decorre a impossibilidade de alguma forma de conhecimento factível sobre o passado. A originalidade do pensamento de Droysen está na sua interrogação da relação entre a subjetividade do historiador e a construção de um saber sobre a história vivida. Não se trata de admitir o elemento óbvio de que pertencer a uma época dispõe o historiador a adotar certos julgamentos em função de suas crenças e preconceitos. O mais relevante é o movimento de descoberta da historicidade dessa subjetividade que preside a investigação sobre o passado que instaura um conflito entre o historiador e a sua própria subjetividade. O resultado é um trabalho de libertação temporal. É nesse momento que ele pode, enfim, avaliar a relevância do problema historiográfico, aprofundar a investigação e encontrar resultados não esperados.

Já tínhamos isso e aquilo. Atualmente, é como se não tivéssemos mais nada. É necessário partir novamente do zero, é necessário recomeçar tudo desde o início. Procurando o material, verificando-o, interpretando-o, reelaboramos o pensamento e, à medida que se desenvolve, purificando-se cada vez mais, distingue-se em toda a sua riqueza e se transforma. Arriscamo-nos mesmo a perdê-lo [...]. Muitos se esgotam na tarefa, perdem-se nas vias transversas, lançam-se em direção a novas possibilidades, prospectam mais em extensão do que em profundidade (DROYSEN apud LORIGA, 2012, p. 255).

A descrição acima poderia designar aquilo a que aspira o ensaísta ao escrever um ensaio, ainda que o espírito das considerações de Burckhardt, Croce e Droysen estivesse distante da guinada subjetiva das décadas recentes. Esses autores ainda se filiavam a uma tendência que considerava que as experiências e predileções dos historiadores tinham um papel importante em seus estudos, mas deveriam ser limitadas para que não comprometessem a objetividade exigida pela operação historiográfica (TRAVERSO, 2020, p. 16). A prosa ensaística, contudo, pode se aproximar, em um primeiro momento, do discurso do historiador por meio de um querer dizer, de uma rejeição da

neutralidade e da reiteração de que a construção de sentido é envolta em uma organização valorativa do mundo (WEINBERG, 2017, p. 524).

A guinada subjetiva que tem caracterizado as ciências humanas amplia o problema colocado por aqueles autores clássicos e o debate sobre o dilema entre forma e conteúdo na escrita da história (WHITE, 1987). O que um conjunto de trabalhos mais recentes tem demonstrado é que um certo pendor autobiográfico parece cada vez mais admitido em escritos que continuam a se caracterizar por um esforço organizado e escrutinado de dar forma ao passado (FAUSTO, 2010; HARTMAN, 2021; HOBBSAWM, 2002; JABLONKA, 2012). Eu não teria dificuldade em situar esses textos como ensaios autobiográficos, embora uma análise sistemática de suas características exceda as minhas próprias capacidades. De todo modo, essas obras realizam um movimento duplo. Em primeiro lugar, a “‘pesagem’ das próprias experiências, a sondagem interior, a ação de ‘pôr à prova’ as certezas mais consolidadas que podemos ter sobre nós mesmos e sobre o mundo” (CHARBEL, 2023, p. 60). Ao mesmo tempo, essa incursão que o ensaísta realiza às suas próprias entranhas é acompanhada pela tentativa de compreender algo que está no mundo, inexplorado, localizado fora do seu eu. Em seus aspectos mais formais e estéticos, esses autores recorrem a uma mescla de gêneros que variam do próprio ensaio à autobiografia, passando por uma aberta “fabulação crítica” combinada com a imaginação histórica. Portanto, ao lado de formas discursivas como a autobiografia, romances ou hibridismos “que mesclam diferentes gêneros literários” (TRAVERSO, 2022, p. 10), o ensaio se situa como um gênero capaz de propiciar o cruzamento dessas respostas estéticas em torno da primeira pessoa. Essa valorização da subjetividade é demonstrada em situações como a narração do processo de pesquisa, do contato com as fontes, das hesitações que o historiador enfrenta pelo caminho. Os dados factuais, as operações discursivas e os achados interpretativos são sempre postos na perspectiva de um autor que jamais deixa de ensaiar a si próprio ou de “escrever a nosso

próprio respeito para criar um espelho no qual outras pessoas reconheçam a própria humanidade” (BAKEWELL, 2012, p. 12).

O aviso de Montaigne (“sou eu mesmo a matéria do meu livro”) já atestava o parentesco entre a escrita ensaística e a autobiográfica. Não deixa de ser curioso, portanto, que, séculos depois, estejamos retomando a função da subjetividade no ensaio e sua pertinência na construção dos relatos sobre o passado. “Um modo justo de dizer eu”, como já propunha Barthes (2015, p. 214), é uma forma precisa de avaliar os horizontes do ensaio e do historiador-ensaísta, cuja experiência modula, sem determinar absolutamente, os objetos os quais coloca à prova na investigação. A aposta aqui em jogo é também a da liberdade de retramar os passados e de nos modificarmos por meio das narrativas que escolhemos (SHEINBAUM, 2024, p. 49-52). A implicação ético-existencial dessa postura pode ser exemplificada por meio dos usos e das refundações que o ensaio pode realizar em relação aos conceitos. A liberdade do ensaísta é também aquela de operar com categorias, de testar seus limites, de sugerir ampliações, de restringir respostas possíveis, de manejar porosidades disciplinares. Essa atitude ensaística pode se revelar pensável quando temos diante de nós a tarefa de nos dedicarmos a produzir juízos e reflexões sobre temas que compõem o nosso presente e, por isso, são menos enquadráveis na ainda prescrita distância temporal que nos facultaria alguma segurança epistêmica.

Em mais um sentido, talvez menos celebrado, o ensaio se encontra com o nosso tempo: hoje nossas convicções sobre o futuro parecem cada vez mais rarefeitas e incertas. Sobram-nos dúvidas, paradoxos, contradições, inseguranças. O ensaio não seria exatamente o instrumento para rastrear essas colisões? E, não é demais lembrar, elas não são, em nosso campo, relativas apenas às expectativas cada vez mais reduzidas a respeito de construirmos um devir mais justo do que o nosso tempo presente. Tais colisões se instalam no nosso campo, cuja dimensão disciplinar e científica tem passado por

sucessivas reavaliações. O ensaio, nesse aspecto, se inscreve em uma perspectiva que pode instaurar novos “circuitos de conversação que dotem as palavras de sentido” (WEINBERG, 2017, p. 524). Em paisagens intelectuais e culturais cada vez mais fragmentadas, a performance ensaística resulta de e institui atos de inteligência responsáveis geradores de novos sentidos. Sem incorrer no risco de uma hipervalorização da intencionalidade, essas significações incessantes remontam sempre ao autor e aos seus próprios posicionamentos estéticos e políticos. Essa dimensão intencional certamente só se torna compreensível quando colocada na rede de tramas estilísticas, simbólicas e éticas que caracterizam uma dada formação cultural: “o ensaio representa não apenas o mundo interpretado, mas o próprio processo de interpretação desse mundo” (WEINBERG, 2017, p. 527).

Talvez todo o esforço para desenvolver uma abordagem sobre o ensaio como uma forma de falar de si tenha sido apenas um desvio reflexivo destinado a ocultar a minha pouca capacidade de conferir ao memorial acadêmico um lugar que me trouxesse algum conforto intelectual. Este nome imposto institucionalmente – o memorial – parece carregado do peso de um ordenamento coerente das memórias e reminiscências que, ao menos em meu caso, parece intimidatório e um pouco constrangedor. Em que lugar do memorial estariam os meus esquecimentos – a desmemória, nos termos de Fenando Nicolazzi (2024, p. 18) – ou, simplesmente, aquilo que eu não gostaria de lembrar? “De início e maciçamente, é como dano à confiabilidade de memória que o esquecimento é sentido. Dano, franqueza e lacuna” (RICOEUR, 2007, p. 424). Em outro sentido, entretanto, o esquecimento pode ser uma reivindicação justa e epistemologicamente responsável (BENTIVOGLIO, 2014, p. 385-391). Mas o memorial acolheria esses movimentos contrapostos, essas discrepâncias, dada sua configuração institucional forçosamente restritiva? Mais do que isso, “poderia ser de alguma forma justa a escrita de um memorial feita a partir do esquecimento que condiciona aquele que o escreve?” (NICOLAZZI, 2024, p. 23).

Finalizar um texto – ou um ensaio – acadêmico com mais perguntas do que respostas pode sinalizar ao leitor certo descompromisso com o rigor de uma escrita que deveria ser coerente com seus objetivos de concluir argumentos com hipóteses defendidas ou comprovadas. Eis um risco assumido. Na defesa do que aqui propus, realço que uma paisagem intelectual mais difusa, de fisionomia anômala, tem provocado novas partilhas de sensibilidades entre os historiadores, cada vez mais propensos a evocar, em seus textos, combinações e recombinações de gêneros, tais como o ensaio e a autobiografia, os quais, anteriormente, sequer eram reputados como dignos de pertencerem ao nosso campo. Diante de nossa desorientação temporal, da sensação de crise sem fim (REVAULT D'ALLONNES, 2012), de descentramentos e de perda de horizontes de futuro, talvez o mais prudente seja enfrentar as colisões assumindo nossa ausência de norte. O nosso tempo talvez esteja à espera de uma “atitude ou espírito” ensaísta que olhe para os fatos do mundo com o empenho de estar atento a si próprio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO Theodore W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp.15-45.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Apresentação. A infração à ortodoxia: o ensaio como forma. In: *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da história*. São Paulo: Intermeios, 2019, pp.13-24.

AUERBACH, Eric. *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BAKEWELL, Sarah. *Como viver. Ou uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BENTIVOGLIO, Júlio. Os pontos cegos. A produção e o direito ao esquecimento no Brasil. Breves notas para uma discussão. *Opsis*, v.14, n.2, 2014, pp.378-395

BONENFANT, Joseph. O pensamento inacabado do ensaio. *Língua e Literatura*, São Paulo, n.17, 1989, pp.59-64.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CHARBEL, Felipe. Formas de falar de si. *Serrote*, n.43, 2023, pp. 51-67.

_____. O ensaísta aposentado. *Alea*, Rio de Janeiro, v.26, n.3, set.-dez.2024, pp.1-14.

COUTO, Elvis Paulo. La forme de l'essai comme théorie critique. *Alea*, Rio

de Janeiro, v.26, n.3, set.-dez.2024, pp.1-11.

FAUSTO, Bóris. *Memórias de um historiador de domingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 12.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREIRE, Raúl. *La forma como ensayo: crítica, ficción, teoría*. Buenos Aires: La Cebra, 2020.

GATTI, Luciano. Como escreve? Ensaio e experiência a partir de Adorno. *O que nos faz pensar*, n.35, 2014, pp. 161-187.

GIORDANO, Alberto. El discurso sobre el ensayo. In: GIORDANO, Alberto (org.). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2015, pp.5-29.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe. Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos interessantes. Uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JABLONKA, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus: Une enquête*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

KRACAUER, Siegfried. *L'Histoire des avant-dernières choses*. Paris: Éditions Stock, 2006.

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. In:

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia Serrote. São Paulo: IMS, 2018, pp.86-109.

MICELI, Sérgio. O chão e as nuvens: os ensaios de Roberto Schwarz entre a arte e a ciência. In: CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 54-65.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NICOLAZZI, Fernando. *Memorial acadêmico*. Memorial acadêmico apresentado como requisito parcial para a promoção à classe E, Professor Titular. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.

PRADO JR., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pp.7-26.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *La crise sans fins. Essai sur l'expérience moderne du temps*. Paris: Seuil, 2012.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SCOTT, Joan. A escrita da história como crítica. *Revista de Teoria da História*, v.26, n.2, 2023, pp.121-140

SHEINBAUM, Mariana Imaz. ¿Qué es la libertad histórica? *Interpretatio*, v.9, n.2, septiembre-2024-febrero 2025, pp.41-61.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: PIRES, Paulo Roberto

(org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018, pp.12-26.

TRAVERSO, Enzo. *Pasados singulares*. El “yo” en la escritura de la historia. Madri: Alianza Editorial, 2022.

WEINBERG, Liliana. O ensaio em diálogo. Da terra firma ao arquipélago relacional. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.37, n.2, jul./dez.2017, pp.523-546.

WHITE, Hayden. *The content of the form*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1987.

Fronteiras e passados borrados

história e ficção em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier

Julio Benvivoglio¹

Introdução

É dado sobejamente reconhecido por muitos – historiadores, literatas e outros cientistas sociais – que as relações entre história e literatura não foram, pelo menos ao longo do século 20, as mais lisonjeiras. Campos apartados durante o século 19, diante do processo de cientificização dos saberes e constituição das disciplinas ou áreas especializadas do conhecimento e sua consoante consolidação acadêmica, história e literatura, embora compartilhassem de preocupações mais ou menos comuns e tivessem muitos praticantes atuando em ambos os campos ignorando suas fronteiras, seguiram trajetórias distintas (BENTIVOGLIO, 2024, p.9-10). A história abraçando o passado como objeto e o método histórico como procedimento de análise, deixando de se preocupar com a escrita e a ficcionalidade, enquanto a literatura tomava as obras literárias e o fazer literário como artefatos de investigação, devotando-lhes aparato teórico-metodológicos específicos que passaram cada vez mais a deixar de lado contextos, externalidades e seu caráter

¹ Professor titular de Teoria e Metodologia da História (UFES).

histórico, mergulhando na forma, na técnica e em suas preocupações estéticas e estilísticas.

Acontece que ambas, história e literatura, têm em seu bojo a ficcionalidade e a historicidade como aspectos provavelmente incontornáveis para se pensar sua natureza e existência. Como falar de história sem considerar a história da história? Ou os modos pelos quais ela se materializa em textos? Como pensar a literatura desconsiderando sua história? Ou que em sua base está a textualidade? Em outras palavras, ambas dependem da narrativa – capacidade de construir realidades através de palavras – e surgem em um determinado tempo e espaço. Ambas estão imersas na temporalidade onde acontecem –, da qual carregam vestígios mais ou menos evidentes. E a despeito de compartilharem destes dois elementos fundamentais em sua factibilidade e existência material, história e literatura se afastaram, causando um enorme dano para a história, afinal, historiadores descuidaram da escrita, das formas e da narrativa deixando de lado as obras literárias como fontes para a pesquisa histórica, salvo raríssimas exceções, praticamente durante todo século 20. Também na literatura houve algum prejuízo, sobretudo a partir dos anos 1980, quando cresceu um movimento de afirmação estética, linguística e hermenêutica resistente em recorrer ao método histórico ou em aceitar que a literatura pudesse ser tratada como um documento histórico qualquer.

Mas, não me estenderei nessa direção. Afinal de contas, existiram e ainda existem exceções e resistências a este processo de elevação de barreiras epistemológicas e disciplinares entre historiadores e literatas que, nas duas últimas décadas do século 20 e sobretudo nestas primeiras décadas do século 21, conheceram uma reaproximação cada vez maior. Falo, em especial, da história, e creio que tanto o pós-estruturalismo quanto a virada linguística contribuíram para isso. Quiçá a expansão da hermenêutica no interior do campo. Ou também os debates em torno do narrativismo.

O objeto, ou antes, o artefato histórico-literário

Quero tratar nos parágrafos seguintes das aproximações entre história e literatura, daqueles encontros alvissareiros nos quais realidade e ficção se misturam somando contribuições da história e da literatura, em obras singulares que são capazes de extrair experiências e conhecimentos sensíveis, que apresentam o passado humano em sua radicalidade. Para isto, tomo como exercício de reflexão a obra *O mez da gripe* publicada originalmente em 1981 pelo escritor paulistano radicado em Curitiba, Valêncio Xavier (1933-2008). Tive notícia do livro graças à sugestão da professora e crítica literária Elaine Cintra, atualmente docente no Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, que me recomendou sua leitura no final de 1998 quando lecionávamos na Universidade de Franca, quando comprei a reedição feita pela editora Companhia das Letras de várias obras daquele autor em um volume único na extinta Livraria Martins, na cidade de Franca, interior de São Paulo.

Naquele momento confabulava com minha amiga algumas ideias para escrever um romance pretensamente vanguardista. Grande foi meu espanto ao ver que Valêncio Xavier já havia colocado boa parte do que eu pensava fazer em prática: entrelaçar o que os historiadores chamam de documentos com uma história ficcional. Vejam que não falo aqui de misturar dados e personagens históricos com ficção, isto os romances históricos já fazem há séculos; mas trazer fontes documentais para o texto, integrando-as à narrativa, como numa bricolagem, criando um texto metalinguístico (Pavloski, 2005, p. 47-9). Nem preciso dizer que Xavier, ao lado de Raduan Nassar se tornou, para mim, desde então, meu escritor predileto. No posto de escritora, será difícil tirar da minha mais alta consideração Clarice Lispector. Ao lado dela, mas um pouco abaixo, Cecília Meireles.

Talvez, por conta das áreas de atuação de seu autor – Valêncio Xavier Niculitcheff era escritor, jornalista, roteirista, cineasta e diretor de TV – *O mez da*

grippe seja uma daquelas obras exóticas, experimentais, raras, híbridas, poli-fônicas, metalinguísticas, quase inclassificáveis (Cf. BORBA, 2005; NEVES, 2006; PAVLOSKI, 2005). Daquelas que se o leitor não estiver bem-preparado pensará que a leu, quando na verdade foi lido por ela. Um livro ressuscitado pela grande imprensa em 2020, por conta da pandemia de Covid-19, pois, trata-se de uma ficção sobre a gripe espanhola, que afligiu o mundo entre 1918 e 1919, causando milhões de mortes.

O experimentalismo de *O mez da grippe* se dá em vários níveis, colocando à prova as certezas sobre o que é literatura, história, ou ainda de como deve ser a prosa literária. E Valêncio Xavier faz isso valendo-se de um método ou de uma técnica radicalmente novos que discutirei adiante (SILVA, 2009, p. 14). Ao realizar esse exercício mesclando códigos artísticos e usando diferentes linguagens, ele trava um diálogo com o modernismo brasileiro, em sua fase combativa (1920- 1930) (SILVA, 2009, p.17).

Em suas 72 páginas desnuda-se um mosaico narrativo e visual, com trechos de narrativa em prosa, poesia, recortes de jornais, cartões postais, entrevistas, monogramas, fotografias, informes do poder público, tabela, gravuras e até publicidades. Fragmentos que recontam uma história da gripe espanhola em Curitiba entre os meses de outubro e dezembro de 1918. Três meses que intitulam os três capítulos que dividem o livro, *Outubro alguma coisa*, *Novembro o mez da grippe* e *Dezembro a última letra do alfabeto*, cada um deles acompanhado do respectivo calendário. Neles o autor usa diferentes linguagens e narradores, cruzando diferentes histórias dentro de uma só. Aliás,

O leitor, ao se deparar com a ficção pós-moderna, terreno de inserção de O Mez da Grippe, percebe que os narradores são muitos, difíceis de serem localizados, são provisórios e limitados, o que enfraquece o poder de onisciência e, ao mesmo tempo, permite as reentrâncias labirínticas (SORENSEN, 2011, p. 85).

Longe de dizer que *O mez da gripe* escaparia a qualquer forma de classificação, seu próprio autor, na capa, logo abaixo do título crava: *novella*. E desde este gesto de abertura reforçará o recurso ao arcaísmo ao longo de toda a narrativa (ou narrativas, porque são várias coexistindo, quiçá até mesmo uma antinarrativa), uma poderosa ferramenta auxiliar de sua ficção para criar um efeito duplo, pelo menos no meu entendimento, de *passado* e de *verossimilhança*.

Ao fragmentar algo já pronto e escolher algumas peças para formar um novo conjunto, o artista descontextualiza para recontextualizar. Nesse processo, ocorre a mudança que faz evoluir o conceito de arte e o significado do próprio objeto. Evidentemente, a transformação exige nova postura do leitor/espectador e é resultado da ação crítica do artista diante do objeto reutilizado (KOBBS, 2010, p. 109).

A presença do arcaísmo neste escrito de Valêncio Xavier reforça o efeito de real, transportando-nos ao passado, criando um poderoso vínculo, através da leitura, entre o leitor e aquela época, produzindo convencimento e imersão através do *jogo* e do *simulacro*. Do mesmo modo que a realidade é fragmentária, assim também será o texto, que é considerado uma novela, mas que poderia ser outra coisa, visto desafiar gêneros ou classificações literárias. Para Décio Pignatari um romance gráfico (1996). Para outros trata-se de algo radicalmente novo: uma metaficção histórica (SANTOS, 2022).

A grande sacada do autor de *O mez da gripe* é que em sua obra

Eventos ficcionais e acontecimentos reais são misturados em um universo discursivo instigante a respeito da gripe espanhola em Curitiba, nos últimos três meses de 1918. Sua leitura deixa-nos perplexos. Acaso entre as diferentes passagens ou os diferentes personagens haveria algum que tenha efetivamente existido? (BENTIVOGLIO, 2004, p. 62).

N' *O mez da gripe* personagens e acontecimentos reais relacionados com a gripe espanhola em Curitiba, com o fim da Primeira Guerra Mundial, documentos da prefeitura e do poder público curitibano emitidos para a população, recortes de notícias de jornais, entrevista com D. Lúcia, fotos ou cartões postais, entre outros, se fundem e se confundem com uma subtrama principal envolvendo o que alguns analistas chamaram de fala poética do amante, mas, que lida e relida com atenção revela um episódio de violência contra a mulher, envolvendo um estupro (Cf. BENTIVOGLIO, 2004, p.62).

Ao que parece Valêncio Xavier, nesta novela, que não tem nada de amadora, apresenta os bastidores da criação literária, que envolvem o trabalho de pesquisa dos escritores, dessacralizando-a. E, ao fazer isso, embaralha as fronteiras entre realidade e ficcionalidade. É comum que antes de escrever seus trabalhos, escritores de ficção assim como os historiadores, reflitam sobre os temas, objetos, problemas; que confeccionem um planejamento (cronograma ou escaleta) e realizem uma ampla pesquisa preliminar. Todo este trabalho meticuloso e invisível antecede o trabalho de redação. Ele não aparece no texto. E é exatamente isto que Valêncio subverte, trazendo para o primeiro plano aquilo que muitas vezes ficaria sublunar ou, eventualmente, surgiria nas entrelinhas em alguma vestígio no interior da narrativa. Na maior parte das vezes é exatamente esta história prévia que é apagada, é isto que o autor de ficção procura a todo custo ocultar, a base primordial de onde nascem as obras: de uma pesquisa que parte de dados concretos que o autor encontra em sua realidade aos quais ele injeta, em seguida, imaginação, criatividade e técnica através da ficcionalização, ou, da elaboração narrativa. Este é o artifício da criação literária, que faz o pão da literatura rodar e equilibrar-se aparentemente sozinho, desconectado do real, do escritor e da chamada realidade que lhe é exterior (Cf. BENTIVOGLIO 2024). Prestidigitação, pura. Com este gesto iconoclasta Valêncio Xavier desmitificou a figura do autor e dilacerou a narrativa, princípios angulares da escrita literária. Rompeu um pacto sagrado que remonta a Homero e seu Ulisses.

Ao romper com a suposta aura sagrada da ficcionalidade, longe de fazer com que *O mez da gripe* perdesse seus encantos, ampliou-se seu caráter metafórico, estético, e formalístico gerando o estranhamento de nos aproximarmos de algo que nos parece profundamente familiar ao lado de um sentimento enorme de desconforto e estranheza (Cf. REICHMANN & SANDRINI, 2018). E o faz, integrando características que bem podem ser subsumidas à arte ou à estética pós-modernas: fragmentação, jogo, acaso, indefinição, simulacro (Cf. BENTIVOGLIO, 2004, p. 59). E aceleração, na novela tudo é veloz, os acontecimentos são rápidos, “imagens simultâneas surgem constantemente, diferentes espaços e consciências coexistem e se sobrepõem (BENTIVOGLIO, 2004, p. 62). O que gera uma certa unidade no livro é exatamente a temporalidade, não por acaso a história se passa no intervalo de três meses. E a familiaridade vem porque as notícias de jornal, como se acompanhassem o dia a dia dos eventos, criam um forte efeito de verdade.

Os episódios narrados são variados e contam diferentes histórias, todas entrecruzadas, como costuma ser na realidade. Narrados por diferentes sujeitos. Apesar disso, Joana Corona considera que *O mez da gripe* tenha um narrador, oculto, que se elide (CORONA, 2011, p. 55). Talvez o único evento aparentemente ficcional seja o estupro da alemã, que aparece sob a forma de trechos de um poema, que surgem alternados no interior da novela, a qual é um enorme e fragmentado mosaico, um quadro complexo do real. Ao contrário das ficções tradicionais, a novela não é submetida a um narrador tirânico que subsume histórias variadas e complexas em uma longa prosa integradora.

Se me permitem uma breve digressão

Escrever, novamente, sobre o *O mez da gripe* é um reencontro com meu passado e com minha escrita. Mais exatamente voltar a 2004 quando publiquei um artigo sobre ele na revista *Opsis*, enfatizando o mérito do autor, sobretudo ao desconstruir a figura do narrador em um exercício criativo que

muito bem poderia ser enquadrado como pós-modernista (Cf. HUTCHEON, 1991). Ou ainda emulando aquilo que poderíamos chamar de morte do autor (Cf. BARTHES, 2012; FOUCAULT, 2008). Naquele artigo, destaquei o caráter polifônico da obra, afirmando que

Diferentes discursos compõem um caleidoscópio que confunde o leitor. Diferentes vozes permeiam a narrativa xavieriana: a fala dos alemães, do Dr. Lemos, das mensagens publicitárias dos jornais, do poder público (decretos, despachos, leis), do Dr. Trajano de Benedito Carrão, do oficial de Registro Civil, de José da Gaita, o discurso da memória de D. Lúcia, a fala dos jornais – o Diário da Tarde e o Commercio do Paraná – o discurso das imagens (postais, fotos, gravuras) e, ainda, as falas do louco. Entrecortadas, como numa montagem cinematográfica, recompõem a diversidade de sujeitos que constroem a ação e colocam dúvida sobre a possibilidade da existência de sujeitos concretos em meio a personagens inventados (BENTIVOGLIO, 2004, p. 61-2).

Os dois jornais que emolduram a história narrada na novela representam vozes distintas representadas pela imprensa: um é governista, o *Commercio do Paraná*, que prega a moderação e a calma, evitando o pânico em sintonia com os interesses do poder público; o outro é de oposição, o *Diário da Tarde*, mais alarmista e procurando repercutir os temores da sociedade. Toda a história é construída a “partir das notícias factuais, colunas de opinião e reportagens surgem as vozes dos redatores, colaboradores e principalmente as vozes da comunidade, alarmada com a guerra, doente da gripe e com medo da morte repentina” (TAVARES, 2009, p.89-90). O *Diário da Tarde* começou a circular em 18 de março de 1899, de segunda sábado. O *Commercio do Paraná* começou a circular em 12 de outubro de 1912. Os jornais são reais. Assim como os trechos usados.

Montagem. Esta é uma boa chave interpretativa para definir *O mez da gripe*, posto que Valêncio Xavier se utiliza desta técnica que vem do cinema, da

montagem cinematográfica, como ferramenta para compor sua história (CORONA, 2012, p. 90; ROCHA, 2009). Eis o tratamento estético conferido por Xavier a *O mez da gripe*, que inclusive o aproxima de uma prática muito comum naquele momento, muito usada para a produção de fanzines. É uma novela visual, que para os leitores pode se assemelhar a um amplo álbum formado por recortes de jornais e outros objetos aleatórios, de maneira parcialmente organizada. Ao mesmo tempo, a forma do trabalho assemelha-se a uma colagem, como se o autor juntasse todos estes fragmentos heterogêneos, ordenando-os nas páginas, constituindo sua estrutura que alguns analistas relacionam ao hipertexto².

Nos movimentos de vanguarda do início do século XX, na pop arte e na poesia visual, a colagem foi muito utilizada, para justapor elementos diferentes e lançar uma nova perspectiva sobre o conceito de linearidade. Na literatura contemporânea, o efeito provocado pela colagem é um pouco diverso. Evidentemente, esse recurso continua servindo para realçar as diferenças e promover a continuidade, apesar da fragmentação. Entretanto, a colagem também dá uma aparência artesanal ao texto (KOBBS, 2010, p. 109).

No artigo publicado em 2004 usei outras chaves, como a questão da narrativa em Paul Ricoeur, alguns *insights* extraídos da obra de Walter Benjamin e a discussão de Hayden White sobre as particularidades das narrativas históricas e sua base ficcional. Este último aspecto é um ponto que preserva sua atualidade em minhas atuais reflexões, afinal, o norteamericano

²“A interpretação das obras de Xavier como hipertextuais se deve à grande quantidade de colagens de textos extraliterários que compõem sua literatura, possibilitando diversas formas de leitura, e lembrando a forma de apresentação da internet” (Araújo, 2012, p. 26). Nesta mesma direção segue Rocker, 2008.

procurou demonstrar que não há um abismo entre o relato historiográfico e o relato ficcional, questionando o status das explicações históricas e a provisori-
riedade de suas narrativas, algo que provocou uma celeuma entre a comuni-
dade historiográfica nos anos 70 e 80. Para ele, a “distinção mais antiga entre
ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imagi-
nável e a história como representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reco-
nhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ao imaginá-
vel. Ou seja, a explicação histórica é também uma forma de ficcionalização
(BENTIVOGLIO, 2004, p. 68-69).

Naquela altura interessava-me, portanto, pelo caráter discursivo (polifônico) e sua relação com a narrativa (pós-moderna) que *brincava* com as fronteiras do real e da ficção presentes em *O mez da gripe*. Agora, inquieta-me contemplar a novela sob um outro viés. O de que ela mesma pode ser ao mesmo tempo uma fonte e uma história da gripe espanhola em Curitiba. E que, ao borrar os limites tradicionais que separavam o campo da história do campo da literatura, acaba por se converter em um artefato ou laboratório capaz de problematizar o modo como fazemos história e literatura. Permanece, contudo, uma convicção: a de que *O mez da gripe* nos oferece um paradoxo ardiloso, pois ele apresenta tanto a literatura como um artefato histórico quanto a história como um artefato literário. Eis o ardil de Valêncio Xavier (BENTIVOGLIO, 2004, p. 69).

O que a ficção pode ensinar à teoria da História?

Para começo de conversa é preciso dizer que verifiquei alguns dos recortes de jornal usados, o *Diário da Tarde* está na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e eles existem. O calendário do ano de 2018, dos meses de outubro, novembro e dezembro que abrem os capítulos da novela, são de fato os daquele ano. O Dr. Trajano Reis, também viveu, em carne e osso. Poderíamos seguir adiante, confirmando a veracidade dos cartões-postais usados,

das propagandas anunciadas de xaropes e elixires contra a gripe. Até mesmo daqueles dados estatísticos que foram divulgados na época. Ou da entrevistada D. Lúcia, uma sobrevivente da pandemia que assolou Curitiba e o mundo naquele início do século 20. Alguns acreditam que ela seria um alterego da mãe de Poty Lazarotto, que, além de amigo, foi parceiro de Valêncio Xavier, em vários projetos artísticos (KOBBS, 2010, p. 119). Alguns poderia objetar, dizendo que misturar dados reais com ficção é algo comum na literatura, que no Brasil, José de Alencar, Machado de Assis ou Rubem Fonseca, para citar alguns, já o fizeram antes. Mas não da forma como Valêncio Xavier faz. Há uma radicalidade em sua construção narrativa-imagética.

O tipo de imersão provocada pel' *O mez da gripe* é completamente diferente daquele produzido por um romance histórico ou uma novela histórica. Ou qualquer outro tipo de texto em prosa ficcional. Evidentemente que ele teve precursores neste experimentalismo, inclusive obras que o antecederam. Verdade seja dita, Valêncio Xavier segue os passos de Jean-Claude Bernardet e sua *Guerra camponesa no Contestado*, de 1979. As semelhanças são enormes, o uso de imagens, recortes de jornais, a presença de registros históricos do Paraná no início do século. Até a cruz que aparece na página 127 do livro de Bernardet encontra-se reproduzida na página 64 d' *O mez da gripe* (Cf. WEINHARDT, 2007, p. 297; ARAÚJO, 2012, p. 184). Antes de Xavier e Bernardet, contudo, o pioneiro neste tipo de experimentalismo foi José Geraldo Vieira (1897-1977), que fez coisas semelhantes em *A túnicas e os dados* (1947), *A ladeira da memória* (1950), *O albatroz* (1952), *Terreno baldio* (1961) e, especialmente, *Paralelo 16: Brasília* (1966).

As imagens na novela de Valêncio Xavier, são uma história à parte, na verdade, elas mesmas contam uma história visual (Cf. BORGES, 2015, p. 290). Sua tentativa mesma é a de apagar a figura do narrador como condutor da narrativa, tornando-se um regente ou coordenador de vários narradores. Um personagem que surge mais como um curador que como um escritor. Suas obras

podem ser e são literatura, mas poderiam subsumir-se à ideia de coleção. Aliás, as páginas de *O mez da gripe* bem poderiam compor uma exposição (BORGES, 2023, p. 55). Valêncio é um colecionador, no estilo benjaminiano, de ruínas, fragmentos e vestígios ameaçados de desaparecer, como o flaneur de Benjamin que caminha pela cidade (Cf. COSTA, 2011; BENJAMIN, 2006). Parafraçando Flora Susseking, *O mez da gripe* é quase um não-livro. Mas, não se iludam: há uma organização dos fragmentos. Sob sua aparente aleatoriedade repousa um método e uma organização. Aliás,

Seria impossível uma obra coerente sem uma “montagem” que organizasse os recortes, trechos, figuras e partes. E essa preocupação organizadora se faz bastante clara na escolha do autor, de utilizar fontes tipológicas diferentes para acontecimentos diversos. A narrativa que trata do interno do Hospício Nossa Senhora da Luz é em negrito; a narrativa do invasor da casa, além da tipologia específica, também é disposta de uma maneira muito particular na página; os documentos oficiais são quase todos em letras maiúsculas e sempre assinados; os depoimentos de Dona Lúcia vêm todos entre parênteses e assinalados ao final com ‘Dona Lúcia – 1976’ (ZENI, 2013, p. 248).

Em vários momentos fica a dúvida se Valêncio Xavier narra ou descreve, se ele conta ou apenas mostra uma história, que não é exatamente dele, mas daqueles que a viveram e de cujos vestígios ele se vale. Este processo de urdidura textual é bastante novo³. Não por acaso o livro encantou Décio Pignatari, quando o viu pela primeira vez em uma livraria de Curitiba. Já falamos sobre o método de confecção do autor, que mistura montagem e colagem, mas a experiência como jornalista e designer não deixam dúvidas da importância de pensar seu trabalho criativo como *composição*, um aspecto fundamental nos jornais. Relacionado com a montagem das páginas, de como contar uma história a partir da disposição dos artigos, títulos, imagens. E neste processo

3 Para compreender melhor isso ver Luckács, 1968, p. 47-99.

criativo de construção, Valêncio coloca em cena o caráter emblemático e alegórico das imagens, convertendo-as em escrita (DIAS, 2011, p. 224). Considerem neste ponto as implicações semióticas ou simbólicas que ele mobiliza. Elas não devem ser desprezadas, afinal Valêncio Xavier é como um exímio maestro que convida seus leitores para dançar. A composição de *O mez da gripe* é primorosa, detalhista, o que a converte em uma novela gráfica envolvente, demasiadamente alegórica segundo defendia Walter Benjamin (1984, p. 207).

Longe de querer fazer da historicidade um tipo de panaceia capaz de explicar tudo, não poderia, contudo, desconsiderar as conexões entre a formação e o trabalho do autor e das práticas jornalísticas, estéticas e literárias praticadas em seu tempo⁴. O processo de transposição da pesquisa, um trabalho de bastidor, para o texto produzido, deixando-a praticamente desnuda, com a presença recortes originais, uma porta que o autor deixa aberta a críticos e leitores, desmitificando o fazer artístico-literário. E apesar das quebras e rupturas e das diferentes linguagens a narrativa se conduz, suas partes se conectam e provavelmente a força convincente do(s) conteúdo(s) dos episódios narrados reside exatamente neste gesto iconoclasta. Afinal, nem tudo foi amalgamado pela escrita, a prosa é atravessada por imagens e desenhos. E não menos importante, a ficção é borrada pelos encontros constantes com o real, problematizando o pacto da fruição através da leitura. Algo que nos faz perguntar: isto é literatura ou é história? Ou seja, há a constante estranheza de esbarrarmos na história enquanto acreditávamos estar apenas lendo literatura. Ora, a história também é uma forma de literatura, um gênero literário desde Aristóteles. *O mez da gripe* também apresenta, a despeito de sua forma distintiva aquilo que Ivan Jablonka chama de literatura do real, ou terceiro continente, ou romance-reportagem (Cf. JABLONKA, 2022; 2024).

4 Sobre isto ver em especial ARAÚJO, 2012.

A novela de Valêncio Xavier possui vários eixos temáticos, desempenhando as mais diferentes funções: o desenvolvimento da parte final da Primeira Grande Guerra Mundial apresentada por meio de colagens de notícias de jornais da época; a história de um louco no Hospício Nossa Senhora da Luz que, em um acesso de fúria, mata quatro pessoas em prosa ficcional; as autoridades locais tentando ocultar a epidemia da gripe espanhola na cidade de Curitiba também com recortes de jornais, o relato de uma infectada na época - Dona Lúcia, etc. (ZENI, 2013, p. 247).

No artigo de 2004, ao dialogar com Paul Ricoeur no tocante ao problema da narrativa, deixei passar um ponto importante, captado por Pesavento. Segundo ela, para Ricoeur, “o discurso ficcional é ‘quase história’, na medida em que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido” (PESAVENTO, 2000, p. 74). Ou seja, conferindo voz ao passado, “história e literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje, possibilitando-nos entender que a história que lemos, ainda que embasada em pretensos fatos verídicos, não é inteiramente factual, mas é o registro parcial destes fatos e uma série de opiniões/interpretações” (SORENSEN, 2011, p. 87). Os próprios fatos encontram-se desconstruídos, caóticos, exigindo um esforço para os conectar e compreender a história em sua totalidade (Ver a respeito PAVLOSKI, 2007, pp. 24-32). De fato, as fronteiras são borradas constantemente entre ficção e realidade.

O mais interessante nisso tudo é que, ao compor sua obra mesclando diferentes linguagens, da literatura, do jornalismo, do cinema, Valêncio Xavier constrói uma crítica a todos estes meios (Cf. FONSECA, 2022, p. 23-4; BARREIROS, 2003). E de todas elas, prevalece o cinema como um *telos* norteador do livro, “a ponto de alçar o leitor, em alguns casos, à condição de espectador cinematográfico (VITORIANO, 2017, p. 117). *O mez da gripe* traz ainda duas tópicas, muito presentes na produção literária do autor, o sexo e o mistério. No “espaço de seus textos, a cidade é fonte abundante de possibilidades

eróticas e crimes” (NEVES, 20026, p. 38). Uma cidade de ruínas, memórias e fragmentos de experiência traumáticas e sensuais (MIGUEL, 2013, p. 188).

Mas, voltando ao tema da *composição*, o próprio autor, em entrevista à revista *Cult*, confessou que o livro deveria “ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante” (XAVIER *Apud* TERRON, 1999, p.6). Ou seja, trata-se mesmo de um livro poli-fônico, que revela a onipresença dos jornais e do poder sobre a sociedade (Cf. MARQUES, 2021, p. 93). Inquestionavelmente é uma obra que reflete nosso tempo e nossa cultura, obcecada por imagens, pelo jornalismo policial, que tem um fascínio mórbido pela morte e por histórias de crime. Um mundo de narradores e leitores fragmentados que marca o declínio cada vez maior da faculdade de narrar (Cf. BENJAMIN, 2012). Em outras palavras,

O contemporâneo não narra mais como Homero, na imitação de homens superiores, na forma de conselhos, ensinamentos, ao contrário, narra sem deixar rastros, na experiência da ausência de experiências, no nada. A experiência do nada não deixa marcas nem do narrador”(MARQUES, 2021, p. 96).

Ao tratar de *O mez da gripe* Donizeth Santos o denomina, acertadamente, de uma metaficção historiográfica (2022, p. 1), conceito que extrai da leitura de Linda Hutcheon. Segundo aquela autora,

a metaficção historiográfica, como texto ficcional e também histórico, desestabiliza as noções admitidas de história e ficção e se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico, incorporando e assimilando dados e registros históricos de forma que essa paródia intertextual realizada pela metaficção historiográfica traz uma sensação de presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos (HUTCHEON, 1991, p. 164).

Um tipo particular de narrativa, que pode ser popular ou séria que vai desde os quadrinhos e os contos de fadas, até os almanaques e os jornais, que passam a fornecer intertextos culturalmente importantes (HUTCHEON, 1991, p. 173), que se difere radicalmente do romance histórico clássico do século XX, em que havia uma verdade histórica inquestionável como pano de fundo para o desenrolar da ficção. Para a metaficção historiográfica, “a história não é o registro transparente de nenhuma verdade indiscutível” (HUTCHEON, 1991, p. 168). Donizeth Santos endossa as palavras daquela autora indicando que nas metaficções historiográficas “só existem verdades no plural, e jamais uma só verdade” (SANTOS, 2022, p. 14).

Remontando aos primórdios da história científica e metódica, em sua obsessão pelos documentos e fontes de arquivo, a escrita de Valêncio Xavier é feita de tesoura e cola, algo que nos remete à imagem consagrada construída por Robin G. Collingwood, quando criticou os historiadores do século 19 e início do século 20. Mas, aquela ingenuidade dos historiadores não poderia, de modo algum, ser atribuída ao Frankenstein de Curitiba. E como no romance burguês do século 19, que assimilou técnicas de narrar do jornalismo, ele faz o mesmo no século 20, expondo essa cicatriz fundadora de nossa matriz ficcional, aparentemente incontornável.

Para finalizar, a novela rende, a seu modo, uma homenagem aos folhetins – precursores dos romances no Brasil – narrados mediante recortes, publicados no dia a dia nas páginas dos jornais. *O mez da gripe* tematiza o lugar da ficcionalidade na produção das narrativas históricas, pois ele retrata uma história, é parte de uma história e também poderia ser considerado um tipo de escrita de história, que não é praticada nem familiar aos historiadores. Mas seu método nos é familiar. Ela, contudo, poderia ser história, pois, como nos lembra Paul Veyne “como o romance a história selecciona, simplifica, organiza, faz resumir um século numa página” (VEYNE, 1971, p. 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier*. Curitiba, 2012. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná.

BARREIROS, Tomás E. *Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe como paródia crítica do Jornalismo*. Curitiba: Pós-Escrito, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTIVOGLIO, Julio. Polifonias narrativas: tempo, memória e história em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Opsis*, v. 4, n. 1, 2004, pp. 60-70.

BENTIVOGLIO, Julio. *História & Literatura: o uso de obras literárias como fontes históricas*. Serra: Milfontes, 2024.

BORBA, Maria S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2005

BORGES, Fernanda. A meninice mentida e o futuro profanado: as narrativas de Valêncio Xavier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, 2015, pp.281-300.

BORGES, Fernanda. No limite das artes, da ficção, da escritura: a obra de Valêncio Xavier. *Perspectiva Filosófica*, v. 50, n. 2, 2023, pp. 47-71.

CORONA, Joana Pagliosa. *A literatura de Valêncio Xavier encontra o outro: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens*. Dissertação de mestrado em Letras. Curitiba, 2011. Universidade Federal do Paraná.

DIAS, Ângela Maria. Melodrama e alegoria em Valêncio Xavier. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18, 2011, pp. 221-240.

FONSECA, Daniel F. E. L. Configurações da palavra no audiovisual e na literatura de Valêncio Xavier. *FronteiraZ*, n. 28, 2022, pp. 20-33.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*. Brasília: Unb, 2022.

JABLONKA, Ivan. *O terceiro continente ou a literatura do real*. Rio de Janeiro: FGV, 2024.

KOBS, Vernônica D. A literatura, o jornal e as verdades dos fatos. *Miscelânea*, vo. 8, 2010, pp. 109-128.

LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARQUES, Damásio. Contar e não contar: a narração no romance gráfico *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *FronteiraZ*, n. 27, 2021, pp.92-107.

MIGUEL, Fernanda V. C. Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, n. 41, 2013, pp.187-204.

NEVES, Lígia de Amorim. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. *Acta Sci. Human Soc. Sci*, v. 28, n. 1, 2006, pp. 37-46.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista de Letras*, n. 66, maio/ago. 2005, pp. 45-60.

PAVLOSKI, Evanir. A desconstrução factual em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, v. 6, n. 2, 2007, pp. 24-32.

PESAVENTO, Sandra J. Literatura, História e Identidade Nacional. *Vidya: Ficção, História, Poéticas*. v. 19, n.33, 2000.

REICHMANN, B.; SANDRINI, P. *O mez da gripe: da calamidade pública à estética híbrida*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, 2018, p. 90-109.

ROCHA, Reuben. Ficção-verdade: fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier. *Revista Rumores*, v. 1, 2009, pp 1-14.

ROCKER NETO, Julio. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. Curitiba, 2008. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, Donizeth A. C. dos. *O mez da gripe: uma metaficção historiográfica de Valêncio Xavier*. *Uniletras*, v. 44, 2022, pp.1-13.

SCHNAIDERMAN, Boris. *O mez da gripe: um coro a muitas vozes*. Revista USP, São Paulo, ed.16, 1993.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos (org.). *Experimentalismo e multimídia: O mez da gripe*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SOERENSEN, Claudiana. *O mez da gripe: palimpsesto pós-moderno*. *Miscelânea*, v. 9, 2011, pp. 75-89.

TAVARES, Tina. O mez da gripe de Valêncio Xavier e a gripe de D. Lúcia. In: SILVA, Antônio Manoel dos Santos (org.). *Experimentalismo e multimídia: O mez da gripe*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009, pp. 79-96

TERRON, Joca Reiners. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º Dia*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999. pp. 48-55.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971.

VITORIANO, Helciclever B. da Silva. “O corvo” (1983) curitibano de Valêncio Xavier: uma leitura poético-documental. *Policromas*, n. 2, 2017, pp. 117-141.

WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais do discurso romanesco. In: FARACO, Carlos A. et al (orgs). *Diálogos com Bakhtin*. 4 ed. Curitiba: Editora UFPR, p. 283-302, 2007.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZENI, Lielson. A montagem em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. *Intermíose*, n. 3, 2013, pp. 243-257.

DXD
RCAD
LFS
LORBR

3

Exílio, literatura e engajamento

Escrita de combate, escrita do tempo

Bernanos e o exílio no Brasil (1938-1945)

Mauricio Parada¹

Em setembro de 1938, o escritor francês Georges Bernanos desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, vindo de uma breve estada no Paraguai. Desde a adolescência, ele sonhava em fundar uma colônia francesa na América do Sul, seguindo os passos dos pensadores utópicos do século XIX. Assim que pisou em Assunção, o romancista entendeu que aquele projeto era uma de difícil realização. Permaneceu no Brasil por sete anos, até 1945. O autor de *Sob o Sol de Satã* viveu no estado do Rio e em Minas Gerais: em Itaipava, Juiz de Fora, Vassouras, Pirapora e Barbacena.

Esses anos de exílio foram pontuados por dias de angústia, especialmente após a derrota francesa em 1940. Nesse período, a produção ficcional do romancista foi praticamente abandonada por uma escrita voltada para as urgências do presente; assim, ele assumiu de forma radical a figura do *Philosophe*. Durante esse tempo, escreveu extensivamente na imprensa brasileira e também nas publicações da França Livre, em Buenos Aires, Montevidéu, Rio de Janeiro, São Paulo, Beirute, Londres e, depois, em Argel. Na França, muitos de seus textos foram distribuídos pela resistência interna².

1. Professor do Departamento de História da PUC-Rio.

2 A France Libre foi a entidade política que representava o governo francês no exílio após a

No Brasil, escreveu *Cartas aos ingleses* (1942) e *O caminho de Cruz das Almas* (1945). Em 1947, dando continuidade às suas reflexões, publicou um texto de crítica política e social, *França contra os Robôs* (1947), abordando temas centrais no pós-guerra: os problemas da democracia em uma sociedade dominada pelas máquinas. Católico, conservador e, ao mesmo tempo, antifascista, Bernanos e sua obra não cedem a classificações fáceis.

Ao contrário de Stefan Zweig, Georges Bernanos não escreveu um livro de elogio ao Brasil. As páginas que dedicou ao país apontam para uma imaginação construída em torno de um espaço íntimo de refúgio e melancolia e, ao mesmo tempo, solar e amistoso. O Brasil foi um local de exílio, no qual "digeriu a vergonha" da crise da civilização ocidental frente aos fascismos, bem como o lugar que escolheu para refundar uma paróquia da antiga cristandade, que ele acreditava ainda existir na religiosidade das cidades do interior do país.

Foi recebido e apoiado por um importante grupo de intelectuais católicos que lhe proporcionou condições de vida e expressão: Virgílio de Mello Franco, Raul Fernandes, Alceu Amoroso Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Geraldo França de Lima.

O incômodo político que Bernanos poderia representar para o Estado Novo foi contornado com um duplo isolamento que, aliás, parecia conveniente ao romancista. Primeiro, permaneceu longe das grandes cidades; segundo, ficou alheio à política brasileira, e seu raio de intervenção pública ficou restrito a comentários sobre o cenário internacional, especialmente a situação da França após a ocupação alemã.

derrota para os fascistas alemães em 1940.: a resistência francesa publicou jornais e panfletos em diversos países.

Por meio de seus artigos nos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, a favor da intervenção junto aos Aliados, Bernanos teve um papel importante na configuração da opinião pública em relação ao posicionamento do país no conflito mundial.

Segundo Sébastien Lapaque, Bernanos, junto com Costa Rêgo, redator-chefe do *Correio da Manhã*, e Austregésilo de Athayde, editor-chefe dos *Diários Associados*, pressionou para que as autoridades brasileiras reconhecessem os comitês da França Livre formados em Natal, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo e Recife, que apoiavam o governo francês no exílio, liderado por De Gaulle. (LAPAQUE, 2009.p.20)

Em junho de 1945, Bernanos retornou à França. No início de 1947, cruzou o Mediterrâneo para se estabelecer com parte de sua família na Tunísia. No seu retorno, deu palestras na Suíça, Bélgica e no Norte da África e contribuiu para muitas revistas, incluindo *Carrefour*, *La Bataille*, *L'Intransigent* e *Combat*, editada durante algum tempo por Albert Camus. Nos últimos anos, viveu em Túnis e na França. Morreu de câncer em 5 de julho de 1948, no *American Hospital*, em Neuilly, e foi enterrado no jazigo da família em Pellevoisin. Pouco antes de sua morte, Bernanos completou *Diálogos das Carmelitas*, que conta a história de dezesseis freiras presas e executadas durante a Revolução Francesa.

Estudos sobre a obra de Bernanos enfatizam as qualidades de sua escrita ficcional. Sua carreira como escritor cristão, tomado por temas psicológicos e morais, tem ocupado parte da sua fortuna crítica. Seus primeiros textos, de *Sob o Sol de Satã* (1926) até *Diário de um Pároco de Aldeia* (1936), foram bem recebidos pela crítica francesa e pelo público. Essas obras foram traduzidas para diversos idiomas e ganharam adaptações para teatro e cinema. (ALLUIN, 1989; LAPAQUE, 2014; MOLNAR, 2017).

Apesar das diferenças entre o padre Donissan e o jovem pároco de Ambri-court, principais personagens dessas novelas, ambos guardam semelhanças: os narradores são jovens clérigos lidando de forma atormentada com a aparição do mal. Além dos elementos que remetem a uma religiosidade cristã tensa, seus cenários são rurais e interioranos, nostálgicos de uma cristandade pré-moderna. (MOLNAR, 2017. P-15)

Por outro lado, sua obra chama a atenção pelos chamados “escritos de combate”, nos quais o texto assume o *topos* de um ensaio ou panfleto. Trabalhando no ambiente desse outro gênero, o autor encarna o lugar de narrador crítico de uma decadência histórica: a crise da “civilização europeia cristã” frente ao materialismo descarnado das sociedades de massa da primeira metade do século XX. (COMPAGNON, 2011. P-96)

Pouco se observa, no entanto, o processo de transição na obra de Bernanos entre sua produção ficcional e os textos de crítica social. Claro que os movimentos do autor francês não são mecânicos nem lineares, mas, a partir de *La Grande Peur des Bien-Pensants*, publicado em 1931, há um deslizamento em sua obra.

Em 1932, ele rompe com a Ação Francesa e com Charles Maurras; em 1934, desloca-se para a Espanha e, em Mallorca, vive seu primeiro exílio³. Acompanha os primeiros momentos da Guerra Civil Espanhola e, impressionado com os sangrentos combates e a violência da repressão franquista contra os adversários republicanos — e, mais ainda, com a conivência da hierarquia católica diante da brutalidade das chacinas e assassinatos —, abandonou o território espanhol e fez um balanço de sua posição crítica no livro *Os Grandes Cemi-*

3. A Action Française foi um movimento de extrema direita surgido na França no final do século XIX, sua agenda defendia a monarquia, o nacionalismo e o cristianismo. Charles Maurras foi seu principal ideólogo.

térios sob a Lua (1938). Esse texto foi considerado crucial para o seu pensamento político e social. A bibliografia o descreve como um ensaio panfletário no qual, como antigo militante da Ação Francesa, tomava o partido dos republicanos espanhóis e denunciava as ações dos católicos e o comprometimento da hierarquia eclesiástica com a violência. (HURCOMBE, 2013. P-197; ALUIN, 1989. P-47)

O retorno de Bernanos à França, depois de vivenciar a Guerra Civil Espanhola, não foi fácil, ainda marcado pelos problemas financeiros que o haviam motivado a se deslocar anteriormente. Além disso, ele descrevia a dificuldade de viver em um contexto político em que a liberdade de expressão estava ameaçada. O autor francês afirmou que optou por se mudar com a família para a América Latina como uma maneira de garantir essa liberdade de pensamento e a possibilidade de respirar livremente. Ele viajou pouco antes do Acordo de Munique, que passou a ser utilizado por ele como um símbolo da anuência das elites governamentais da França com o fascismo⁴.

Os “escritos de combate” respondiam, portanto, ao seu presente — e, em geral, *contra* o presente. Como mencionado antes, Bernanos tratou da atitude colaboracionista da França não como um caso isolado, mas como uma crise mais ampla da civilização europeia. Essa crise estaria associada a um processo mais abrangente de mecanização e avanço tecnológico, que possibilitou uma alta capacidade de controle do Estado sobre as ações de seus cidadãos e também favoreceu a monopolização da disseminação de ideias, a ponto de oferecer à população uma única forma de pensar.

Bernanos, assim, articulou a consolidação do Estado nacional moderno com o potencial de poder que o avanço tecnológico ofereceu, argumentando que as

4. O acordo de Munique foi um tratado assinado, em 1938, entre os principais países europeus cedendo territórios Tchecoslováquia ao governo fascista alemão.

características dos regimes totalitários também estariam presentes em sociedades democráticas de massa. Nesse sentido, a crítica à ideia de progresso e de futuro tornou-se um ponto focal na escrita de Bernanos.

O mundo moderno pode estar repleto de homens de negócios e policiais, mas precisa escutar algumas vozes libertadoras. Uma voz livre, por mais lúgubre que seja, é sempre libertadora. As vozes libertadoras não apaziguam; elas não se limitam a nos convidar a esperar o futuro como se espera um trem. O futuro é algo a ser superado. Não nos submetemos a ele; nós o criamos.
(BERNANOS, 2020. P.25)

Dessa posição derivam duas linhas de argumentação. Primeiro, uma solução política e estética que se verifica a partir de uma sensação de permanente mal-estar: Bernanos passou a cultivar uma postura constante de dissidente intelectual. Monarquista, conservador, antifascista e defensor das liberdades individuais, passou a escrever de modo cada vez mais enfático, criando um texto panfletário que transitava do elitismo radical — bradando contra os “imbecis da massa” — para a defesa da liberdade individual contra uma sociedade unidimensional.

Esse crônico mal-estar, que permitiu múltiplas apropriações ao longo do tempo, fez da sua “escrita de combate” um permanente exercício de uso do tempo histórico para consolidar sua argumentação. O presente era seu tempo verbal e seu lugar de enunciação; a partir dele, o passado era reinventado e o futuro, projetado. Bernanos foi um escritor do tempo presente e, assim, formulou seus trabalhos durante as décadas de 1930 e 1940.

Buscamos, assim, indicar como a experiência do deslocamento se manifestou intensamente na escrita de Bernanos, especialmente em sua transição para os textos de combate. A adoção do gênero panfletário — no qual o autor, deslocado no tempo e no espaço, assume o papel de um tribuno movido

por um constante incômodo diante do presente — faz com que se destaque no conturbado cenário dos anos 1940. Dessa forma, propomos um percurso para a leitura desses textos, pois a vivência do exílio permite uma observação singular da história. No caso de Bernanos, esse olhar é atravessado por uma crítica persistente ao tempo histórico, abrangendo passado, presente e futuro.

A escrita do Brasil

Poucas condições são tão marcantes e transformadoras quanto o exílio. O afastamento involuntário da terra natal tem sido tema recorrente na produção literária ao longo dos séculos, seja no exílio físico de autores que se viram obrigados a deixar suas comunidades, seja no exílio simbólico de personagens que representam essa experiência de deslocamento e saudade. A literatura do exílio, portanto, emerge como um gênero não apenas de lamentação e perda, mas também de reflexão, reconstrução identitária e tensão cultural. Como exercício reflexivo, mesmo quando trata da ausência ou da negação, a escrita em condições de exílio questiona e pressiona a experiência do pertencimento. Esses narradores são frequentemente confrontados com a necessidade de revisitar e reconstruir a própria memória e seu tempo vivido. Isso se traduz na escrita por meio de temas como a perda da língua materna, a busca por um lugar no mundo e o confronto entre o passado, o futuro e o presente.

Nesse sentido, essa escrita pode representar um trauma; por outro lado, também pode ser um espaço de resistência e reinvenção. A literatura do exílio é um testemunho poderoso da condição humana em tempos de deslocamento massivo. Ela não se limita a uma retórica da perda, mas também expressa a capacidade de resiliência, reinvenção e crítica cultural. Considerando essa longa tradição de estranhamento, Bernanos se encontrava em uma posição peculiar: veio se abrigar em uma ditadura, na qual é um completo estrangeiro – nunca aprendeu o português – e onde as tradições religiosas –

ibéricas e africanas – lhe escapam por completo. As figurações sobre o Brasil aparecem nos seus escritos exibindo formas muito distintas, oscilando entre a melancolia, a falta de sentido e o acolhimento tropical.

Em Pirapora, em 1939, a natureza do país parece a Bernanos crua e inútil. Seu entorno parece desprovido de tempo vivido, sem civilização e habitados por insetos e ervas. A cena evocada se dirige para a solidão do narrador em um mundo estranho e vazio.

Quando a noite cai sobre esta terra tropical que mal conhece o homem, sem passado, sem memórias, e ainda assim tão pobre sob o sol inabalável, desgastada até os ossos, até seu esqueleto de ferro, por sua vegetação insignificante e inútil, de árvores retorcidas, caretas, tetânicas, com corações cheios de formigas, ervas afiadas, flores exangues - esta terra desgastada antes de ter cumprido seu propósito, eu me pergunto se realmente ultrapassei a margem da solidão após a qual todo retorno está fechado. Então começa a soprar um vento, vindo do nada, caindo do céu, absolutamente estranho a este país, ao qual as folhas respondem apenas com um estalo metálico, e os sapos dourados com um breve espasmo, quase inaudível, de sua garganta de cristal. De repente penso que toda solidão tem uma saída, mas que ela deve ser descoberta mais adiante, que é preciso voltar à solidão, como se volta à noite, até o amanhecer. (BERNANOS, 2009. P-57)

Por outro lado, a descrição da solidão corporificada na paisagem esquelética e metálica, encontra um equilíbrio em uma vasta correspondência trocada com amigos feitos no Brasil. Mesmo que o principal tema seja a decadência da “civilização europeia” frente à técnica industrial e aos autoritarismos, a circulação de cartas mostra uma preocupação em manter uma rede de contatos – inclusive afetivos – ativa e intensa. Em mensagem ao escritor Jorge de Lima, escrita em finais de junho de 1939, Bernanos revela um pouco de suas impressões e sua típica indignação:

Acabo de receber sua carta, na qual você me explica como realizou a tradução do meu artigo para "O Jornal", do Sr. Chateaubriand. Por fim, você e Alceu Amoroso Lima são bons amigos que combinaram retirar toda a ternura desse pobre velhinho, exilado no mato de Minas Gerais. Sou verdadeiramente, como você diz, um exilado, um fugitivo do cemitério hidrofóbico em que a iniquidade humana transformou a decadente Europa. No entanto, prefiro minha pequena cidade de exílio a essa fera de cidade marxista, um modelo enganoso de perfeição diabólica que só existe no papel. (BERNANOS, 2009,p-43)

O Brasil imaginado por Bernanos, no entanto, não se desloca apenas por sobre as impressões acerca da natureza ou se faz presente nas trocas afetivas com seus interlocutores. Em seus textos, ele procurou estabelecer uma imagem do país de acolhida que superasse a observação superficial de um viajante. Sua maior elaboração sobre o Brasil aparece associada a um duplo deslocamento, ao mesmo tempo temporal e afetivo: o interior do país como o passado da França.

Em seu argumento, o Brasil “profundo” – rural, cristão e comunal – sentiu intensamente a derrota francesa em 1940, pois o país em que vivia seu exílio seria um último rebento da “civilização francesa”. A vitória dos fascistas teria sido uma decepção para os brasileiros, porque no Brasil ainda restaria um laço cultural com o passado francês, especialmente visível na dinâmica das pequenas cidades ainda não corrompidas pelo maquinismo autoritário presente nos grandes centros urbanos. Assim, ele imagina uma continuidade civilizacional:

Vivi com minha mulher e meus filhos muito longe das cidades costa, bem afastado das últimas estações da ferrovia. Conheci aquelas minúsculas cidadezinhas do interior brasileiro, na baixa floresta tropical, mas onde a França está presente por toda parte, repito porque é verdade. Repito que a França está presente em cada uma dessas cidadezinhas cujo nome nem aparece no mapa,

porque o pároco, o tabelião, o estalajadeiro, o farmacêutico e o redator-chefe do jornal semanal local falam entre si de meu país com a gravidade religiosa de um homem de 1848, porque a França ainda é para eles a filha primogênita da Igreja ou a emancipadora do gênero humano, segundo as respectivas preferências. Sim, sim, vocês acham isso meio idiota, mas é assim, o que vocês querem que eu diga? Provavelmente essas pessoas pareceriam ridículas dentro de um cabaré de Montmartre, onde os compositores não teriam dificuldades para zombar deles. Que importa! Lá, onde os encontramos passando muito bem, seria o compositor que pareceria imbecil... Que nossa derrota em 1940 tenha partido seu coração e que eles não tenham entendido nada de nossas justificativas, disso sou testemunha. Sim, devo dizer-lhes. É preciso que vocês saibam. Nossa derrota partiu seu coração. (BERNANOS, 2020. P-34)

Assim, o seu presente – articulado a partir da crise civilizacional que para ele foi a derrota francesa – seria o plano comum em que se tocariam o Brasil do século XX e a França do XIX. Aqueles a quem, nessa passagem, Bernanos identifica como cidadãos das pequenas cidades brasileiras - o pároco, o farmacêutico e outros -, são os franceses de um tempo anterior à Terceira República: monarquistas da restauração pós-napoleônica. Essa operação temporal, em que o presente vivido é mobilizado para reconstruir passados e tradições, foi a forma que Bernanos construiu para dar nexos a sua condição de deslocado.

Os acontecimentos no cenário europeu de 1940 forneceram a base para o engajamento do escritor francês no cenário cultural brasileiro, pois a defesa do passado da “civilização” francesa tornou-se um elo que tocava a ideia de brasilidade existente na “baixa floresta tropical”. Em ambos, existiria uma possibilidade transcendente de resistência ao mundo do grande maquinismo da contemporaneidade que seria a marca, em suas análises, da decadência do presente. O manifesto mais eloquente escrito por Bernanos sobre o tema da crise civilizacional imposta pelo avanço de um mundo tomado pelo autoritarismo de uma razão técnica descarnada foi o livro França contra os Robôs.

França contra os robôs

Composto no Brasil entre março de 1944 e abril de 1945, *A França Contra os Robôs* é o último ensaio de combate concebido por Georges Bernanos como livro completo. Seu principal argumento evoca o aniquilamento da liberdade individual pela técnica, pela ciência e pela economia, pelo controle mecânico das existências, pelo nivelamento totalitário do mundo e pelo embotamento das consciências. Esse livro está perfeitamente integrado ao ciclo dos seis livros de combate em que o autor abandona a ficção para assumir a condição de crítico da modernidade. Publicado em 1947, a obra indica muitos dos dilemas contemporâneos relacionados à automatização, às tentativas de manipulação da opinião pública e à alienação dos indivíduos diante do progresso técnico. No limite, seu principal objeto é uma crítica à noção de progresso baseada na técnica.

Em seu texto, Bernanos indicava as relações problemáticas entre a mecânica da guerra e a mecânica da produção industrial. O futuro parecia, para ele, um tempo de risco, uma vez que a lógica do mundo futuro parecia ser destinada ao governo dos especialistas, burocratas e máquinas, que não teriam nenhum pudor em sacrificar a liberdade individual em nome da eficiência e do progresso tecnológico.

"A civilização das Máquinas é a civilização dos técnicos, e na ordem da Técnica um imbecil pode alcançar os mais altos escalões sem deixar de ser um imbecil, com a pequena diferença de ser mais ou menos condecorado. A civilização das Máquinas é a civilização da quantidade, oposta a da qualidade. Os imbecis al dominam, portanto, pelo número; eles aí são o número."
(BERNANOS, 2018. P-93)

Em textos panfletários, como *A França contra os Robôs*, ele “denuncia” a mecanização da sociedade moderna e o perigo da alienação dos indivíduos diante de estruturas burocráticas e tecnológicas que minam a autonomia do pensamento. Para ele, uma democracia que não promovesse cidadãos livres

e conscientes acabaria se tornando uma farsa, uma mera administração das massas em benefício de elites econômicas e políticas.

Já disse antes, direi ainda e repetirei enquanto o carrasco não tiver dado o laço na minha gravata de corda: um mundo dominado pela Força é um mundo abominável, mas o mundo dominado pelo número é ignóbil. A Força faz surgir cedo ou tarde os revoltados, engendra o espírito de Revolta, cria heróis e mártires. A tirania abjeta do Número é uma infecção lenta que nunca provoca febre. O Número cria uma sociedade à sua imagem, uma sociedade de seres não iguais, mas iguados, reconhecíveis apenas por suas impressões digitais. É loucura confiar ao Número a guarda da Liberdade. É loucura opor o Número ao dinheiro, pois o dinheiro sempre vence o Número, visto ser mais fácil e menos dispendioso comprar no atacado que no varejo. Ora, o eleitor se compra no atacado, já que os políticos não têm outra razão de ser exceto a de ganhar uma comissão sobre o negócio. Com um rádio, dois ou três cinemas e alguns jornais, qualquer um pode juntar, em poucas semanas, cem mil partidários, bem dirigidos por alguns técnicos, peritos nesse tipo de indústria. Que sonho poderia ser melhor, pergunto-lhes, para os imbecis dos trustes?. (BERNANOS, 2018. P-95)

A visão bernanosiana da democracia era, no entanto, ambígua. Ele não a rejeitava completamente, mas via com desconfiança sua transformação em um regime no qual a liberdade se tornava superficial e os indivíduos eram reduzidos a meros consumidores ou engrenagens de um sistema. Em sua crítica feroz à modernidade, Bernanos alerta para o risco de uma sociedade na qual a democracia, em vez de garantir a liberdade, se tornaria um instrumento de controle e conformismo. Ao longo de sua obra, ele reafirma que a liberdade individual deve ser resguardada da massificação e da instrumentalização política. Nesses termos, sua crítica ao futuro faz dele uma voz singular no debate político do século XX.

Imbecis! Cada progresso da Técnica os distancia um pouco mais da democracia sonhada outrora pelos operários idealistas do Faubourg Saint-Antoine. É preciso realmente não entender muita coisa sobre os fatos políticos destes últimos anos para não admitir que o Mundo moderno já resolveu, em favor exclusivo da Técnica, o problema da Democracia. Os Estados totalitários, crianças malcriadas e muito precoces da civilização das Máquinas, tentaram resolver esse problema brutalmente, de uma tacada. As outras nações ardiam de vontade de imitá-los, mas sua evolução para a ditadura foi um pouco retardada pelo fato de que, obrigadas, depois de Munique, a entrar em guerra contra o hitlerismo e o fascismo, tiveram por bem ou por mal de fazer da ideia democrática o principal ou, mais exatamente, o único elemento de sua propaganda. Para quem sabe ver, é evidente que o Realismo das democracias não define a si mesmo em absoluto por declarações retumbantes e vás como, por exemplo, a Carta do Atlântico, já caída no esquecimento. (BERNANOS, 2018. P100)

Assim, Bernanos argumentava que o verdadeiro conflito do século XX não seria entre diferentes ideologias, mas entre o homem e a máquina. Ele rejeitava a ideia de que o progresso tecnológico, por si só, trouxesse necessariamente avanços humanos e sociais. Pelo contrário, ele acredita que a tecnologia, quando controlada por elites econômicas e políticas, poderia se tornar uma ferramenta de opressão.

Imbecis, vocês não veem que, de fato, a civilização das máquinas exige de vocês uma disciplina cada dia mais estrita? Exige-o em nome do Progresso, isto é, em nome de uma concepção nova da vida, imposta aos espíritos por seu enorme maquinário de propaganda e publicidade. Imbecis! [...] Imbecis! Por acaso imaginaram um dia que, na sociedade em que as dependências naturais assumiram o caráter rigoroso, implacável, de relações matemáticas, vocês poderão ir para lá e para cá, comprar ou vender, trabalhar ou não trabalhar, com a mesma tranquila desenvoltura que seus ancestrais?

"A Política em primeiro lugar!", dizia Maurras. A civilização das Máquinas também tem seu lema: "A Técnica em primeiro lugar! A Técnica em todo lugar!". Imbecis! Vocês dizem para si mesmos que a técnica só controlará, na pior das hipóteses, a atividade material de cada um, e como vocês esperam para amanhã a "semana de cinco horas de trabalho" e o parque de diversões aberto dia e noite, não há razão para que essa hipótese perturbe sua quietude. Cuidado, imbecis! (BERNANOS, 2018. P-99)

A figura do “imbecil da massa” acabou sendo uma figura recorrente no imaginário político dos conservadores que dirigiram críticas à democracia no pós-guerra. Coberto com o manto do cristão ocidental – habitante de um passado comunal, hierarquizado e apaziguador -, Bernanos foi um dos principais intelectuais a formular esse tipo político. O homem comum que se entrega voluntariamente ao mecanismo de controle das sociedades do século XX foi o grande perpetrador dos crimes do seu tempo – acredita o autor francês. Sem ele as ideologias autoritárias não seriam possíveis.

Mais do que um simples reacionarismo ou uma recusa completa do progresso, o pensamento exilar de Bernanos pode se descrito, no limite, como antimoderno, ou seja, poderia ser caracterizado por uma desconfiança profunda em relação aos valores, instituições e ideias que emergiram com a modernidade, especialmente no que diz respeito à razão instrumental, ao liberalismo, ao progresso técnico e à homogeneização cultural.

O conceito foi amplamente explorado por Antoine Compagnon, que identificou figuras da literatura e do pensamento que, embora profundamente inseridas na modernidade, mantinham uma postura de resistência e crítica a seus efeitos. O antimoderno, no entanto, seria uma figura paradoxal: ao mesmo tempo que rejeita certos aspectos da modernidade, participa dela e usa seus instrumentos para expressar sua crítica. Muitas vezes, essa crítica se manifesta como um lamento melancólico pela dissolução de valores

tradicionais, pela massificação das sociedades e pela alienação do indivíduo diante da máquina burocrática e tecnológica. É o caso de Bernanos no seu exílio brasileiro.

Considerações finais

Georges Bernanos foi um agudo crítico de sua época, mas sua visão não se encaixa facilmente nos rótulos convencionais de conservadorismo ou progressismo. Longe de ser um passadista ingênuo que idealizava um retorno a uma ordem perdida, Bernanos articulava uma consciência temporal complexa, capaz de captar com atenção as contradições do presente e apontar, com contundência, para as possibilidades do futuro. Sua crítica não era um lamento nostálgico, mas um diagnóstico sobre o avanço impessoal da técnica e do sentido do autoritarismo. O que torna Bernanos um pensador peculiar é sua capacidade de conjugar elementos aparentemente inconciliáveis. Como católico e monarquista, ele rejeitava a visão materialista da modernidade, mas, ao mesmo tempo, recusava-se a apoiar regimes autoritários que se apresentavam como restauradores da ordem. Sua ruptura com o franquismo, após apoiar inicialmente a causa nacionalista na Guerra Civil Espanhola, ilustra bem esse espírito. Ele percebeu que a repressão franquista traía qualquer ideal de justiça cristã, e sua recusa em compactuar com o totalitarismo fez dele uma voz solitária, mas profundamente coerente.

Sua defesa da liberdade individual contra as grandes estruturas opressivas – fossem elas os regimes totalitários ou a massificação promovida pelo avanço tecnológico e econômico – fez dele uma voz singular na história intelectual do século XX. No entanto, sua crítica, originalmente enraizada em uma preocupação ética profunda, foi recuperada por setores neoconservadores⁵ que a

5. A retomada de Bernanos pode ser observada nas inúmeras menções de Olavo de Carvalho sobre o autor francês. Ver em <https://olavodecarvalho.org/> acessado em 15 de fevereiro de 2025.

transformaram em uma ferramenta retórica para justificar uma agenda que, ironicamente, esvazia os próprios argumentos apresentados por Bernanos.

Esses setores captam de Bernanos sua veemente rejeição às ideologias totalitárias, especialmente sua denúncia do fascismo, do comunismo e do colaboracionismo. Contudo, ignoram um aspecto essencial de seu pensamento: sua desconfiança em relação à lógica do mercado global e à redução da liberdade humana a uma simples escolha dentro de sistemas econômicos e políticos dominados por grandes estruturas de poder. Os neoconservadores, ao se apropriarem da retórica da liberdade contra o Estado e as ideologias autoritárias, omitem o fato de que Bernanos também era um crítico feroz do liberalismo econômico e da padronização da sociedade sob a égide do mercado. Ele via na aliança entre progresso técnico e poder financeiro um dos maiores perigos para a dignidade humana, uma preocupação que ressoa com as críticas contemporâneas à alienação e à perda de sentido nas sociedades de consumo. No entanto, aqueles que hoje reivindicam sua defesa da liberdade fazem isso de forma seletiva, convertendo sua crítica do autoritarismo em uma justificativa para desregulação econômica e descompromisso com o bem comum.

Dessa forma, Bernanos se torna uma voz popular entre aqueles que promovem uma agenda falsamente libertária, pois sua crítica à massificação e ao totalitarismo é deslocada de seu contexto original e reapropriada para sustentar uma narrativa de resistência contra qualquer forma de regulação estatal. O que se perde nessa apropriação é justamente o centro de sua mensagem: a liberdade não pode ser um alibi para a concentração de poder, seja político ou econômico, mas deve ser defendida como um valor radicalmente humano, inseparável da justiça e da responsabilidade coletiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBOUY, S. *Bernanos et la politique: La Société et la droite française de 1900 à 1950*. Toulouse: Privat, 1980.

ALLUIN, Bernard. *Bernanos et le monde moderne*. França: Presses Universitaires du Septentrion, 1989.

BAUELLE, Y. La France Au Miroir du Brésil. In: *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BERNANOS, G. *Brésil, terre de amitié*. Paris: 2009.

_____. *A França contra os Robôs*. São Paulo: É realizações, 2018.

_____. *Os Grandes Cemitérios sob a lua: um testemunho de fé diante da Guerra civil espanhola*. São Paulo: É realizações, 2015.

_____. *Liberdade, para quê?*. São Paulo: É realizações, 2020.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HURCOMBE, Martin. *France and the Spanish Civil War: Cultural Representations of the War Next Door, 1936–1945*. Reino Unido: Ashgate Publishing Limited, 2013.

LAPAQUE, S. *Sob o Sol do Exílio: Georges Bernanos no Brasil (1938-1945)*: São Paulo: É realizações, 2014.

MOLNAR, Thomas. *Bernanos: His Political Thought and Prophecy*. Reino Unido: Taylor & Francis, 2017.

TOBIN, M. *Georges Bernanos: The theological source of his art*. Quebec City: McGill-Queen's University Press, 2007.

Narrativas em disputa

a imprensa sul-africana e a literatura moçambicana como espaços de resistência

Iamara de Almeida Nepomuceno¹

Núbia Aguilar Moreno²

Introdução

A agência dos intelectuais em diferentes regiões do continente africano, ao se oporem ao avanço imperialista, canalizou críticas contundentes durante o período colonial, mostrando-se fundamental no combate às formas de dominação (BARBOSA, 2020). Os intelectuais assumiram um papel importante nesses contextos, pelo engajamento e defesa de conhecimentos sobre sentidos de subjetividade e valores, assim como na disputa pela construção de identidades e conhecimentos, que tensionavam a organização social. Essas manifestações foram contundentes sobretudo com o pós-Segunda Guerra

1 Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo, Bolsista CAPES e Técnica em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia de São Paulo - IFSP Campus Registro.

2 Professora de História da África na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Mundial, na emergência de diversos movimentos nacionalistas e deflagração de lutas por independência.

O ideário da modernização foi um tema recorrente para a condução desses diálogos, a partir de valores civilizatórios, respondendo assim ao colonialismo, capitalismo e aos demais desafios colocados pelo Ocidente. As vozes desses intelectuais, frequentemente expressas por meio da literatura e da imprensa, tornaram-se instrumentos poderosos de resistência e reafirmação identitária.

Se, por um lado, a colonização não se restringiu à ocupação territorial, mas também se estendeu à imposição de narrativas que apagou a agência dos povos africanos, por outro, escritores, jornalistas e acadêmicos resistiram ativamente contra essa tentativa de silenciamento.

A imprensa e a literatura emergiram como ferramentas importantes na reinterpretação da história e na reivindicação de identidades africanas marginalizadas pelo olhar colonial. Revistas, jornais e obras literárias tornaram-se espaços de disputas, nos quais intelectuais reconstruíram memórias, questionaram discursos hegemônicos e propuseram novas formas de pensar as narrativas. Conforme aponta José R. Macedo (2016), vários pensadores africanos, apesar das “diferenças político-ideológicas e teórico-metodológicas”, possuem um traço recorrente relacionado “a reivindicação de uma interpretação endógena das questões atinentes ao seu continente” (MACEDO, 2016, p.16).

A imprensa africana do século XX, especialmente nos territórios sob regimes segregacionistas e coloniais, serviu como uma plataforma para desafiar os regimes dominantes e articular formas alternativas de pertencimento. No contexto sul-africano, por exemplo, *The African Drum* foi contundente ao expor a violência social, sob o contexto do apartheid, ao mesmo tempo que ofereceu um espaço para visibilidade de sujeitos que eram sistematicamente marginalizados.

Paralelamente, nas literaturas africanas, especialmente as de língua portuguesa, escritores, como Ungulani Ba Ka Khosa, utilizaram a ficção como meio para questionar as versões oficiais da história nacional e resgatar experiências camufladas por outras abordagens.

Em Moçambique, como denunciaram inúmeros intelectuais - entre eles, Borges Coelho - a narrativa oficial da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO³) construiu um discurso de unidade nacional baseado na luta de libertação. O autor afirma que se trata da criação de um “Roteiro de Libertação”⁴, o qual “é um corpus narrativo coerente e fixo feito de uma sequência de eventos em uma linha do tempo e ordenados em uma série de fases amplas separadas por Congressos da Frelimo que operam como marcos de periodização” (BORGES COELHO, 2013, p.21, tradução nossa).

Tal roteiro frequentemente não aborda eventos históricos anteriores à independência e as complexas dinâmicas políticas do período colonial. Escritores como Khosa desafiam essa linearidade, revisitando o passado moçambicano a partir de perspectivas alternativas e trazendo à tona sujeitos históricos negligenciados.

Tanto a imprensa quanto a literatura operam como espaços de resistência intelectual, oferecendo contrapontos às versões dominantes da história.

3 A sigla FRELIMO significa Frente de Libertação de Moçambique. A FRELIMO foi fundada em 1962 como um movimento de libertação nacional contra o domínio colonial português em Moçambique. Após a independência do país, em 1975, o partido consolidou-se no poder e, desde então, tem desempenhado um papel central na política moçambicana.

4 Texto traduzido do inglês: Liberation Script is a coherent and fixed narrative corpus made of a sequence of events in a timeline and ordered in a number of broad phases separated by Frelimo Congresses which operate as periodisation marks.

Por isso, esse trabalho possui por objetivo expor dois contextos de produção intelectual, um sediado em *The African Drum* e outro nos circuitos criados pelo escritor moçambicano Khosa. Ambos materiais nos apresentam elementos para revisitar períodos históricos de forma crítica as narrativas que subsidiavam os sistemas de opressão - colonial e do apartheid. Se em algumas reportagens de *The African Drum* apareciam aspectos da vida sob o regime de segregação, a obra de Khosa questionou a hegemonia narrativa da FRELIMO, demonstrando que as disputas pelo passado são também sobre a construção do presente.

O contexto de inserção de *The African Drum* na década de 1950

A análise que parte da década de 1950 foi pensada a partir de dois elementos básicos. O primeiro, devido à abordagem da fonte histórica, uma revista sul-africana chamada *The African Drum*, que iniciou suas publicações em 1951 e seguiu até os anos de 1980. Na primeira década encontramos críticas explícitas ao regime do apartheid, o que nos direciona a segunda justificativa, devido ao período, pós 1948, quando o apartheid foi institucionalizado, em que temos um conjunto de leis publicadas e anteriores aos anos de 1960 - que demarcam a intensificação de ações de violência e repressão do regime, em resposta a uma série de protestos levantados, tendo por norte o drástico episódio do massacre de Sharpeville, em 21 de março de 1960.

Os anos que se seguem a 1960, indicam um período aberto para outras medidas e ações, em torno dos levantes e protestos. 1950 é uma década caracterizada pelas expressões culturais e sociais que demonstram outras formas de interações, e reivindicações, que foram articuladas em favor dos grupos considerados como “não brancos” (africanos, *Coloureds* e asiáticos) - nas categorias utilizadas pelo governo institucional e, forçosamente, impostas e adaptadas pelos sujeitos históricos, em suas organizações do dia a dia.

O tema do apartheid foi estudado em diversos momentos. Desde as produções mais clássicas, desenvolvidas na academia sul-africana, nos anos de 1960, com Mônica Wilson e Leonard Thompson, nos debates expressos na coleção *The Oxford History of South Africa* (1969), que demonstrou uma discussão mais marxista, tensionando os liberais, em torno de entender as causas que ajudavam, àquela época, a implementação do regime na antiga União Sul-Africa. Até Elizabeth Landis, em 1961, propôs uma diferença entre segregação - para o período de 1910, com a formação da União Sul-Africana, ao Partido Nacional assumir o poder em 1948.

Essa diferenciação, nos demonstra como as formas de segregar possuem um denso histórico, que remonta aos primeiros assentamentos europeus formados na região do Cabo, nos séculos anteriores. Robert Ross (2004), em seus trabalhos sobre a escravidão, ressalta o uso de leis restritivas à circulação de escravizados em algumas regiões no período, assim como a participação política nas antigas Repúblicas Boeres. A formação da União Sul-Africana em 1910 sistematiza em todo o território as ações de segregação e deu um impulso transformador na sociedade que passou a ser organizada pelo viés de agrupamentos, dispostas em categorias que se alteravam ao longo dos anos, como demonstra Christopher J. Anthony (2011) sobre os censos demográficos, prática que aparece no território desde o século XIX.

Para Deborah Posel (2001) o Registro da População (*Population Registration Act*), de 1950, fixou essas categorias, que foram utilizadas na separação das áreas de residência pela lei de Áreas de Grupo (*Group Areas Act*), publicada no mesmo ano - fundamental para as práticas de remoções que vieram nas décadas seguintes. Mas, além desses autores discutirem sobre as bases políticas que sustentaram a apartação da sociedade, o estudo pioneiro de Landis

nos permite entender o caráter ideológico do apartheid, ao assumir uma política de ódio, lida pela autora como “Apart - Hate”⁵.

Essa exposição ajuda a explicar o contexto sócio-histórico em que a revista *The African Drum* - posteriormente chamada de *Drum* - se inseriu. Fundada por Jim Bailey e Bob Crisp, a revista iniciou seus trabalhos na Cidade do Cabo em março de 1951 com uma proposta de abordar a vida da população africana por características, como a aparece em suas páginas, “tradicional” (*Drum, March, 1951*). Os relatos de um antigo editor, Anthony Sampson (2004), ressalta como essa abordagem passou a retratar as manifestações culturais sob um olhar estereotipado, que afastava interesses do potencial público consumidor.

Nesse aspecto é necessário dizer que a União Sul-Africana possuía grupos, dentro da ampla categoria de “não brancos”, e neste caso consideramos os que apareciam na documentação como africanos, que dominavam os códigos do letramento e se utilizavam dessas formas de expressão e comunicação para dialogar com a demanda crescente, tanto de interlocutores, como para responderem às ações discriminatórias, sistematizadas com o estabelecimento da União. O papel dos missionários na formação desses grupos foi proeminente desde o século XVII, algo que perdurou até o XX, quando em 1953 com a Lei de Educação Bantu (*Bantu Education Act*), o governo do apartheid alterou essa disposição. Mas, décadas antes, com o processo de

5 Elizabeth Landis fez um trocadilho com o termo "Apartheid", transformando-o em "Apar-t-Hate" para enfatizar a ideia de ódio (hate) embutido na separação (apart). O termo "Apartheid", que em africâner significa "separação", foi o regime de segregação racial institucionalizado na África do Sul de 1948 a 1994. Ao modificar a grafia para "Apar-t-Hate", Landis sugere que o sistema não era apenas uma separação racial, mas um regime fundamentado no ódio e na desumanização dos “não brancos”. Essa leitura crítica reforça a violência estrutural e o caráter opressor do regime.

mineração, que atraiu pessoas de diversas regiões, tanto do continente africano quanto de fora dele, as missões também desempenharam um papel nesse processo de ensino, como destaca a pesquisa de Mastin Prinsloo (1999).

Então é preciso lembrar que o uso de periódicos como uma forma de comunicação e, até mesmo como um veículo de protesto, se deu em diversas regiões do continente africano, como demonstrou James F. Scotton, em um artigo publicado em 1973. Sendo assim, o caso da União Sul-Africana não se apresenta como um excepcionalismo. A imprensa envolvendo membros do grupo lido socialmente como africanos, pode ser identificada em uma produção importante desde o início do século XX, com publicações do *The Rand Daily Mail*, fundado em 1902 e do *Abantu-Bantu* de 1912 - este segundo ligado a membros do Congresso Nacional Africano.

Ao considerarmos essas informações elementares, sobre o espaço social em que a revista se insere é possível tecer algumas observações. A primeira delas diz respeito ao ambiente urbano em que ela se inseriu. Diferente da Cidade do Cabo, em que os primeiros assentamentos remontam ao século XVI e XVII, como mencionado anteriormente, Joanesburgo é uma cidade mais contemporânea, construída sobre os auspícios da exploração de minérios e da posterior industrialização, desde o século XIX. Assim, tornou-se palco do encontro de referências culturais multifacetadas, resultando em uma cultura urbana densa de muitas camadas. David Coplan, em seu livro *In Township Tonight*, de 1985, realizou um dos primeiros estudos de fôlego sobre esta cultura urbana, investigando suas expressões teatrais, musicais e outras performances, que nos permitem entender alguns elementos presentes nesse ambiente.

O livro de Coplan foi um importante passo dado para acrescentar ao contexto de uma história mais política e econômica, que havia se desenvolvido na academia sul-africana desde os anos 1960. A influência da história social inglesa foi marcante, especialmente a noção de cultura

proposta por E. P. Thompson que passou a orientar muitas pesquisas desenvolvidas a partir de então, como destaca Jonathan Hyslop (2012).

Sobre a revista *Drum*, fonte histórica que serve de base para o andamento dessa discussão, é importante notar que sua mudança da Cidade do Cabo para Joanesburgo não foi ocasional. Mas, ocorreu em virtude dessa dinamicidade da segunda cidade, que movimentou diferentes grupos e indivíduos ligados dentro da categoria social de africanos - categoria esta que também foi mobilizada enquanto identidade em diferentes frentes e se tornou notável nos processos de significados atribuídos pela revista, algo que se alterou ao longo do tempo.

Na Cidade do Cabo as publicações incentivaram uma projeção de quem deveria ser o africano, publicizando os povos e suas culturas a partir de uma ideia de conhecimento, não raramente, com uma tendência para exotizar os costumes e práticas locais. Em Joanesburgo, essa projeção perdeu força, e a partir dos meses de julho e agosto de 1951 podemos ver as alterações, que se consolidaram em setembro daquele mesmo ano.

Bob Crisp, enquanto editor inicial, deixou o projeto *The African Drum*, que passou a ser popularmente conhecida como *Drum*, por não corresponder mais às suas expectativas de trabalho. A ideia de exotismo foi substituída por matérias que abordavam a vida urbana, dando protagonismo e espaços maiores para uma perspectiva que contava com a contribuição de pessoas que faziam parte das comunidades locais. Paulatinamente, escritores, fotógrafos e jornalistas encheram o escritório localizado na grande cidade.

O período que ficou conhecido como a “década *Drum*”, expressão dada nomeadamente por seu editor à época, Anthony Sampson, ocorreu nesses anos de 1950, em que trabalharam na revista personalidades como Can Themba, Nat Nakasa, Ezekiel Mphahlele, Bloke Modisane, Casey Motsise, Todd Matshikiza

e Henry Nxumalo. Dessa forma *Drum* recheava suas páginas com os acontecimentos das *Townships*, onde a vida urbana florescia, dentro dos limites e negociando, em alguns casos com eles. Um exemplo dessa escrita política, que ganha visibilidade nas reportagens, pode ser vista na abordagem sobre as gangues urbanas, conhecidas popularmente e demonstrando muitas camadas por trás da primeira impressão que podemos, possivelmente, pensar sobre o assunto. Os *Tsotsi*, por exemplo, foi um elemento do cenário urbano, composto por membros que atuavam na marginalidade e ultrapassaram os códigos legais.

O índice de criminalidade dentro das comunidades, entendidas como “não brancas”, principalmente as africanas, se tornou uma constante frente a ausência de uma interferência e assistência realizada pelo governo do apartheid à essas comunidades e abriu espaço para o surgimento de figuras que assumiam o poder local, dentro dos arranjos estabelecidos nessas áreas, que estavam fora dos grandes centros.

Os *Tsotsi* saíam em fotografias, com enredos que contavam suas histórias e as maneiras como atuavam nessas regiões. *Drum* abarcou essas vivências que se desdobraram de forma concomitante com as diretrizes impostas pelo governo de opressão, que para seus agregados, ou seja os brancos que poderiam viver com as possibilidades civis, eram também afetados pelas regras estipuladas, de outras maneiras, mas tinham seus espaços de privilégio. Obviamente que a realidade, apesar das imposições, não pode ser entendida apenas sob uma perspectiva de binarismo, pois o que a análise desse tempo pregresso nos demonstra são os múltiplos interesses que estavam em jogo.

Deste modo, visualizamos como uma revista teve uma importante projeção no território sul-africano, durante a primeira década do apartheid, fomentando e cedendo espaço para uma intelectualidade que se utilizou dessa oportunidade para retratar seus interesses e o interesse da comunidade onde se

inseriram. A escrita de mensagens com o potencial de politizar, e divulgar um senso de pertencimento, precisa ser entendida a luz de uma conjuntura que demonstra historicamente como a segregação e o apartheid afetava drasticamente as comunidades consideradas como “não brancas”, principalmente os grupos e indivíduos lidos como africanos. As narrativas, aparentes em reportagens, nas fotografias, cujas capas e ilustrações nos trazem outros componentes para o debate, como também nos colocam formas distintas de se entender outros ambientes em que foram travadas críticas e afrontamentos à política de ódio do apartheid.

A reescrita do Passado: Ungulani Ba Ka Khosa e a Disputa pela Memória em Moçambique

Na mesma direção das discussões sobre a participação de intelectuais na luta anticolonial, no contexto moçambicano, a literatura desempenhou um papel fundamental na crítica ao colonialismo e às estruturas de poder pós-independência.

Intelectuais como Ungulani Ba Ka Khosa utilizaram a ficção como meio de questionamento das versões oficiais da história. Choriro (2009), uma de suas principais obras, exemplifica essa preocupação ao reconstruir narrativas marginalizadas na formação de Moçambique e reconstituir novas relações com o passado.

A trajetória de Ungulani Ba Ka Khosa está profundamente imbricada ao contexto de produção dessas narrativas heróicas. Nascido em 1º de agosto de 1957, em Inhaminga, distrito de Cheringoma, província de Sofala, em Moçambique, Khosa recebeu, por imposição da colonização portuguesa, o nome católico Francisco Esaú Cossa. Aos 17 anos, vivenciou o processo de transição da dominação colonial para a Independência de Moçambique, período em que assimilou a história oficial amplamente difundida, centrada na experiência colonial e no pós-independência. Essa vivência permitiu-lhe estabe-

lecer dimensões comparativas entre os dois projetos políticos e sociais em disputa naquele momento histórico, enriquecendo sua perspectiva crítica.

No pós-independência, com a liberação para a adoção de nomes tradicionais, Khosa abandonou o nome católico e adotou o nome de sua linhagem Tsonga, povo do sul de Moçambique. Segundo o autor, seu nome tradicional, que significa “Diminua os Khosa que são muitos”, serve para invocar os espíritos e reflete sua conexão com as raízes culturais moçambicanas (MPUMALANGA, 2020). Assim, ao adentrar a vida literária, Khosa reafirmou sua identidade cultural, utilizando o nome que simboliza sua herança e resistência à imposição colonial.

Em 1978, Khosa passou a trabalhar com pessoas que estiveram nos campos de reeducação. Conforme aponta Omar T. Ribeiro (2008) este era o local para onde a Frelimo enviava “todos aqueles que, de uma forma ou outra, traziam consigo ou em si elementos da velha ordem que se desejava eliminar” (RIBEIRO, 2008, p. 180), e compunham esse quadro, os régulos (autoridades tradicionais), feiticeiros, prostitutas; e pessoas comprometidas com a velha ordem colonial, sobretudo, com dissidentes que não concordavam com os termos da FRELIMO para a nova nação que surgia. Toda essa experiência e anos de reflexão sobre sua realidade e a das gentes que convivia, levaram o autor a pensar na Literatura como possibilidade de visibilizar e ampliar as diversas vozes que perfizeram sua trajetória. Inclusive a partir dos estudos na graduação em História, que lhe possibilitou um olhar crítico em relação a sua formação e a realidade que o cercava. E é exatamente essa experiência que podemos ver refletida em sua Literatura, conforme ele narra no trecho da entrevista concedida ao Instituto MPUMALANGA, no evento online da Feira Literária de São Sebastião (FLISS) que aconteceu em 2020.

Trazer as vozes que ficaram marginalizadas na constituição de Moçambique atual tem sido uma das grandes preocupações de Khosa (MPUMALANGA, 2020). Não foi por um despropósito, a sua escolha de construir uma narra-

tiva literária sobre o vale do Zambeze.

Dentro da história recente se Moçambique, Khosa observou que quase nenhum espaço foi reservado à história anterior ao processo de Independência, sentiu-se profundamente incomodado e resolveu, como historiador que é, produzir uma Literatura que trouxesse aos seus conterrâneos (mas não somente a eles) a experiência de olhar para uma parte da História de Moçambique que não estivesse submersa na exclusividade da escrita dos vencedores da luta pela independência moçambicana (MPUMALANGA, 2020).

A história recente de seu país, Moçambique, está pautada pelo processo de luta pela Independência, com isto, a memória territorial e sociopolítica está também toda ela referenciada por este assunto. Ao andar pelas ruas do país, é possível ver todos os personagens monumentalizados pelo discurso da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO⁶). Escolas, ruas, prédios institucionais, entre outros espaços de memória carregam nomes de pessoas ligadas à guerra de libertação, mas sempre da parte vencedora da guerra, a da própria FRELIMO.

A partir de fontes históricas que acessou nos Arquivos de Moçambique e nos trabalhos dos pesquisadores Allen e Barbara Isaacman, conforme destaca em sua nota no início do livro. Khosa produziu *Choriro* (KHOSA, 2009, p.7), como uma narrativa que tem como mote a vida de Luís António Gregório, em seu Prazo, um homem branco, português, que se africaniza como o primeiro mambo (rei) do alto Zambeze, tornando-se Nhabezi, além dos processos de luto e das cerimônias fúnebres que ocorre em torno da morte deste personagem. No entrelaçar dos dias que cercaram o luto, são apresentadas as perso-

⁶ Grosso Modo, a FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique surgiu como movimento nacionalista e foi fundada em 25 de junho de 1962, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do jugo colonial português. No pós-independência, a FRELIMO tornou-se um partido político majoritário em poder e que comanda o país desde 1974, até os dias atuais.

nagens da trama. Mulheres, filhos, agregados, escravizados falam ou deixam-se conduzir no pensamento e fala do narrador.

O contexto histórico ficionalizado pelo autor refere-se aos territórios dos prazos, localizados na região denominada Zambézia, que abarca o vale do Zambeze, um importante rio que atravessa a região central de Moçambique. A formação sócio-política se configuraram a partir do contato, principalmente, entre os povos africanos, indianos e portugueses (afro-indo-europeus), consolidaram-se em pequenas sociedades interligadas e organizadas sob a estrutura social do reino do Monomotapa, desde o século XVI em processo complexo e dinâmico com o passar do tempo mesclaram as legislações da coroa portuguesa, principalmente em Quelimane, Sena e Tete, espaços onde a influência portuguesa teve maior adesão por parte das famílias ali residentes (CAPELA, 2019).

Segundo Khosa, o Zambeze poderia ter se tornado uma sociedade “crioula”, totalmente miscigenada, mas isto não ocorreu de fato (PPGEL /Unemat, 2021). A incorporação do modo de vida africano e dos seus valores pelos portugueses que adentraram ao sertão Zambeziano foi uma regra bastante comum (ISAACMAN, 1979).

Este universo de africanização, cujo significado seria, nos termos de Isaacman, a transformação dos atores sociais portugueses por meio da adoção da cultura zambeziana (ISAACMAN, 1979), é uma das dimensões históricas que Khosa nos apresenta com a obra *Choriro*, a qual também nos possibilita adentrar as representações socioculturais e políticas da Zambézia. Já que a prática do choriro foi incorporado pelos senhores de prazos africanizados, a fim de reorganizar o mundo dos espíritos e conseqüentemente o mundo dos vivos, com isto, reestabelecia a ordem frente ao caos.

Assim, a literatura que Khosa promove é constituída a partir de valores,

vivências e experiências locais, assentadas nas ancestralidades africanas e em suas próprias experiências de transformação histórica. Na direção uma literatura ancestral, há a possibilidade de recriar memórias, realocar histórias mais plurais de suas profundezas para a superfície, tornando-as visíveis e sensorialmente perceptíveis e experienciáveis.

É neste sentido, por meio da cultura literária, da promoção de outras formas de experienciar o mundo que outras vozes são propostas, outras vozes não hegemônicas, que também têm o que dizer e trocar para a construção de um conhecimento humanizador e humanitário.

Amina Mama nos questiona com a sua pergunta "Será ético estudar a África ? A resposta que a literatura de Khosa nos oferece é objetiva e crítica, além de contundente. Entendemos que para Khosa é necessário e urgente olhar para história, para o passado. E por meio de outras perspectivas que ultrapassam a exclusividade pretendida pela narrativa da "nova cartilha de aprendizagem", e que se "assentava na luta libertária" do período da Independência, cujas histórias mobilizadas não faziam e não fazem referência a outras experiências vividas no Vale do Zambeze como a dos "Achicunda marcaram a vida e o ritmo do vale do Zambeze" (KHOSA, 2009, p. 67).

Desta forma, uma possibilidade de luta e resposta sobre a questão ética é aquela que permite ampliar o leque de narrativas nas experiências vividas que permitam, como propõe Amina Mama, uma construção a partir de um olhar local, mas que esteja conectado à história do mundo, como a África está e de certa forma, sempre esteve, apesar das inúmeras formas de tentativas de silenciamento.

Considerações finais

As produções intelectuais analisadas ao longo deste estudo revelam a importância da literatura e da imprensa na disputa por narrativas históricas e iden-

titárias em contextos de regiões do continente africano. Se, por um lado, a revista *Drum* se consolidou como um veículo para contestar a violência do apartheid na África do Sul e amplificar as vozes de grupos marginalizados, por outro, a literatura de Ungulani Ba Ka Khosa questiona a hegemonia discursiva da FRELIMO, resgatando memórias silenciadas e ampliando o entendimento sobre o passado moçambicano.

A análise de *Drum* evidenciou como a publicação construiu um espaço de resistência ao regime segregacionista, utilizando reportagens e fotografias para dar visibilidade a experiências urbanas e contestar as políticas de opressão. O impacto da revista transcendeu a imprensa, fortalecendo identidades coletivas e contribuindo para a formação de um senso de pertencimento e ativismo social entre seus leitores.

Da mesma forma, a produção literária de Khosa desafia a narrativa oficial da independência moçambicana, ampliando as possibilidades de interpretação da história. Ao resgatar a experiência dos prazos e dos Achicunda no Vale do Zambeze, Choriro expõe as múltiplas camadas da formação sociopolítica moçambicana, rompendo com leituras lineares do passado e oferecendo novas perspectivas sobre a agência dos povos africanos.

Ambos os casos analisados demonstram que a escrita – seja jornalística ou literária – não apenas documenta o passado, mas também reconfigura interpretações sobre o tempo vivido. A literatura e a imprensa não são apenas espelhos da sociedade, mas ferramentas ativas na construção do pensamento crítico e na resistência contra sistemas de opressão. Assim, revisitar produções intelectuais africanas como essas é passo em direção à compreender como diferentes grupos e sujeitos históricos enfrentaram e ainda enfrentam as disputas pela memória, pela identidade e pelo direito à autodeterminação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Muryatan Santana. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo, SP: Todavia, 2020. 212 p.

BORGES COELHO, João Paulo. Politics and contemporary history in Mozambique: A set of epistemological notes. *Kronos*, Cape Town , v. 39, n. 1, p. 10-19, Jan. 2013 . Disponível em http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0259-01902013000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 05 Fev. 2025.

CAPELA, José. *Donas, senhores e escravos*. Porto: Edições Afrontamentos, 2019.

COPLAN, David. *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. University of Chicago Press: 1985. p. 105.

CHRISTOPHER, A. J. The Union of South Africa censuses 1911–1960: An incomplete record. *Historia* 56, 2, November 2011, pp 1–18.

HYSLOP, Jonathan. South African Social History and the New Non-Fiction. *Safundi*, 13 p., p. 59 - 71, 2012.

ISAACMAN, Allen. *A tradição de resistência em Moçambique: o vale do Zambeze, 1850-1921*. Porto: Afrontamento, 1979.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Choriro*. Alcance Editores: Maputo, 2009.

LANDIS, Elizabeth. South African Apartheid Legislation 1: Fundamental Structure. *The Yale Law Journal*. vol. 71. nº1, 1961, pp.1-52.

Live #31 - Diálogos com escritores africanos: Ungulani Ba Ka Khosa (Moçambi-

que). Realização: *Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/Unemat)*. Universidade de Lisboa, Portugal, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_qjRzBilfs. Acesso em: 5 junho de 2021.

MAMA, Amina. Será ético estudar a África? Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In: Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (org.) *Epistemologias do sul*. São Paulo. SP: Cortez Editora, 2010, 603-637.

POSEL, Deborah. Race as Common Sense: Racial Classification in Twentieth-Century South Africa. *Africa Studies Review*, Vol. 44, No. 2, Ways of Seeing: Beyond the New Nativism (Sep., 2001), pp. 87-113.

PRINSLOO, Mastin. Literacy in South Africa.. In.: WAGNER, D; STREET, B.; VENEZKY, R. *Literacy: An International Handbook*. Boulder, CO: Westview Press, 1999.

ROSS, Robert. *Status and Respectability in the Cape Colony, 1750–1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 14.

SAMPSON, Anthony. *Drum: The making of a magazine*. Johannesburg/Cape Town, Jonathan Ball Publishers, 2004. p.7.

SCOTTON, James F. The First African Press in East Africa: Protest and Nationalism in Uganda in the 1920s. *The International Journal of African Historical Studies*, Vol. 6, No. 2, 1973, pp. 211-228.

THOMAZ, Omar Ribeiro. "Escravos sem dono": a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 51, n. 1, p. 177–214, 2008. DOI: 10.1590/S0034-77012008000100007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/>

view/27305.. Acesso em: 12 fev. 2025.

UNGULANI Ba Ka Khosa/ FLISS. Entrevista. Produção: *Instituto MPUMALANGA*. SÃO SEBASTIÃO: [s. n.], 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=gK4Q6InZ0p0>. Acesso em: 5 junho de 2021.

WILSON, Monica; THOMPSON, Leonard. *The Oxford History of South Africa*. Vol. 1: South Africa to 1870. Oxford: Clarendon Press, 1969. p. V.

A persistência de uma catástrofe

o exílio palestino em *Memória para o esquecimento* (1987), de Mahmud Darwich

Fabrizio Lucas Sampaio Moreira Almeida¹

“Quero cantar. Quero uma língua que me escore e que escore a si mesma, que eu possa apelar ao seu testemunho e ela, ao meu, do poder que há em nós para superar esse isolamento. E sigo andando...” (DARWICH, 2021, p. 64). Essas palavras foram escritas por Mahmud Darwich em mais um dos vários capítulos de seu exílio. Palestino originário de uma das aldeias destruídas pelo Estado de Israel em 1948, nesse trecho o autor procura uma voz que pudesse enunciar a dor da violência do ataque ao Líbano pelas forças israelenses em 1982. Alguma linguagem seria adequada para apreender aquilo que parece desprovido de qualquer sentido?

Em artigo publicado em novembro de 2023, a psiquiatra e psicoterapeuta Samah Jabr, atuante nas regiões da Palestina, descreve uma importante porém trágica realidade: a insistência dos palestinos em continuar significando as experiências de violência que lhes são infligidas pelas forças coloniais. A

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH - UFF), com apoio de bolsa da CAPES. Professor efetivo do município de São Gonçalo (RJ).

despite da continuidade e aprimoramento das técnicas de expropriação e apagamento da comunidade palestina, os indivíduos sitiados permanecem em busca de práticas próprias de cura e intervenções comunitárias diante da atualização de um passado que insiste em permanecer. Tais práticas incluem “crenças religiosas e nacionalistas, contação de histórias, glorificação de mártires, conexões com a terra (por exemplo, a colheita de azeitonas é como uma festa para os palestinos) e reuniões comunitárias, que estão profundamente enraizadas no tecido cultural” (JABR, 2024, p. 62).

O que permite conectar os esforços de Darwich no último quarto do século XX às atuais práticas comunitárias dos palestinos no século XXI é a busca por uma voz que dê conta de um processo histórico que marca decisivamente o destino de milhões de palestinos até hoje: a *Nakba*. Traduzido como “catástrofe”, o termo foi empregado inicialmente pelo historiador sírio Constantin Zurayk, léxico que por sua vez definiu o universo discursivo da maior parte da nova historiografia sobre a questão palestina (FIGUEIREDO, 2024). Embora haja uma certa recorrência do conceito, é importante ressaltar que *al-Nakba* é um termo que pode remeter a diferentes marcos temporais, como bem observa Carolina de Figueiredo:

(1) trata, especificamente, da data de criação do Estado de Israel em 15 de maio de 1948; (2) determina o processo da Nakba entre 1947 e 1949, que diz respeito ao período do Plano de Partilha da ONU, de 1947, e ao início das invasões de vilas e cidades palestinas por assentamentos judaicos e grupos paramilitares, e finaliza com o armistício assinado entre o recém criado Israel e os países árabes Egito, Síria, Líbano e Transjordânia; (3) dimensiona uma duração estendida, por mais de setenta anos, ao processo de ocupação colonial e seus desdobramentos – massacres, expulsões, legislações excludentes, transferência populacional, destruição material, violação de direitos humanos, o que ficou conhecido como Ongoing Nakba, uma catástrofe em andamento, termo proferido publicamente pela palestina Hanan Ashrawi (1946

-) em seu discurso na Conferência das Nações Unidas contra o Racismo, em 2001 (Baroud, 2023) (FIGUEIREDO, 2024, p. 4-5).

Considerar a *Nakba* como “catástrofe em andamento” significa também levar em conta as continuidades e rupturas no que diz respeito às práticas e aos sentidos atribuídos ao processo histórico pela população palestina e por seus intelectuais. Como demonstra Figueiredo, a incipiente historiografia da *Nakba* de fins da década de 1940 e início de 1950, representada aqui por Zurayk, tomava os termos “palestinos” e “árabes” como elementos intercambiáveis, o que se torna praticamente inconcebível à medida que a heterogeneidade da população árabe e a singularização da questão palestina se tornam cada vez mais evidentes com o decorrer dos conflitos.

A *Nakba* enquanto um marco discursivo da temporalidade palestina ganhou contornos mais nítidos no campo da Literatura desde a criação do Estado de Israel em 1948. Assim como as produções de não-ficção, a emergência de uma identidade palestina como singularidade era dificilmente encontrada nos enquadramentos literários antes da catástrofe em voga, o que se transforma gradativamente a partir do processo de expulsão da população palestina de seu próprio território (MATTAWA, 2014). Mahmud Darwich é uma das várias vozes que se integram a essa nova experiência histórica, juntando-se ao coral de autores árabes que encontravam no engajamento poético e político uma possibilidade de ação diante de um presente que se instaurava como destruição.

Visto como o poeta nacional da Palestina, a elaboração poética do autor é intensamente marcada pelas experiências da *Nakba*. Com a criação do Estado de Israel em território do antigo Mandato Britânico da Palestina, cerca de 750 mil palestinos foram expatriados (ALLAN, 2021), e a experiência do exílio figura como um dos elementos estruturantes da elaboração literária do poeta. Natural da aldeia palestina de Al Birwe, Darwich é um filho da catástrofe.

Quando tinha seis anos, vivenciou a diáspora árabe, estabelecendo-se com sua família no sul do Líbano. Em 1949, retornou à Palestina ocupada pelo Estado de Israel, vivendo por dez anos em Haifa sem registros civis, o que o levou à identidade de “presente ausente”, uma categoria criada para reconhecer os refugiados árabes em sua própria terra (MATTAWA, 2014, p. 30).

A designação de poeta nacional da Palestina tem suas raízes no cenário artístico das décadas de 1960 e 1970, período no qual o autor se envolveu politicamente, entrando para o Partido Comunista Israelense (*Rakah*) em 1965 e para a Organização para a Libertação da Palestina (OLP) em 1973. O surgimento de uma poesia engajada foi uma tendência literária impulsionada pela catástrofe vivida. Para os escritores da época, o uso da tradição poética árabe e sua linguagem figurativa, ou das inovações estéticas das vanguardas europeias – muito influentes no Oriente na primeira metade do século XX – afastaria os artistas do que realmente precisavam representar. A arte tinha uma função bem definida: expor a dura realidade da *Nakba*, encontrar uma voz e uma linguagem capazes de evocar a resistência coletiva em um contexto de destruição (MATTAWA, 2014, p. 30).

Darwich tinha ciência de uma grande e insustentável contradição entre o passado de violência infligida aos judeus e o presente marcado pela limpeza étnica dos palestinos. A ira é um dos elementos constantes da sua produção poética, como observa Mattawa (2014, p. 39), mas é importante ressaltar que suas angústias não desaguaram numa poesia marcada pelo ressentimento ou pela rejeição do outro. Na verdade, o palestino vê na tradição literária judaica uma de suas maiores inspirações para pensar a condição de violência que seu próprio povo sofria. A leitura de Hayyim Bialik, conhecido como o poeta nacional de Israel, e sua imagética da opressão vivenciada com a Diáspora Judaica andava paralelamente à insistência do próprio Darwich no fim do deslocamento palestino e sofrimento sob a lei sionista (MATTAWA, 2014, p. 37).

A atuação política de Darwich pode ser mapeada de distintas maneiras, mas é na produção poética e no trabalho com a língua que seus maiores esforços se ancoram. Ciente das possibilidades de agenciamento da causa palestina por vias da literatura, Darwich mobiliza a mesma língua de seus algozes. Escreve em árabe, mas lê em hebraico a tradição judaica e insere-a em sua poesia, produzindo uma escrita que se configura como uma constelação de diferentes tradições.

Ao entrecruzar diferentes histórias em um mesmo espaço literário, o autor promove uma disputa sobre o passado e sobre o presente não somente dos palestinos, mas também dos judeus; sua ira é direcionada aos usos e abusos da tradição, e é na busca por uma montagem alternativa de espaços e tempos que Darwich escreve a história dos palestinos. Uma história que remonta às cronosofias medievais, aos acidentados caminhos do Império Turco-Otomano, à construção de uma identidade política que florescia como autoconsciência diante do imperialismo britânico e que, por fim, desembocava na diáspora. Embora haja um esforço de periodização cronológica, não nos enganemos; o único tempo possível na prosa darwichiana é o tempo da memória, que mobiliza o passado em função do presente.

Penso que não havia outra alternativa. Ser o poeta nacional da Palestina significava ser inevitavelmente um poeta do exílio. A impossibilidade de viver em sua pátria fazia com que a sua produção já estivesse marcada pela dor da perda, mas ela não é articulada como impossibilidade de existir, mas de ressignificar a sua própria identidade no contato com a alteridade. Nos termos de Said, estar no exílio é enxergar o mundo em uma visão contrapontística - “ver o mundo inteiro como terra estrangeira (...) A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas (...)” (SAID, 2003, p. 39).

“Vocês não são daqui”: o status permanente do Outro aos palestinos no Líbano em *Memória*

Memória para o esquecimento, prosa poética de Darwich, é um exemplo emblemático da visão contrapontística a que Said se refere. A prosa poética narra o cerco a Beirute pelas forças israelenses em 1982. Escrito em 1986 durante sua estadia em Paris e publicado pela primeira vez em árabe no ano seguinte, essa é uma prosa oriunda *do exílio e sobre o exílio*. Passando por curtos períodos em Moscou e Cairo, em 1972 o poeta se estabelece no Líbano, permanecendo lá por dez anos, momento em que sua atividade literária ganharia novos contornos. Palco dos exilados, o país dos cedros é o lugar em que uma possível comunidade é imaginada por diversos grupos políticos e intelectuais, especialmente após o acirramento das tensões entre os nacionalistas palestinos e os jordanianos na década de 1970 (KHALIDI, 2024).

O livro narra um único dia da invasão do Líbano, 6 de agosto de 1982, sob a perspectiva da resistência dos palestinos às forças israelenses. A relação entre forma e conteúdo é central para a compreensão desta obra, em que as linhas narrativas se interrompem com textos de diferentes gêneros, há a imersão nos fluxos de consciência do narrador e a ausência de divisão em capítulos pode produzir uma certa instabilidade na leitura. A escolha de Darwich de desenvolver uma narrativa extensa sobre um único dia é relevante, pois essa estratégia, de certa forma, replica a experiência dos sitiados. Subsiste uma espécie de suspensão temporal, na qual cada detalhe cotidiano ganha um novo significado devido à constante iminência da morte. Atos simples, como ir até a cozinha, fazer o café ou encher um copo de água geram uma reflexão profunda sobre o cerco a Beirute, a destruição ao redor e a impossibilidade de representar simbolicamente o trauma.

A preocupação do palestino ao escrever *Memória* não era a de simplesmente fornecer um relato sobre o cerco a Beirute em 1982. Seu compromisso dialogava com toda a sua trajetória poética, inevitavelmente orientada

para a defesa dos palestinos. Isso se presentifica na própria forma literária. A técnica de colagem de textos jornalísticos da época, ensaios de crítica literária, parábolas bíblicas, crônicas medievais e cronosofias árabes na prosa não é arbitrária, assumindo, também, uma função política: inscrever a história dos palestinos, inseri-los em uma narrativa que outrora os relegou ao esquecimento. Tal compromisso parece evidente desde o título da obra e se justifica ao longo da prosa poética.

Memória também pode ser considerada uma autorreflexão artística de Darwich. Há uma postura distinta daquela adotada nas décadas de 1960 e 1970 que configurou a literatura engajada. A reabilitação de uma linguagem poética que flertava com o transcendental, utilizando-se das metáforas e construções frasais da tradição poética árabe, não é mais considerada pelo autor como um elemento incompatível com o engajamento político e a mobilização das massas. De certa maneira, ao reabilitar tais estratégias, o autor procura reivindicá-las como também pertencentes aos palestinos, integrados a uma coletividade árabe mais ampla.

Nesse movimento de ampliação e focalização, a obra também encena de maneira bastante característica a especificidade do palestino diante do Estado de Israel e dos países árabes. Alocados a um não-lugar, ao palestino “é negado o privilégio de se estabelecer para que assim não se esqueça da Palestina. Em suma, ele deve permanecer o ‘outro’ para seus irmãos árabes porque está comprometido com a libertação” (DARWICH, 2021, p. 27). É nessa delicada e complexa relação que se estabelece mais um dos episódios de desterro dos palestinos no país dos cedros, experiência central para o desenrolar da prosa poética.

O influxo de palestinos no Líbano não significou necessariamente uma integração completa da comunidade às estruturas políticas libanesas, por si só já bastante fragmentadas em função de uma institucionalidade sectária originária do Mandato Francês e que até hoje vigora no país. Contudo,

a aliança entre libaneses e palestinos, a despeito da heterogeneidade étnica e religiosa do país, foi bem recebida por uma parcela da sociedade, desde que fosse ressaltada a compreensão de que os palestinos *não eram* libaneses (KHALIDI, 2024, p. 119).

Ainda que compartilhassem uma herança cultural de longa duração, a causa palestina jamais seria contemplada por uma visão calcada na integração de sua pátria aos confins de uma outra nação. Embora Beirute tenha sido mobilizada pelos exilados como um possível palco de uma comunidade palestina reinventada, à medida que o conflito se intensifica as complexidades desta empreitada são expostas: “Vocês não são daqui – disseram-lhes lá / Vocês não são daqui – disseram-lhes aqui (...)” (DARWICH, 2021, p. 23). Os advérbios “lá” e “aqui” referenciam à Palestina e ao Líbano, respectivamente, elucidando o drama dos exilados e de seus descendentes, alocados em uma exterioridade coercitiva, um não-lugar, alçando-lhes o status permanente do *Outro*.

O historiador Rashid Khalidi vivenciou o bombardeio e o cerco a Beirute Ocidental. Rememorando o evento, ele resalta a importância de permanecer junto à sua família:

Estar juntos significava que cada membro da família sabia onde os demais estavam o tempo todo, e assim podíamos ajudar a manter o nosso ânimo geral, apesar das muitas privações do cerco - cuidar de duas crianças pequenas enfiadas em casa, lidar com a escassez aguda de água, eletricidade e alimentos frescos e com o fedor de lixo queimado, que suportamos tal como centenas de milhares de outros habitantes de Beirute Ocidental. Tínhamos sofrido anos de guerra civil, resistindo a bombardeios pesados e até a ataques aéreos israelenses, mas esse cerco, com seu volume de fogo de artilharia por terra e mar e o bombardeio aéreo implacável, foi muito mais intenso e violento (KHALIDI, 2024, p. 195).

Em uma situação avessa se encontraria o narrador de *Memória*. Acossado pela solidão, o personagem é tomado por uma aterrorizante projeção de seu próprio fim enterrado nos escombros. Uma das estratégias encontradas por ele para lidar com uma morte menos solitária era recorrer ao jornal, cuja leitura seria uma confirmação de que ele ainda estaria integrado à resistência coletiva dos palestinos.

Quem procura um jornal no meio deste inferno estaria escapando de uma morte solitária e migrando para uma morte coletiva. Estaria buscando um par de olhos humanos, um silêncio compartilhado, uma conversa recíproca, algum tipo de participação nesta morte, uma testemunha que possa dar testemunho, uma lápide sobre um cadáver, quem anuncie a queda de um cavalo, uma língua que fale e se cale, uma espera menos entediante pela morte certa, pois o que este aço e essas bestas de ferro informam é que ninguém será deixado em paz, e ninguém vai contar nossos mortos (DARWICH, 2021, p. 35).

Recorrer ao jornal também era uma afirmação da existência da causa e da identidade palestina, outrora veementemente negada pela retórica sionista, cujo epítome é o depoimento de Golda Meir, até então primeira ministra de Israel, ao jornalista Frank Giles em 1969 em que afirma categoricamente que “os palestinos não existiam” (GILES, 1969, p. 12). A narrativa de Darwich, por sua vez, está inserida num momento histórico em que a existência dos palestinos já não pode mais ser negada. Ademais, a cobertura do cerco a Beirute, considerada a capital da mídia ocidental que cobria os conflitos árabes-israelenses (KHALIDI, 2024), catalisou a causa na medida em que tornou possível uma apreensão mais sensível das demandas dos palestinos e da própria natureza do conflito, evidenciando o completo desequilíbrio de forças entre a artilharia israelense e a resistência palestina. Em uma reflexão metalinguística, o narrador reconhece mais uma vez a importância do controle da linguagem como uma forma de controlar o presente e o futuro da causa palestina, afinal,

O evento, antes de ser redigido, não é um evento. Conheço um pesquisador em assuntos israelenses que não para de desmentir os “boatos” de que Beirute está sob cerco, simplesmente porque para ele um fato só é verdade se estiver escrito em hebraico. Como ainda não recebeu seus jornais israelenses, não admite que Beirute esteja sob cerco! (DARWICH, 2021, p. 34)

O narrador reconhece a importância dessa dimensão fabricada da realidade também como uma forma de negar as condições de violência e expropriação que pareciam ser o único destino possível aos sitiados. Se os palestinos não eram apenas aquilo que as lentes dos jornalistas israelenses ou das lideranças árabes captavam, sua identidade também não seria encontrada diante dos escombros da guerra. Era fundamental a construção de uma autoimagem que não fosse simples reprodução da realidade de violência, uma maneira de construir um outro imaginário que não enveredasse para uma morte resignada.

Do Líbano, vimos apenas nossa própria imagem na pedra polida. Uma imaginação que recria o mundo à sua forma, não porque está iludida, mas porque precisa de um lugar para a fantasia colocar o pé. É como fazer um vídeo: escrevemos o roteiro e o diálogo; projetamos o cenário; escolhemos os atores, o cinegrafista, o diretor e o produtor; e distribuimos os papéis sem perceber que os personagens da trama somos nós. Quando vemos nosso rosto e nosso sangue na tela, aplaudimos a imagem, esquecendo que aquilo é resultado da nossa própria fabricação. E quando o vídeo entra na fase da reprodução, começamos a acreditar que o “outro” é aquele que aponta para nós (DARWICH, 2021, p. 61).

Como construir uma imagem alternativa de si mesmo quando todo o seu inventário é destruído? Há um tom de pessimismo que atravessa toda a narrativa, que já começa se encaminhando para a inevitável retirada da resistência de Beirute. Pensando em sua saída e no afastamento da rede de sociabilidade construída com os outros poetas exilados, o narrador então sugere que

tal identidade, construída no presente, já se ancore nesse passado compartilhado. O contexto de catástrofe produz uma espécie de memória just-in-time, imediata, exatamente pela apreensão do futuro.

É como se estivéssemos aqui zelando por materiais frágeis ao passo que nos preparamos para assimilar a operação de deslocar nossa realidade, em sua totalidade, para o domínio das lembranças. Somos essa memória. A partir deste momento, recordaremos uns dos outros como recordamos um mundo distante que desaparece num azul mais azul do que era antes. Vamos nos separar no auge da apreensão. Nós três sabemos a verdade: vamos partir. Temos ciência também de uma crueldade ainda maior, mas que ninguém tem coragem de ser visto olhando para ela: as pessoas estão conosco porque estamos partindo (DARWICH, 2021, p. 73).

Penso que a dimensão da ongoing Nakba se cristaliza nesse pequeno trecho. Atormentados pelo bombardeio e pela possibilidade de morrerem nas ruínas, os poetas já articulam o seu presente como passado; são uma memória na medida em que portam consigo a experiência de viver a atualização de um passado que permanece como catástrofe. A função dos poetas, nesse contexto, seria salvaguardar essas lembranças, na medida em que mais ninguém o faria.

Todas essas reflexões são permeadas pela constante sensação de iminência da morte. Em algum sentido, projetar o presente já como passado também se relaciona com a inevitabilidade do fim. Há uma tentativa de resgate da sua própria humanidade na reflexão sobre a morte. Para que a vida não seja somente o cerco, é preciso tomar uma posição. O entorpecimento diante das bombas, embora figure em alguns momentos da prosa poética, é superado pela vontade de viver - para, enfim, morrer dignamente. É isso que instiga o narrador, em um dado momento, a caminhar pelas ruas bombardeadas, para que não seja vítima de uma morte silenciosa. “Eu quero um funeral organizado, onde meu corpo inteiro, não mutilado, seja acomodado em um caixão

de madeira envolto em uma bandeira com as quatro cores claramente visíveis, carregado sobre os ombros de meus amigos, e de meus amigos-inimigos” (DARWICH, 2021, p. 37).

Flanar pelas ruas desprotegidas e desabitadas poderia ser o seu atestado de óbito. Mas é ao caminhar pelas ruínas de sua própria cidade que, ao mesmo tempo, ele nega a condição imposta por seus algozes. Ainda que morra e que o destino de sua carne seja o mesmo daqueles asfixiados pelos destroços, morrer à procura de um jornal, no centro dos escombros, faz com que ele tenha um centro controle sobre sua própria morte.

A poética do exílio: figurações do tempo e do espaço na experiência exilar

Os encontros do narrador com outros integrantes da resistência palestina no Líbano são permeados de imprecisões, o que faz com que por vezes não seja possível discernir se, de fato, trata-se de um episódio vivido ou mais uma imersão no fluxo de consciência do narrador-personagem. Penso que essa imprecisão se relaciona com a compreensão de que o narrador não está apenas representando uma experiência individual, mas sendo um porta-voz dos outros exilados. Para conseguir significar a dor do exílio, era necessário se conectar àquelas experiências de cunho privado, rememorando a própria trajetória de desterro junto à sua família, mas também encontrar vozes e personagens que fossem emblemas dessa experiência com o tempo e com a linguagem do exílio. Nos encontros - reais ou imaginários - com os companheiros desterrados essa especificidade da experiência exilar ganha mais espessura.

O tempo do exílio é difícil de ser mensurado. Marcado pela dor e por uma tentativa de retorno a um passado particular, é como se a experiência do exilado fosse impossível de ser alcançada em sua totalidade pelo outro na medida em que a perda do exilado se dá com seu lugar, isto é, com seu espaço

vivido, o ambiente no qual a corporeidade materializa a percepção de espaço, imbuindo-o de afetos, elemento fundamental para a construção de uma determinada identidade (CARLOS, 1996).

Reféns de um passado particular, o desajuste diante de seu próprio presente forja uma aporia, qual seja, a sensação de viver sem tempo e sem espaço. Tal sensação se materializa numa maneira específica de ler o mundo e se expressa também numa determinada enunciação, numa cadência da língua e do corpo que parece flertar com o vazio. A impossibilidade de enunciar a dor da perda abre margem para a linguagem da ausência, em que os significantes não são dados, mas constantemente negociados na narrativa para que a experiência dos desterrados não habite a zona do irrepresentável. É nesse momento que a ficção pode alçar seus voos: a montagem do ficcionista é o que possibilita a construção de uma relação empática entre leitor e obra, rompendo provisoriamente o invólucro da indizibilidade característica da experiência traumática do exílio.

Em *Memória*, presentifica-se a busca por essa linguagem, por esse tempo e por esse espaço que dá conta da experiência exilar. Em um dado momento, o narrador define Beirute como “propriedade de qualquer um que sonhasse com uma ordem política diferente num lugar diferente, capaz de acomodar o caos, e que acabou resolvendo o complexo de exílio para cada exilado” (DARWICH, 2021, p. 157). Mas à medida que as ruínas se acumulam, é como se esse horizonte de expectativa fosse gradativamente enterrado sob os escombros, o que o projeta para a impossível porém desesperada vontade de retorno à Palestina.

Esse destino inefável é representado pela história de Kamal, o “homem que se sentou sobre uma rocha na praia de Tiro durante vinte e sete anos” (DARWICH, 2021, p. 189). A narração sobre esse personagem se dá em um momento em que o narrador não sabe se sonha ou se está acordado, e sua história incide quase como uma parábola religiosa no texto. A observação

da praia por Kamal faz com que seja acionada na narrativa uma espécie de batalha entre linguagem figurativa e denotativa que se expressa no significante “mar”, na medida em que ao longo da prosa é essa a palavra usada pelo narrador para se referir às forças do Exército israelense.

Kamal não vive o presente desde que foi exilado; não vê o Mar israelense, pois vive preso ao passado, “esperando uma pomba aparecer do sudoeste, quando o céu estivesse claro e o mar calmo” (DARWICH, 2021, p. 189). Ao sentar sob a pedra, vê o mar que atravessara há vinte e sete anos, sonhando com o seu retorno à pátria espoliada.

Kamal guardava seu segredo, fechando-se em memórias que se transformaram em sonhos. Ele era constante em sua devoção, afastando de si um tempo que não o atraía e por isso ele não o reconhecia. O que acontecia nesse tempo eram preocupações dos outros, grandes ou pequenas. Quatro guerras eclodiram. Não eram suas guerras, por isso ele não demonstrava nenhuma preocupação, desde que nenhum estilhaço atingisse sua pomba (DARWICH, 2021, p. 190).

À medida que o relato progride, passado e futuro se sobrepõem na narrativa, e é possível antecipar o futuro do exilado na rememoração de seus últimos momentos em Haifa. Há vinte e sete anos, “Desceu a Rua Abbas e, junto àqueles que seguiam em direção ao porto de Acre, que ainda não tinha sido ocupado, entrou no mar. Foi nessa mesma onda que ele chegou a Tiro” (DARWICH, 2021, p. 194). Vinte e sete anos depois, ao olhar para o mar já na cidade libanesa, “Encontrou sua onda perdida e a reconheceu” (DARWICH, 2021, p. 194). Decide, então, lutar contra o Mar e alcançar a Haifa, representada pela pomba.

Parece que Kamal estava feliz com a forma como ele tomou posse total de seu destino. Possuiu o momento que separa dois tempos que não se encontram. Dominou a onda que o levou para o exílio e estava lhe trazendo de

volta agora, como um sonhador que foi capaz de acordar no momento certo para colocar todo o sonho no papel (...) Ele nunca conseguiu disfarçar seu desrespeito pelo caminho que os outros tomaram para chegar. Ele não estava em peregrinação. Ele queria infligir a punição mais severa a um tempo que o quebrou (DARWICH, 2021, p. 194).

O que se segue é a travessia sinuosa daquele que teve sua existência violada. De forma semelhante ao narrador caminhando pelos escombros da cidade, desafiou as imposições de seus algozes. Remou contra o Mar para, enfim, recuperar a dignidade em sua própria morte. Navegou projetando o seu fim em seu lugar de origem.

*Uma semana depois, o mar trouxe seu corpo de volta para o litoral de Tiro, de volta para a rocha onde ele costumava olhar para a pomba.
Este é o mar?
Sim, este é o mar (DARWICH, 2021, p. 198).*

Como se o embate entre linguagem figurativa e denotativa chegasse ao fim, a descrição da natureza sitiada faz com que a própria espacialidade do Líbano já não possa ser compreendida em seus termos habituais. Resta, então, apenas a linguagem metafórica da destruição. Por meio da personificação de um mar que transforma a fauna, a flora e o espaço à medida que o cerco se prolonga, ao final do dia, o narrador não vê nada além dessa natureza destrutiva:

*O mar anda nas ruas. O mar pende das janelas e dos galhos das árvores secas. O mar cai do céu e entra na sala: azul, branco, espuma, ondas. Eu não gosto do mar. Eu não quero o mar, porque não vejo uma praia, nem uma pomba. Não vejo no mar senão o mar.
Não vejo uma praia.
Não vejo uma pomba (DARWICH, 2021, p. 194).*

A prosa se encaminha para a fase final da retirada depois de dez semanas de intenso bombardeio à capital do país dos cedros. A saída era iminente e a resistência sabia que o apoio à causa palestina pela população libanesa naquele dado momento se sustentava na crença de que com a retirada das bases da OLP o cerco chegaria ao fim, o que se provou uma mentira. Há inúmeros trechos em que se observa o descompasso entre a ideia e a materialidade, entre o programa e sua execução. A OLP, embora tenha se tornado a maior entidade de representação da causa palestina, capitulou, e diante de uma sociedade profundamente fragmentada, perdeu as maiores bases de apoio no Líbano (KHALIDI, 2024, p. 206).

Tal descompasso encarnado na narrativa parecia prever o destino de Darwich na OLP. Em 1993, o autor, até então integrante do Conselho Nacional Palestino da instituição, decide se demitir após a assinatura dos acordos de Oslo entre Yitzhak Rabin e Yasser Arafat. Justificando-se, Darwich pontuou que não gostaria de dar seu aval a um acordo que põe em xeque aquilo que toda a sua produção poética e especialmente essa prosa corporificam: a memória palestina diante do mar de esquecimento israelense (GONZALEZ-QUIJANO, 1993).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAN, Diana. *Voices of the Nakba: A Living History of Palestine*. London: Pluto Press, 2021.

ASHRAWI, Hanan. The Contemporary Palestinian Poetry of Occupation. *Journal of Palestine Studies* 7, n. 3, 1978, pp. 77-101.

CARLOS, Ana. Definir o Lugar? In.: *O lugar do/no mundo*. São Paulo: Contexto, 1996.

DARWICH, Mahmud. *Memória para o esquecimento*. Trad. Safa Jubran. Rio de Janeiro: Tabla, 2021.

FIGUEIREDO, Carolina Ferreira de. A temporalidade da catástrofe palestina: uma análise da obra de Constantine Zurayk e a formação de uma historiografia da Nakba. *História da Historiografia*, v. 17, 2024, pp. 1-24.

GONZALEZ-QUIJANO, Yves. À propos d'Une Mémoire pour l'oubli de Mahmoud Darwich. In: Taïeb, Hanna; Bekkar, Rabia; Jean-Claude David. *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1997. (Monde arabe et musulman. Comprendre le Moyen-Orient)

GILES, Frank. Golda Meir: 'Who can blame Israel'. *Sunday Times*, 15 jun. 1969.

JABR, Samah. *Sumud em tempos de genocídio*. Org. e Trad. Rima Awada Zahra. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2024.

KHALIDI, Rashid. *Palestina: um século de guerra e resistência (1917-2017)*. Trad. Rogerio W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2024.

MATTAWA, Khaled. Mahmoud Darwish: *The Poet's Art and His Nation*. New York: Syracuse University Press, 2014.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Q R O
E Q R O
C K M
R J C U
B N E O i

4

Trajetórias literárias e ensino de história

Um professor literato no século XIX

Joaquim Manuel de Macedo na fronteira entre História e Literatura

Laura Nogueira da Gama¹

O objetivo deste texto é apresentar uma interface entre História e Literatura na produção de Joaquim Manuel de Macedo. Para tanto, em primeiro lugar, destaca-se o contexto de sua nomeação como professor de História do Imperial Colégio de Pedro II (ICPII). Em segundo lugar, assinala-se a emergência da sua obra didática *Lições de História do Brasil* (1861-1865). Em terceiro lugar, parte-se para análise dessa produção. Vale dizer que se opta por sublinhar a questão indígena na obra. Em seguida, parte-se para uma apreciação parcial do texto que o lançou na carreira literária: *A Moreninha* (1844). Por fim, a partir do exposto, faz-se uma breve consideração sobre a relação entre História e Literatura em meados do século XIX e levantam-se questionamentos para análises futuras.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF).

I

Nascido em 1820 na Vila de Itaboraí, Joaquim Manuel de Macedo se constituiu como um homem de letras ao longo do Império do Brasil. Sendo branco, livre e proprietário, na encruzilhada desses fatores, integrou o círculo da “boa sociedade” (MATTOS, 1987; 2003). Enquanto ator político, transformou-se em dirigente imperial por meio do exercício de numerosas atividades relacionadas à manutenção da ordem e difusão da civilização segundo os parâmetros da administração no contexto de consolidação do Estado em meados do século XIX (MATTOS, 2000). O intelectual foi médico, romancista, cronista, periodista, dramaturgo, deputado e ainda mais. Sabe-se que justamente nesse conjunto se ratificou a posição social de Macedo. Contudo, neste texto, trata-se apenas, e em parte, de duas outras ocupações suas, sendo elas: a de professor e a de literato.

Em 1849, por meio de um decreto imperial, Macedo foi nomeado professor do ICPII. Dessa forma, tornou-se lente da cadeira de Geografia e História Média e Moderna da instituição. À época, um comunicado de sua nomeação que veiculou no *Jornal do Comércio* a anunciou como um “presente aos pais de família, à mocidade e à educação” uma vez que o jovem escritor já acumulara certa notabilidade por textos que, segundo o impresso, constituíam “provas cabais da sua alta inteligência e amor pelas letras” (*Jornal do Comércio*, 1849, nº116, p.1). Importa ressaltar que, quando da sua nomeação, contavam cinco anos desde que Macedo se formara na Academia de Medicina e lançara seu primeiro romance, *A Moreninha* (1844), que, bem recebido, foi logo sucedido por outros. No mais, ainda em 1849, sob sua direção, de Antônio Gonçalves Dias e de Manuel Araújo Porto Alegre, passava a circular na Corte a *Revista Guanabara*. Essa, em sua apresentação, prometia prover ao leitor “desenvolvimento moral e intelectual”. A revista dizia dedicar-se ao “recreio das famílias, à mocidade das escolas, ao comércio e às artes” (apud MATTOS, 2009, p.35). Portanto, faz-se notar que quando Macedo ocupou o cargo de professor do ICPII, o literato também estava em destaque.

II

Passados alguns anos, em 1857, sob o contexto da Reforma Couto Ferraz que, dentre outras coisas, buscou estimular uma reorganização geral da educação no Império a partir de um modelo oferecido pelo ensino oficial centralizado na Corte (HAIDAR, 2008), um decreto alterou os planos de estudo do ICPII. Com isso, o estudo de Corografia e História do Brasil ganhou uma cadeira na instituição. Macedo foi o primeiro titular permanente do curso cabendo a ele enquanto professor dar-lhe fundamento e, sobretudo, elaborar uma pedagogia histórica (GASPARELLO, 2011, p.475). Sendo assim, para atender à demanda, entre 1861 e 1865, desenvolveu as *Lições de História do Brasil* como manuais didáticos histórico-escolares. Em 1861, publicou o primeiro volume voltado, a priori, aos alunos do ICPII. Passados dois anos, esse foi completado pela publicação do segundo volume. No ano de 1865, o professor lançou um volume único voltado, especialmente, aos alunos e professores das escolas de instrução primária da Corte. Vale apontar que as *Lições* de 1865 seriam revistas e atualizadas até a década de 1920 por nomes como Olavo Bilac e Rocha Pombo.

Diante do sucesso das publicações, é possível que o professor literato tenha sido o historiador mais lido no século XIX como autor de obras didáticas evidenciando a importância dessa produção enquanto veículo de divulgação da História do Brasil em certo contexto (BITTENCOURT, 1993, p.206). Parece que a relevância de seu manual, dentre outras questões, esteve em ter sido um dos primeiros a tomar parte na constituição de uma consciência histórica que tendeu a naturalizar determinada construção social (MATTOS, 2000, p.17). Com efeito, sabe-se que não se deve subestimar o engajamento político da historiografia no Brasil a partir de meados do século XIX. Era urgente consolidar politicamente a Nação, então identificada com a “boa sociedade”, no Estado Imperial (MATTOS, 2003). No magistério, Macedo atendeu à competência reclamada ao ensino oficial de Corografia e História do Brasil e elaborou estratégias didáticas para sua vulgarização.

Apesar da relevância, nota-se que o professor não foi suficientemente tratado em relação à produção de uma escrita da história determinada. *Lições* acabou por despontar como uma transposição didática efetiva da *História Geral do Brasil* (1854-57) de Francisco Adolfo de Varnhagen. Aquela que teria sido, segundo Capistrano de Abreu, capaz de inscrever na base do ensino de História do Brasil os “quadros de ferro” do mesmo (apud CEZAR, 2018, p.163). Enquanto Macedo ganhou marca pela agência na configuração de um acervo para a literatura no Brasil, sua obra didática esteve na penumbra do literato. As qualidades do professor escritor de manuais didáticos subsumiram na força dessa figura. Nesse sentido, algumas interpretações consideraram que o impacto de sua narrativa histórica estava em sua qualidade literária. Ora, em meados do século XIX, suas preocupações de literato não o alienavam das reflexões relativas ao valor e ao significado da escrita da História do Brasil, pelo contrário.

Quando publicou o primeiro volume das *Lições*, em 1861, Macedo ocupava o cargo de 2º Vice-Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Ainda nesse ano, o 1º Secretário da instituição, o Cônego Dr. Joaquim Fernandes Caetano Pinheiro, publicou na *Revista Popular* uma crítica ao lançamento do colega que vale a pena examinar. Em primeiro lugar, Pinheiro apontou que o manual foi muito esperado pelos “amadores dos estudos históricos” uma vez que as produções de Macedo “gozam do privilégio, tão raro entre nós, de agradarem geralmente”. Embora isso funcionasse para o literato, o crítico notou que “vê-lo revestido da toga de historiador”, que “como magistrado da verdade” distribuía “aos vultos do passado o louvor ou o vitupério”, era diferente. Em segundo lugar, Pinheiro destacou que Macedo investiu na escrita da História por necessidade na medida em que, regente da cadeira de Corografia e História do Brasil do ICPII, precisou “recorrer às fontes [...] para não repetir os erros que infelizmente se encontram na maior parte dos compêndios”. Com isso, teria escolhido elaborar “um livrinho, em que se expõe [...] o que de mais seguro e bem averiguado existe”. Contudo, se a escrita do literato agradava a todos, parece que a do professor

de História não escapou daquilo que Pinheiro considerou “opiniões extremadas” (PINHEIRO, 1861, p.362).

Apesar de algumas discordâncias, o crítico elogiou o meio termo escolhido por Macedo no tratamento narrativo dado aos indígenas. Para Pinheiro, o professor, acertadamente, renunciou “entrar em discussões impróprias para os leitores”. O que não o impediu de discordar da ideia manifesta nas *Lições* que reduziam os indígenas a uma só raça. Ainda assim, notabilizou o esforço do professor para reunir “o útil ao agradável” sem sacrificar a “verdade histórica”. O crítico reconheceu que a obra didática do colega era a primeira “apropriada para estudar-se metodicamente a nossa história” (PINHEIRO, 1861, p.363-365).

Passados dois anos, Macedo publicou o segundo volume das *Lições*. Fato que indica que o primeiro volume fez surtir um impacto positivo dando fôlego para que o autor completasse a obra. Publicado pelo *Jornal do Comércio*, é possível verificar no relatório de andamento dos trabalhos do IHGB do ano de 1863 o recebimento de obras recém-publicadas, dentre as quais desponta o segundo volume das *Lições*. O relatório salientou de forma sucinta que Macedo coordenara os fatos históricos na obra com “lucidez e maestria, exibindo num só quadro o mais rico e variado painel de nossa história” (*Jornal do Comércio*, 1863, nº355, p.2).

No ano seguinte, o mesmo impresso transcreveu uma correspondência do *Diário Oficial* escrita pelo literato português Júlio de Castilho, então correspondente desse periódico. A princípio, Castilho assinalou obras pelas quais Macedo se destacou como “romancista”, “autor dramático”, “distinto humorista” e “poeta”. Notou que eram, “porém, de índole tão diversa estes outros estudos históricos, que não ousamos afirmar ser o mesmo autor, ou talvez um seu homônimo, a quem se deva a produção” das *Lições*. O português manifestava determinada relação entre História e Literatura na medida em que inscreveu os escritos literários de Macedo como estudos históricos de

“índole diversa” do manual didático. Parece que a escrita do literato integrava o gênero dos estudos históricos embora a escrita da História possuísse pretensões distintas. Nesse sentido, Castilho ressaltou que a forma pela qual Macedo sistematizou sua obra mais recente indicava um “meditado uso do magistério”. Se, por um lado, sublinhou que sua narrativa fora “inspirada pela *História do Brasil* do Sr. Varnhagen”, por outro lado, a distinguiu pelo estilo “singelo, natural e claro”, conveniente em “publicações dessa natureza”. Segundo o correspondente luso, Macedo narrou os acontecimentos com “a firmeza e a imparcialidade” que competiam à escrita da História que buscava ir além do imediato inscrevendo-se no futuro tendo, assim, se sobressaído no ramo das obras didáticas (CASTILHO, 1864, p.1).

Na medida em que *Lições* se destacou em meio a outros manuais escolares do período por considerar o magistério, é preciso indicar certa especificidade epistemológica da História ensinada. Por um lado, as fontes, a temporalidade e a operação historiográfica são questões estruturantes do ensino de História. Por outro lado, ele se configura como expressão de um conhecimento produzido em contexto escolar. Assim, é necessário considerar o tempo de aprendizagem tendo em vista que um professor procede pela mediação didática considerada mais eficaz para alcançar objetivos previamente definidos relativos à educação de sujeitos em determinado contexto (MONTEIRO; PENNA, 2011, p.192 e 202). Não obstante, a relação entre didática e História, no processo de mediação operado por um professor, não se dá por um conjunto de procedimentos fixos que a primeira empresta à segunda para melhor ensinar, logo, didática não é uma qualidade geral aplicável a diferentes conhecimentos (CARDOSO, 2008). Com efeito, a relação entre didática e História possui também historicidade.

Assim, é pertinente apreender que *Lições* se inscreveu em um processo histórico-social mais amplo que englobou outras elaborações didáticas do conhecimento histórico com as quais, aliás, Macedo também se envolveu. Foi dito

que o intelectual auxiliou na tarefa de integrar a “boa sociedade” sob o signo da Nação que então se consolidava no Império do Brasil. Enquanto professor, sua urgência foi articular a singularidade da prática pedagógica à particularidade da escrita da História do Brasil nesse contexto. Embora tenha se beneficiado da obra de Varnhagen, precisou operar transformações para ajustar a História do Brasil a um novo público. Essas manifestaram-se tanto na linguagem literária que, de fato, notabilizou o texto como na pedagogia histórica articulada. Para verificá-las, é conveniente debruçar-se sobre a obra. Tendo em vista o seu conjunto, percebe-se que a questão indígena assinalou certa centralidade na sua ordenação narrativa. Logo, segue uma análise a partir desse recorte temático.

III

Tanto no primeiro volume das *Lições*, publicado em 1861 para os alunos do ICPII, quanto no volume único, publicado em 1865 para a instrução primária da Corte, o tratamento dos “habitantes do Brasil” foi precedido por duas lições que buscaram dar conta da conquista da terra e do início da colonização. Isso porque essa, mesmo incipiente, marcou na narrativa as duas condições consideradas indispensáveis a qualquer sociedade, qual sejam: a segurança pessoal e a de propriedade (MACEDO, 1861, p.53; 1865, p.35). Em seguida, ao tratar dos indígenas, Macedo ressaltou determinado contraste entre a opulência das condições naturais da terra conquistada pelos portugueses e a mesquinhaz de seus habitantes. Enquanto a natureza anunciava em sua descrição o potencial de um país que deveria ser o centro da civilização no novo continente cumpria “reconhecer que aos olhos dos descobridores e conquistadores do Brasil o que se apresentou menos digno de admiração [...] foi o homem que habitava e senhoreava esta vasta região” (MACEDO, 1861, p.58). Então, por oposição à natureza Macedo debruçou-se sobre a sociedade indígena.

Antes, apreciou o problema de sua representação nas fontes. Segundo ele, “o gentio do Brasil”, da forma “como o encontraram os portugueses”, só podia “ser julgado e representado na história por deduções nem sempre muito seguras tiradas da comparação e crítica de informações de escritores e cronistas”. Todavia, alertou que essas “se contradizem nos pontos mais importantes” (MACEDO, 1861, p.58). Entre dois extremos, Macedo alegou que, por um lado, alguns relatos “poetizavam a vida e os costumes dos selvagens, e com o encanto do romanesco o elevavam muito acima da esfera” em que “estava”. Por outro lado, outros “quase que o confundiram com animais” e “lhe negaram todas as faculdades, e somente, como os brutos lhe concederam notável apuramento do instinto”. Para o professor de História, “a verdade não pode estar em nenhum desses extremos” de forma que “o estudo e a crítica dos escritos antigos dão em resultado uma apreciação” que se colocou no entre-meu da romantização e da animalização (MACEDO, 1861, p.58).

Dessa forma, a descrição física dos indígenas foi colocada em termos de traços capazes de distinguir o “gentio” de outras “raças”. Em oposição às particularidades dos atributos físicos, a caracterização cultural foi feita em sua “máxima generalidade” não podendo, na medida em que Macedo afirmou possuir validade geral, “ser desmentida por modificações excepcionais” (MACEDO, 1861, p.60). O autor destacou ausências e elementos incompletos da sociabilidade indígena que funcionavam como recurso narrativo para aportar aos “gentios” só o necessário para serem apreendidos enquanto homens e não animais. Por exemplo, era “inegável que o gentio do Brasil tinha laços de família”. Porém, ele “era polígamo” (MACEDO, 1861, p.68). Com esse recurso, repetidamente, o professor buscou denunciar “um povo na sua infância, homens rudes e selvagens, alheios à civilização; mas de nenhum modo apenas um grau acima do bruto, e incapazes de alguns nobres e generosos sentimentos” (MACEDO, 1861, p.65).

Macedo recorreu ao conhecimento etnográfico para descrever os habitantes da terra descoberta. Em meados do século XIX, sabe-se que o discurso proferido

pelos intelectuais sobre o “selvagem” era capaz de representar inversamente a civilização relacionando o eixo formulador da etnografia ao da História (KODAMA, 2010, p.258). Nesse contexto, a formalização do saber etnográfico encerrava a diversidade indígena em quadros coerentes que tomavam parte na construção de uma imagem do “gentio” por um processo de familiarização (TURIN, 2006, p.104). Ao passo que negava a contemporaneidade dos povos indígenas pela evidente ausência de civilização, a operação etnográfica pela qual se construía o “índio” como objeto de conhecimento legitimava a sua existência em uma temporalidade distinta da do observador (TURIN, 2006, p.105). Importa sublinhar que essas formulações eram incipientes em termos da capacidade argumentativa que o racismo científico forneceria aos intelectuais a partir do final do século XIX (SÁ, 2022, p.33). Na elaboração historiográfica de Macedo aqui em questão, as concepções sobre a “raça” indígena tendiam à distinção social pela caracterização de fenômenos de ordem cultural capazes de estabelecer hierarquias.

Nesse sentido, a lição manifestou certo ajustamento da narrativa aos seus leitores. Quando procedeu por um exame do “gentio” em “relação à família” e “em suas relações sociais”, evidenciou que seu critério comparativo eram os hábitos, os costumes, os valores e, sobretudo, a própria ordem social sob a qual a “boa sociedade” se integrava. Macedo destacou que os indígenas não formaram “verdadeira sociedade política” (MACEDO, 1861, p.76). Condenados ao estado de natureza, sua organização social foi descrita como “hordas selvagens” em constante conflito. Apesar disso, “adivinha-se” que representavam “ramos de um único tronco” (MACEDO, 1861, p.72). Embora compartilhassem os “costumes”, “um horizonte limitado de ideias”, “a índole” e outros, “não formavam porém um só corpo”. Pelo “atraso imenso que mostravam em civilização” tudo “desligava os ramos desse único tronco” (MACEDO, 1861, p.73).

Diferente do volume voltado para o ICPII, as *Lições* voltadas para a instrução primária, que englobava um público mais amplo, era mais direta. Com

efeito, Macedo abdicou das mediações que expunham seu método de apreciação entre dois extremos interpretativos. Excluiu também a indicação de que, encontrados pelos portugueses, apenas pelo olhar desses os indígenas eram representados na História. Além disso, buscou tornar mais evidente para o leitor menos experimentado que os indígenas, ainda que presos ao passado, encontravam-se também no presente. A simultaneidade do não-simultâneo (KOSELLECK, 2006) foi diretamente articulada nas *Lições* de volume único. Macedo afirmou que “os caracteres físicos do selvagem eram e são os seguintes” e, citando-os brevemente em um único parágrafo, assinalou que sua mesquinhez física era efeito, “em parte”, do atraso de seus “usos e costumes” (MACEDO, 1865, p.43).

Se no manual voltado ao ICPII havia alguma reflexão sobre a experiência pretérita dos “descobridores” do Brasil e a narrativa histórica, no manual voltado à instrução primária não havia nenhuma. A rapidez e a objetividade no texto tomaram o lugar da explicitação, ainda que parca, de quaisquer conteúdos procedimentais. Ainda assim, o sentido da lição foi o mesmo, qual seja: o “gentio” até “tinha todos os defeitos e vícios do selvagem, mas possuía também alguns sentimentos nobres e generosos” (MACEDO, 1865, p.46). Sendo assim, a centralidade da temática indígena para a narrativa das *Lições* se deu na medida em que legitimou a necessidade da conquista para ascender à civilização e tornar passível de realização a Nação no Brasil. Daí a importância de a lição sobre os “habitantes da terra” ter sido precedida pela lição sobre o “Descobrimento”. Fator que sublinhou certo continuum temporal que, todavia, localizava o homem europeu, pertencente à civilização, em um tempo mais avançado que o dos indígenas. Afinal, tudo “denunciava o seu atraso” (MACEDO, 1861, p.62).

Em 22 de abril de 1500, segundo Macedo, Cabral teria avistado um monte e, dias depois, chegado em Porto Seguro. Lá, “quando Nicolau Coelho fora examinar o rio [...] tinham os portugueses visto e falado aos naturais da terra”.

Contudo, “não puderem entender-se com eles nem pela mímica, e menos pela palavra, colhendo apenas do seu aspecto e de seus modos evidentes mostras de sua selvaticidade” (MACEDO, 1861, p.26-27). Conforme Macedo, na ocasião, Afonso Lopes teria levado dois “moços indígenas” para apresentá-los à Cabral que “os tratou com estudado carinho” (MACEDO, 1861, p.28). Nesse ponto, vale sublinhar que nas *Lições* voltadas à instrução primária Macedo aportou transformações à narrativa. Se no texto de 1861 quem não pôde se entender com os indígenas foi Nicolau Coelho e outros, no texto de 1865 foi na apresentação dos indígenas à Cabral que esse, “embora não os entendesse nem se fizesse por eles entender pela mímica e menos pela palavra”, reconhecendo “que eram completamente selvagens, tratou-os com carinho” (MACEDO, 1865, p.13-14). Ao encurtar o encaminhamento da narrativa, porque voltadas para públicos distintos, observa-se que o que a lição sobre o “Descobrimto do Brasil” buscou comunicar não foi uma exatidão dos acontecimentos, mas, sobretudo, que a 22 de abril de 1500 aqui chegaram os portugueses descobrindo, em um estado de inferioridade, os habitantes dessa terra.

Não só nessa passagem, mas ao longo de toda a obra, o literato dispôs de construções ficcionais que garantiram o sentido principal da narrativa. Além disso, explorou sentimentos facilitadores da tessitura textual para articular o ficcional ao histórico. Nesse caso, o que se assinalou foi que os indígenas eram selvagens que, porém, foram bem tratados pelos primeiros colonizadores. As sucessivas descobertas que são narradas depois dessa principal, conforme descobridores e descobertos se encontram narrativamente, foram dispersadas naquilo que Macedo chamou de “feitos e acontecimentos”. Esses foram datados sob uma cronologia estritamente linear e interligados ao longo de toda a obra.

Com efeito, sabe-se que a cronologia pode substituir o processo quando ela é determinante para o acontecimento histórico (TROUILLOT, 1995). A complexidade do processo histórico que envolveu o fato de 1500, sua historicidade propriamente dita, subsumiu frente à força da linearidade cronológica da

narrativa que se estendeu até o Império do Brasil. Escolher iniciar a narrativa no “Descobrimento do Brasil” deu um enquadramento eurocêntrico que, desde então, a encaminhou pelo futuro desse passado. O contato com o Ocidente foi marcado como o fundamento da História do Brasil. Descobertos pelos europeus, os outros adentraram o terreno da História (TROUILLOT, 1995, p.114). Descobrir garantia que, mencionado o fato, se entrasse em um campo discursivo de categorias predeterminadas que redefiniam o tempo e o espaço narrativos. Dessa forma, a Europa e os europeus foram a porta de entrada para certas experiências pretéritas e o que quer tenha acontecido nesse processo reduzia-se à sua lição principal: os outros foram descobertos (TROUILLOT, 1995, p.115).

Descobrir, conquistar e colonizar complementavam-se enquanto processos inevitáveis à civilização. Para tanto, Macedo recriou um ambiente narrativo que coubesse na categoria, previamente determinada, de Nação. Nesse sentido, o tempo e o espaço apareceram menos como um dado e mais como uma linguagem mobilizada para evidenciar que o Império do Brasil, enquanto Nação civilizada nos trópicos, se desenvolvera a partir da conquista e colonização de uma terra descoberta. Foi nesse sentido que Macedo instituiu as primeiras preocupações pedagógicas para a História do Brasil (MATTOS, 2000, p.86). Diante do exposto, é pertinente voltar ao jovem escritor para compreender sua figura social enquanto literato.

IV

Macedo estreou sua carreira literária com o romance *A Moreninha* (1844). Publicado em folhetim, ou seja, em um espaço físico próprio no jornal que sinalizava para o leitor que o texto ali enquadrado era diferente dos demais, buscou servir à leitura como atividade de lazer, exigência de uma Nação civilizada (CANNO, 2012, p.21). Era por meio de folhetins que os jornais da Corte ampliavam seu público leitor em meados do século XIX ganhando

projeção junto a esse a figura do autor de romances. Apesar disso, a projeção não garantiu a existência profissional autônoma do escritor (CANNO, 2012, p.23). O romance de Macedo fez sucesso e lhe deu prestígio para, então, ganhar a vida com outras ocupações como a de professor.

Vale dizer que o momento de afirmação do folhetim realizava-se no momento de elaboração da Nação buscando difundir certa imagem homogênea dessa que a singularizasse frente às outras (CANNO, 2012, p.24 e 28). Nesse sentido, o prestígio que o primeiro romance de Macedo o valeu esteve, principalmente, na qualidade com a qual retratou certo cotidiano do Brasil. Foi capaz de elaborar literariamente o nacional ao lado de um procedimento realista fundamentado na banalidade da ação dos personagens na narrativa (CANNO, 2012, p.33). Enquanto literato se distinguiu por colocar a imaginação poética a serviço dos costumes. Com efeito, esse pode ser considerado o valor literário de sua obra (CANDIDO, 1981, p.137). A força da verossimilhança ocasional do autor, que não se encontra na história narrada em si, mas na sucessão de diálogos simples, cotidianos e familiares, impactou positivamente na recepção do seu romance em meio ao público leitor (CANNO, 2012, p.34). Por um lado, a simplicidade e a familiaridade do estilo de Macedo restringiram o interesse pelo romance a um círculo circunscrito da sociedade imperial, por outro lado, comunicou uma narrativa tangível e sólida para esse (CANDIDO, 1981, p.138).

Enquanto o escritor dispunha “elementos gratos à sensibilidade do público” extraía desses efeitos inusitados que buscavam influir no gosto dos leitores e, nesse caso, originou “um mito sentimental, a Moreninha” (CANDIDO, 1981, p.137). Observa-se que, para tanto, Macedo recorreu à temática indianista na obra. O romance gira em torno da separação de dois amantes, o jovem estudante de medicina Augusto e Carolina, a Moreninha. Porém, o autor associou, em uma linha de continuidade, certo passado indígena à Nação civilizada representada nesses jovens da “boa sociedade” imperial. Com efeito, por meio do irrompimento de uma lenda do casal Ahy-Aoitin na narrativa,

Macedo teceu traços de identidade com o casal Augusto-Carolina (CANNO, 2012, p.35). A continuidade não é dada por uma cronologia, mas pela própria imagem da Moreninha.

Com efeito, a questão da cor da personagem, além de dar nome ao romance, é abordada desde o início do texto, antes mesmo do irrompimento da lenda. A *Moreninha* (1844), a priori, esteve dividida em 24 partes, se considerada o epílogo, que eram impressas e dispostas ao público leitor semanalmente. Logo na parte I, “Aposta imprudente”, vale apontar o diálogo entre os estudantes de medicina Augusto, Fabrício, Filipe e Leopoldo. Nele, Filipe convida os três colegas para passar um feriado na casa de sua avó localizada em uma ilha no Rio de Janeiro. Afirma que reunirá uma “sociedade pouco numerosa, mas bem escolhida” e que terá lugar um baile que irão as suas primas. Dito isso, Leopoldo pergunta se as primas de Augusto são “gentis” e esse começa a descrever Joana e Joaquina. Porém, é interpelado por Leopoldo que afirma “Filipe, tu já me dissestes que tem uma irmã” e esse responde, “sim, é uma moreninha”. Em seguida, Augusto exclama referindo-se às moças: “que coleção de belos tipos! [...] uma jovem [...] pálida...romântica e, portanto, sublime; uma outra, loira [...] cor-de-rosa [...] enfim, clássica e por isso bela [...] uma terceira [...] moreninha que [...] há de por força ser interessante” (MACEDO, 1989, p.13-14).

Percebe-se que no início do romance, Macedo preocupou-se em estabelecer tipos da beleza concernentes à “boa sociedade”. Assim, descreveu duas jovens brancas sendo uma romântica e a outra clássica e a moreninha que, nas palavras de Augusto, “seja romântica ou clássica”, era interessante (MACEDO, 1989, p.13-14). O teor da preocupação é evidenciado na parte VIII, “Augusto prosseguindo”. Augusto, em uma conversa sobre suas decepções amorosas com a Sra. D. Ana, avó de Filipe e Carolina, a moreninha, afirmou que “andava triste e abatido” porque, tendo jurado “não amar moça nenhuma que fosse morena, corada ou pálida” sendo essas “as cores”, “os tipos da beleza” e que, “portanto,

minha mulher terá, a pesar meu, uma das tais cores; logo [...] serei celibatário” (MACEDO, 1989, p.50). Pertencente à “boa sociedade”, sendo branco, livre e proprietário, ainda que de apenas um escravizado como aparece no romance, essas eram as únicas opções para o jovem Augusto. Nesse sentido, importa dizer que ser branco na sociedade imperial não era assim tão claro. O que talvez indique a pertinência e o sucesso do romance de Macedo.

Augusto, já na ilha há um dia e tendo participado de um jantar, desde a parte VI do romance, sentara-se ao lado da Sra. D. Ana em uma gruta. Lá, além de outras decepções, conversaram ao longo da parte VII sobre um amor de infância de Augusto e o trauma da separação dos dois. Vale dizer que, nesse primeiro romance, Macedo utilizou recursos narrativos correntes em histórias romanescas como a separação dos amantes, o enigma do passado e a revelação final (CANNO, 2012, p.34). Como esse não é o interesse da análise, indica-se que, separados desde a infância, Augusto e Carolina, sem o saberem, encontram-se na ilha sendo a união do casal o fim da história. O que interessa é como o autor elaborou o nacional em cima desses recursos. Na parte IX, “A Sra. D. Ana com suas histórias”; a avó de Carolina narra “a história das lágrimas de amor” da forma como ouvira de sua avó “que em pequena a aprendeu de um velho gentio que nesta ilha habitava” (MACEDO, 1989, p.53).

D. Ana começa a história dizendo que ela teve lugar em um “tempo em que ainda os portugueses não haviam sido por uma tempestade empurrados para a terra de Santa Cruz” (MACEDO, 1989, p.53). Interessa observar que Macedo entrelaçou, ao menos, três temporalidades no romance, sendo elas: a contemporânea, do próprio diálogo entre D. Ana e Augusto; a de quando os portugueses chegaram à terra de Santa Cruz e uma anterior que, ao que parece, localizava-se fora do tempo. Em seguida, D. Ana afirmava que a ilha em que estavam já fora abundante em “belas aves” e em “excelente peixe”. À época, Ahy, uma “jovem tamoia, cujo rosto moreno parecia tostado pelo fogo [...] linda e sensível tinha por habitação esta rude gruta”. Era apaixonado

nada por Aoitin, um “mancebo de sua tribo” que, “guerreiro” e “insensível”, acabava por fazê-la chorar. O canto de Ahy era “triste e selvagem, mas terno” (MACEDO, 1989, p.53). Assim como nas *Lições*, percebe-se que Macedo pôs em relevo certa oposição entre a natureza e os habitantes do país descoberto. Além disso, também os apresentou no entremeio entre a animalização e a romantização. Eram selvagens, mas capazes de demonstrar certos sentimentos humanos a ponto de as lágrimas de amor de Ahy terem “tido o poder de tornar amante o insensível mancebo” (MACEDO, 1989, p.54).

Ao longo da história, nota-se linhas de continuidade entre Ahy e Carolina. A primeira é que o canto triste e selvagem havia sido traduzido para “nossa língua” e transformado em uma “balada a qual minha neta canta”, disse D. Ana (MACEDO, 1989, p.53). A segunda, mais geral, está na afirmação que Macedo faz de que “a natureza da mulher é a mesma, tanto na selvagem como na civilizada” (MACEDO, 1989, p.54). A terceira está na parte X a seguir, “A balada no rochedo”. Saindo da gruta, Augusto escuta Carolina cantando a balada e a descrição física da mesma encarna a imagem de Ahy. No mesmo rochedo que a mulher indígena, “a bela Moreninha [...] com seus cabelos negros divididos em duas tranças” entonava, dentre outros versos, o seguinte: “sou morena e linda!” (MACEDO, 1989, p.55-56). Até a revelação final de que Augusto e Carolina eram amores antigos, Macedo retorna à banalidade e quotidianidade da narrativa com uma explosão de diálogos.

V

Sob formas e pretensões diferentes, *A Moreninha* (1844) e *Lições* (1861-1865) possuem elaborações de experiências que operaram dentro da verossimilhança. Sabe-se que tanto a narrativa ficcional quanto a histórica serviram à integração da “boa sociedade” enquanto Nação no Estado Imperial. Nesse sentido, o indígena tornou-se uma questão a ser articulada discursivamente na construção dessa enquanto comunidade homogênea. Entretanto,

foi possível observar que, diferente de como procedeu na escrita da História, no romance Macedo saltou da verossimilhança ao poético de forma mais abrupta. Isso porque ainda que História e Literatura sejam capazes de construir experiências pretéritas, naquela quem fala é o autor enquanto nessa o narrador costura e media outras vozes. O recurso dos diálogos permitiu que Macedo entrelaçasse diversos tempos a partir da própria conversação dos personagens. Ainda que não trouxesse um elemento especificamente histórico recorrendo aos métodos de verificação das fontes ou à cronologia, também comunicou determinada imagem da Nação para seus potenciais componentes. Preencheu o passado dessa de um sentido emocional.

Com efeito, traçando uma linha de continuidade entre Ahy-Aoitin e Augusto-Carolina ou situando o passado indígena a partir da descoberta, Macedo desmontou e remontou o tempo em ambas as narrativas. Operação pertinente tanto ao literato quanto ao historiador. Todavia, o compromisso de um e outro com o público leitor era diferente. Revestido da “toga de historiador” acabava como um “magistrado da verdade”, se considerada as palavras de um colega do IHGB (PINHEIRO, 1861, p.362). Já enquanto literato, pode-se dizer que acabava como um magistrado da imaginação. Entre a verdade e a imaginação parece que o professor literato, que pela mediação mais eficaz precisava ser capaz de comunicar certa História do Brasil, situou sua historiografia didática. Diante disso, levantam-se questionamentos para futuras análises: entre a Literatura e o ensino de História quais eram as expectativas advindas dos leitores em meados do século XIX? Com relação à primeira, sabiam confrontar um distanciamento da realidade? Se sim, em que medida? Também o sabiam confrontar com relação à segunda? O exame dessas fica para outra pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981, v.2.

CANNO, Jefferson. Nação e ficção no Brasil do século XIX. *História Social*, n.22 e 23, 2012, pp.19-39.

CARDOSO, Oldimar. Para uma definição de Didática da História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.28, n.55, 2008, pp.153-170.

CASTILHO, Júlio de. Transcrição de correspondência do Diário Oficial. *Jornal de Comércio*, n.235, 1864, pp.1.

CEZAR, Temístocles. *Ser historiador no século XIX: o caso Varnhagen*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

GASPARELLO, Arlette Medeiros. Homens de letras no magistério: Joaquim Manuel de Macedo e a construção de uma história escolar. *Revista de História*, n. 164, 2011, pp. 463-485.

HAIDAR, Maria de Lourdes Mariotto. *O Ensino Secundário no Brasil Império*. São Paulo: EDUSP, 2008.

JORNAL DO COMÉRCIO, n.116, 1849, pp.1.

_____. n.355, 1863, pp.2.

KODAMA, Kaori. O estudo etnográfico no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840 – 1860): história, viagens e questão indígena. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, v.5, n.2, 2010, pp.253-272.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2006.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Lições de historia do Brazil, para uzo dos alumnos do Imperial Collegio de Pedro Segundo*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de J.M.N. Garcia, 1861.

_____. *Lições de História do Brasil, para uso nas escolas de insrtucção primária*. Rio de Janeiro: D.J. Gomes Brandão, 1865.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. A construção do Império da Boa Sociedade. In.: MAGALDI, Ana Maria; ALVES, Cláudia; GONGRA, José Gonçalves (orgs.) *Educação no Brasil: História, Cultura e Política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003, pp. 147-170.

_____. . O gigante e o espelho. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial*. 1831-1871. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 13-51. v. 2.

_____. . *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 1987.

MATTOS, Selma Rinaldi de. *O Brasil em lições: a história como disciplina escolar em Joaquim Manuel de Macedo*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2000.

MONTEIRO, Ana Maria Ferreira da Costa; PENNA, Fernando de Araújo. *Ensino de História: saberes em lugar de fronteira*. Educação & Realidade, v.36, n.1, 2011, pp.191-211.

PINHEIRO, Joaquim Fernandes Caetano. Seção “Crítica”. *Revista Popular*, t.IX, 1861, pp.362-365.

SÁ, Maria Elisa Noronha de. Discursos raciais e diagnósticos sobre as nações americanas na segunda metade do século XIX em “Conflito y armonia de las razas de Sarmiento”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, n.33, 2022, pp.30-52.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past: Power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 1995.

TURIN, Rodrigo. A “obscura história” indígena. O discurso etnográfico no IHGB (1840 – 1870). In: GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, pp.86-113.

Miradas epistemológicas a partir de *Hibisco Roxo* para a produção e o ensino de História da África

Moisés Corrêa da Silva¹

Kambili é uma jovem de classe média alta de Enugu, cidade da Nigéria. Ela frequenta juntamente com o seu irmão Jaja uma das escolas cristãs da cidade. Seu pai, Eugene, se converteu ao cristianismo, por conta do seu contato frequente com os missionários que haviam chegado à região onde ele morava, no interior do país, na esteira dos trabalhos das Missões Africanas. A exemplo, possivelmente tornou-se um equivalente aos Sàrós iorubás, tais quais apontados por Oyewùmí (OYEWUMI, 2021, p. 216). Beatrice, a mãe da família, é uma mulher sem voz. Por vezes, Kambili e Jaja acompanham os “corretivos” em socos e pancadas que Eugene a confere, alegando que esse tipo de atitude é um corretivo para uma vida mais regrada e obediente. O silêncio é por vezes o lugar do medo, do terror e das impossibilidades das crianças de fazerem algo contra o seu próprio pai. A vida de Kambili é tomada em rédeas curtas por Eugene, que faz análises rigorosas dos boletins da escola e estipula tempos predeterminados para o lazer nos dias de semana.

A família possui condições muito distintas da maioria da população. Carros, casas em lugares diferentes, possibilidades de contato com o exterior através

¹ Professor do Departamento de Educação da Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

de viagens, além de outras experiências construídas e formuladas na maioria das casas de classe média alta de todo país.

Kambili conhece muito pouco do lugar de origem de seus antepassados. Apesar disso, todos os anos eles costumam passar o Natal na cidade onde seu pai foi criado. Nesta data, Kambili e seu irmão possuem hora marcada para visitar o seu avô. Seu pai não gosta que eles gastem muito tempo por lá, pois Papa Nnukwu, como é chamado pelos seus netos, não foi convertido ao cristianismo. Mantém em sua residência as possibilidades de vivência, sobrevivência e vida não afetadas diretamente pelos ideais cristãos e se apegua à religião “tradicional”. Trata-se de um “verdadeiro” herege aos olhos de Eugene.

Não se pode comer e nem beber em casa de pagãos, não se pode falar em *igbo*, não se pode andar com quem não possui a razão e a lucidez de ser um cristão: estes são pontos defendidos pelo pai de Kambili, para que os filhos tenham uma educação à moda colonial e para que possam trilhar, na sua concepção, o “melhor” caminho possível. Porém, diversas agressões simbólicas passam a serem questionadas a partir do contato de Kambili com sua tia Ifeoma, irmã de seu pai.

Apesar de ter tido pouquíssimo contato com a tia ao longo de sua vida, Kambili descobre as novidades de um mundo diferente quando ela aparece em sua casa, nos dias de Natal. Dada vez, Ifeoma convida os sobrinhos para passar dias em sua residência, em outra cidade do país, onde irão vivenciar outras experiências. A tia é professora e sempre desempenhou uma educação com seus próprios filhos por um viés diferente daquela trabalhada pelo seu irmão. Com uma intenção de convergir os mundos, Ifeoma relativiza e critica muitas das vezes as referências dos jeitos, trejeitos e ideias do Norte; utilizando-as a sua própria maneira.

Serão nesses dias em visita a casa de Tia Ifeoma que Kambili muda e percebe a vida de forma completamente diferente daquela imposta pelo seu pai. A

personagem passa a apontar o remo para outra direção, questionando as atitudes do chefe da família, dando mais atenção à relação com seu avô e demonstrando que é possível aprender e transformar o mundo a partir dos seus novos lugares de conhecimento. Um desafio à “situação colonial” (BALANDIER, 1993) que atravessa com complexidade toda a família.

Os indivíduos – e também seus grupos - fazem parte da produção e da contribuição de um lugar repleto de camadas históricas e sociais, por onde são vetores de troca, trocas em si, e intercâmbios inseridos em um espaço-tempo determinado, em confronto e conformidade com o colonialismo. Para isso, faremos uma navegação à literatura e teremos as palavras de Kambili como instrumento que nos ajudarão a perceber como podemos encarar outras possibilidades de construção do conhecimento e a complexidade da realidade colonial enquanto resquício, tal qual retratada nas páginas de um romance.

*

Chimamanda Ngoze Adichie nos descortina em *Hibisco Roxo* a trajetória de Kambili (ADICHIE, 2011), enfatizando que estamos diante de uma história importante a ser contada. A partir das experiências da jovem personagem, a autora nos apresenta o seu próprio mundo e os lugares contemporâneos das relações sociais e de poder da Nigéria do século XX. Chimamanda desenha o texto de forma orgânica, sem fazer muitas descrições e promove a quebra de barreiras importantes na formação do romance. Entretanto, tomemos aqui, para uma discussão pontual, as letras da escritora como meio que extrapolam os traços estilísticos e nos fazem perceber uma realidade até então, muitas vezes, desconhecida. Principalmente no Brasil.

É aqui que a literatura, a produção do conhecimento e a análise histórica passam a caminhar de mãos dadas nesse debate. Não é uma novidade que esta interseção se insere nas áreas do conhecimento que demonstram um intercâmbio fulcral para os estudos literários e das humanidades. Muito se fez e falou com relação a este espaço no mundo acadêmico (AUBERBACH,

1971; CANDIDO, 1959; LIMA, 2006; SANTIAGO, 1982; ZILBERMAN et. al., 2003). Aqueles que se dedicaram aos estudos sobre África não deixaram esta discussão passar à margem e reverberaram esta ligação entre Literatura e História, desde pelo menos os anos 1970.

No terreno dos estudos literários, a análise se construiu a partir de diversos autores que o pisaram em busca de trabalhos que traduzissem e permitissem a observação em diferentes ramos e caminhos, fazendo brotar estudos acerca das literaturas em África e da sua produção estilística. Laura Padilha e Rita Chaves foram autoras importantes para se pensar as narrativas literárias de grupos que se expressaram em língua portuguesa na África (PADILHA, 2007; MATA; PADILHA, 2007; PADILHA; RIBEIRO, 2008; CHAVES, 1999). Seus trabalhos se concentram nas análises de formação dos romances e nas perspectivas em que estes abordam e retratam os projetos nacionais, aliados a uma ideia de “nação” repensada para as possibilidades específicas das sociedades africanas em questão.

Outro destaque são os escritos de Ana Mafalda Leite (2012; 2014) que percebeu a peculiaridade das literaturas em África por conta da sua íntima relação com a oralidade e os aspectos da construção social, vistos nas páginas dos romances, a partir de uma dada singularidade das sociedades que os produziam. Assim, a autora nos leva a uma perspectiva única, elencando as visões de mundo originárias de um lugar onde a escrita não era um elemento importante de difusão do conhecimento. Uma literatura, por isso, com traços e com o fazer transbordar de linguagens e línguas não dantes grafadas. Por este prisma, a literatura como objeto e narrativa partia de um modelo “outro” de empreender a prática poética da palavra.

Por outro viés, José Carlos Venâncio (1992) percebe a literatura angolana atrelada a sua realidade social, num sentido bastante parecido com a dialética proposta por Antonio Candido (1993). A literatura e a sociedade, para o autor, caminham juntas, fazem perceber uma maré complexa da realidade

que se insere na escrita de cada autor e sopra, com ventos fortes, a lugares diferentes da construção do romance, onde a palavra se torna uma transformação da realidade; fazendo com que ele esteja inserido em um espaço-tempo determinado e contenha elementos do seu meio social em sua formação.

Entretanto, para que possamos transportar Kambili e sua família para os estudos epistemológicos, podemos tentar entender este lugar de conexão por outra proposta de formulação do romance: do seu lugar na sociedade e das possibilidades de leituras que podemos fazer a partir de suas letras acerca de alguns grupos contemporâneos na Nigéria e de suas realidades sociais, além da colonialidade que se reverbera nos personagens da obra. Entretanto, este lugar esteve há muito tempo esquecido dos olhos dos intelectuais.

Portanto, o que importa é aquilo que está escondido e que esteve silenciado.

*

Eis que se chega a outro ponto de encontro: Karen Barber (2012) nos elucida como a literacia produzida nas sociedades africanas pode ser vista como processos múltiplos de emersão de histórias, que há muito estiveram escondidas. As obras de arte, considerando a produção artística de um modo geral, possuem propriedades porosas onde se constituem em diálogo íntimo com a sociedade em que está sendo formada. É poroso, pois se acredita que há um pouco de “eu” e um pouco de “todos”. A porosidade nos faz descortinar a partir de então, sob a ótica de Barber (2012), as possibilidades de trabalho com a obra *Hibisco Roxo* sob o prisma elucidado, “fazendo emergir histórias” que resvalam o mundo colonial.

Não é a primeira vez que o silêncio e o esquecimento acerca dos lugares e das complexidades dos grupos africanos, na esteira da colonialidade, se fazem presentes. Cooper (2008) havia nos alertado para o perigo das dicotomias e pelos seus sorrateiros desastres de apagamento e superficialidade. Por outro viés, que também evoca a multifacetada égide dos discursos epistemológicos

perpetrados na História, Michel-Rolph Trouillot (1995) pensou a construção da História e da historiografia a partir das relações de poder e das relações sociais, partindo de exemplos dos africanos na diáspora e acerca dos grupos que compõem as sociedades africanas.

Trouillot (1995) elenca as particularidades da construção do pensamento historiográfico nas vias de silenciamento que foram dadas aos estudos da História da África, lembrando-nos que a historiografia está em disputa e que ela se instaurou em uma produção do conhecimento eurocêntrico e bastante marcado pelo discurso colonial. Por mais que tenhamos visto uma mudança significativa nesse sentido, ainda hoje, este olhar impregna a produção intelectual, desconsiderando outras possibilidades de “fazer” o pensar, ou seja, de construir outros modelos, mais complexos. Além disso, através dele, tomamos as “dicotomias” (COOPER, 2008) enquanto ferramentas-chave de leitura, deixando de lado famílias que se construíram de maneira diversificada e pendular, como a de Kambili.

É por isso que podemos tentar entender as letras de Chimamanda Adichie em *Hibisco Roxo* como possibilidades de construção e transgressão para um conhecimento diversificado, alternativo, disruptivo.

*

Tomar o texto de Chimamanda Adichie como um objeto de estudo é perceber algumas características importantes que estamos tentando desenvolver neste debate. Tomando de empréstimo o título de Achille Mbembe em seu artigo que disserta sobre as formas africanas de auto-inscrição, temos aqui a visibilidade de outra possibilidade de entender e compreender a África nas suas “escritas e inscrições” coloniais (MBEMBE, 2001).

Possibilidade esta, vista aqui como um lugar que a literatura ocupa a partir de seus reflexos – retrato –, configurando e sendo configurada por uma realidade muito própria da autora do romance; fazendo com que no Brasil, tenha-

mos contato inédito com este tipo de cenário e personagens. Lê-lo como uma possível tradução em vias de formação é entender justamente as alternativas de inscrição da colonialidade, utilizando a palavra no sentido de Mbembe (2001), como uma noção que se move e é utilizada por diferentes atores sociais em cena na obra.

Além disso, o livro, a partir dessa perspectiva construtiva dos diálogos anteriormente feitos entre os autores neste trabalho, remete a um espaço-tempo singular. Lá, se dão diversas conexões e relações, seguindo na linha de Amselle (2001); sendo seus personagens as próprias conexões e elementos que produzem e realizam os intercâmbios na situação colonial (BALANDIER, 1993). Visto isto, são atores sociais de seu trajeto, configurados pelas influências dos grupos e sociedades a que pertencem, onde estão inseridos – ou seja, uma formação em caráter dialético e complexo. Neste ponto, Kambili é o exemplo do contato, da inserção e produção de diversas estratégias e possibilidades culturais, das relações de poder e das organizações socioeconômicas a que pertence e as quais produz: um espaço de convergência.

Por conta desta complexidade, diversidade, particularidade, e ineditismo aos olhos dos leitores; temos então a possibilidade da quebra do silêncio, das dualidades. Silêncio este em dois vieses: do conhecimento acerca das sociedades africanas; e das possibilidades de construção do conhecimento que surgem a partir das narrativas e do tomar contato com estas outras realidades sociais sem os traços duais que marcaram parte da historiografia sobre a África no século XX.

Por isso que Trouillot (1995) pode ser um elemento crucial para o entendimento dessas conexões realizadas neste trabalho. A narrativa contemporânea do romance de Chimamanda possivelmente releva lugares, pessoas, experiências que estiveram silenciadas por muito tempo, a partir das relações de poder que foram estruturadas e perpetuadas a partir do discurso eurocên-

trico. É possível que a partir deste romance, assim como tantos outros que nos chegam aos poucos pela travessia das letras pelo Atlântico, possamos tomar ciência e ter contato com aquele que sempre esteve muito próximo, mas que por conta dos estereótipos ainda não tinha se dado a devida forma de conhecimento e desmistificação dos seus fazeres, viveres, relações sociais, políticas, etc.

Pensando a construção da trajetória historiográfica feita por Trouillot (1995), a obra nos faz lembrar os discursos do poder e a supressão das outras possibilidades de experiências “válidas”, que foram apagadas, e que estiveram esquecidas nas valorizações dos saberes existentes; ditos como “históricos”, “permitidos” e construídos enquanto “legítimos” de serem estudados pelos intelectuais como algo natural ao longo de muitos anos.

Mas para além da Academia, e se a África de Kambili adentrasse as escolas? Qual seria sua contribuição?

★

Anderson Oliva (2006) e Monica Lima (2006) nos lembram a importância e as trajetórias dos estudos acerca da história da África para formação de professores: não estudar África hoje é uma impossibilidade. Apesar das enormes discussões que vieram se engendrando em diferentes campos do saber, a produção de um conhecimento historiográfico nessa área se tornou fulcral quando se começou a formar professores para o trabalho na Educação Básica no país. É impensável imaginar a produção do conhecimento hoje sem Áfricas.

Pensando na esteira da abordagem de Oliva (2006) e Monica Lima (2006); as sociedades em questão possuem escolas, olhares e discursos acerca dos seus patrimônios, “verdades” e estratégias de relações sócio-políticas; além de outras inúmeras formas de expressão e reverberação de seus contatos com o mundo que nos são caras por se tratarem de possibilidades distintas daquelas que sempre estivemos produzindo, discutindo e refletindo. Apesar de perceber-

mos que nessas mesmas sociedades existem relações de poder atreladas aos discursos coloniais, olhares marcadamente hegemônicos e dominadores; há nesse lugar o engendramento, sobretudo, das possibilidades de leituras singulares. Existem seus movimentos pendulares e aberturas de conhecimento: nas rupturas, nas disputas e nos diversos complexos do saber que se engendram e são engendrados. Este é o ponto em que *Hibisco Roxo* ingressa na sala de aula da Educação Básica e contorce o modelo de conhecimento vigente.

Tomar contato com estes lugares, por diferentes meios, é o começo da tentativa de pisar no terreno das sociedades complexas, com hierarquias e relações de poder que nos remetem ao colonialismo e aos diferentes traços históricos – outros – da formação das sociedades africanas (MACAMO, 2002). É um olhar para tal configuração historiográfica, histórica e epistêmica. Não mais enquanto exótica, cristalizada, pura – coisa que ainda temos que trabalhar.

Portanto, é uma alternativa considerar as letras de Chimamanda no bojo de um retrato, como um objeto não só para a produção do conhecimento, mas como um elemento que possui um saber que transgride, modifica, que pode ser observável para irmos além na História da África e nos Estudos Africanos. Em paralelo aos pontos relevantes que vimos no romance, à luz dos autores e autoras elencados, fixa-se também a importância, a contribuição e a perspectiva de sobreposição das camadas políticas, religiosas e sociais que a obra é capaz de incitar e de nos fazer perceber as múltiplas realidades que não aquelas marcadas pelos estereótipos, pelo discurso eurocêntrico. Isto implicaria em uma compreensão refinada de uma dada realidade, quanto em uma produção do conhecimento histórico que sublinharia os trânsitos e a porosidade.

Porém, não é somente no romance que podemos enxergar estas possibilidades. A historiografia acerca da história da África que vem sendo desenvolvida e trabalhada é um ponto nevrálgico para qualquer tipo de transposição didática, onde ensino e pesquisa se imbricam com os mesmos objetivos. Mas

para isso, é necessário um compromisso com uma história crítica da historiografia, com a produção da história da África no momento mais recente, e, pelo menos, com aquilo que é trabalhado e produzido no Brasil acerca das sociedades africanas na Educação Básica.

★

Kambili é atriz social, é troca, é produção de conhecimentos – em um dado espaço-tempo. É disputa e conflito. É uma possibilidade para outros trilharerem caminhos diferentes a partir de novos olhares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngoze. *Hibisco Roxo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMSELLE, Jean-Loup. & M'BOKOLO, Elikia. (orgs.) *Pelos meandros da etnia: etnias, tribalismo e Estado em África*. Lisboa: Ed. Pedagogo, 2014.

_____. *Branchements. Antropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora da USP, Perspectiva, 1971.

BALANDIER, G. A Noção de Situação Colonial. *Cadernos de Campo*, São Paulo, 1991, n. 3, v. 3, p. 107-131.

BARBER, Karen. *Africa's Hidden Histories: Everyday Literacy and Making the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

bell hooks. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2v.

COOPER, Frederick. Conflito e conexão: repensando a História Colonial da África. *Anos 90*, Porto Alegre: UFRGS, v. 15, n. 27, p. 21-73, jul. 2008.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Ed. Colibri, 2014.

_____. *Oralidades e escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACAMO, Elisio. A Constituição de uma Sociologia das Sociedades Africanas. *Estudos Moçambicanos*, Maputo, n. 19, p.5-26, 2002.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura (orgs.) *A mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, nº 1, 2001, 171-209.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A história da África em perspectiva. *Revista Múltipla*. Brasília, 10(16): 9- 40, jun., 2004.

_____. A história africana nos cursos de formação de professores: panorama, perspectivas e experiências. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, v. 28, n. 1-3, p. 187-219, jan./dez.

_____. *Lições sobre a África: diálogos entre as represen-*

tações dos africanos no imaginário ocidental e o ensino da história da África no mundo atlântico (1990-2005). Brasília: Tese de Doutorado, UnB, 2007.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A Invenção das Mulheres. Construindo um Sentido Africano para os Discursos Ocidentais de Gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADILHA, Laura & RIBEIRO, Margarida Calafate (orgs.) *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOUZA, Monica Lima e. História da África: Temas e Questões para a Sala de Aula. *Cadernos PENESB*, n. 7, nov. 2006, Rio de Janeiro/Niterói, Quartet/EdUFF, 2006.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

VENANCIO, José Carlos. *Literatura versus sociedade: uma visão antropológica do destino angolano*. Lisboa: Vega Editora, 1992.

ZILBERMAN, Regina et al (orgs). *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ED X D
R C A D
N F S
L O R B

Q R O T

K M V

J L P

N E O I Q

5

Contextos coloniais, textos anticoloniais

Poesia e nação em debate na *Présence Africaine*

engajamento e prática anticolonial (1955-1957)

Raissa Brescia dos Reis¹

Entre 1955 e 1957, a revista *Présence Africaine* passou por um processo de transformação em sua política editorial. O ano de 1955 é um marco para a publicação, que retoma os números periódicos, interrompidos em 1949, além de reinaugurar a contagem, retornando ao número 1, de acrescentar um subtítulo ao nome da revista e de lançar um novo texto editorial. A figura do intelectual negro emergiu no pós-Segunda Guerra Mundial como um modelo de engajamento no cenário de expressão francesa (SARTRE, 1948; JULES-ROSETTE, 2007). Esse *homem* de cultura se mantinha no centro do projeto editorial e, por sua importância redobrada, houve discussões sobre como defini-lo: de onde, como e quando ele deveria falar. Junto às credenciais intelectuais, a identidade africana era definida na disputa, ao lado da ideia de nação e de cultura como condições para a entrada na modernidade e armas anticoloniais.

O objetivo deste capítulo é investigar os elementos dessas disputas, considerando alguns de seus sujeitos centrais, além de suas práticas e de seus vocabulários então em construção. As principais fontes aqui serão os artigos publicados por Aimé Césaire, René Depestre e Léopold Sédar Senghor, entre 1955

¹ Professora de História da África, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

e 1956, no interior do “Debate em torno das condições de uma poesia nacional entre os povos negros” (*Débat autour des conditions d’une poésie nationale chez les peuples noirs*²). A análise se debruçou sobre a adoção de práticas editoriais e intelectuais por esse grupo oeste-africano e caribenho para traçar as características e as fronteiras do anticolonial enquanto tradição de pensamento engajado. Para isso, a proposta é entender o lugar destes intelectuais no interior da *Présence Africaine* e da polêmica em questão, bem como a inserção do periódico localmente, no espaço editorial parisiense, e, de forma mais ampla, em um crescente campo intelectual negro transnacional em meio ao contexto da Guerra Fria e do crescimento da relevância da solidariedade internacional. Por fim, essa investigação faz parte de um projeto de conceituação do anticolonial enquanto tradição de pensamento engajado, considerando-o também como prática intelectual, a partir da produção periódica, em meados do século XX.

1

A política editorial da *Présence Africaine* a partir de 1955: “mal localizados na França”

Para iniciar a investigação, faz-se relevante aprofundarmos na compreensão dos caminhos da revista que foi o centro dos processos em destaque no período em questão. Em uma breve comparação entre os editoriais dos dois momentos fundacionais da , em 1947 e em 1955, há um conjunto de proximidades e de diferenças que nos permite falar em um relançamento de sua política editorial em 1955 (HASSAN, 1999, p. 200; MOURALIS, 1984; 1992,

2 As traduções dos textos e dos títulos de dossiês e de artigos publicados na *Présence Africaine* foram traduzidas ao longo da pesquisa, com destaque para o projeto “Poesia e Nação na *Présence Africaine*”, com participação de discentes voluntários e de bolsistas de Iniciação Científica pelo CNPq, pela FAPERJ e de mestrado pela CAPES, sob minha coordenação.

p. 6-8; JULES-ROSETTE, 1992, p. 20; REIS, 2018, p. 116-126). Essas mudanças apontam para a recepção e a intervenção em um debate que crescia transnacionalmente nos anos 1950, principalmente a partir de 1955, em torno do anticolonial e da organização de uma nova ordem mundial (SANCHES, 2011; REIS, 2018; REIS; RESENDE, 2019; BARBOSA, 2019). Esses intelectuais não somente estavam atentos a esta discussão, que era plural, como também queriam participar ativamente de sua construção, intervindo por meio de sua prática. Isso demarca uma crença forte no período estudado de que a produção periódica de revistas era um instrumento de alcance internacional e um indício de que a circulação transnacional de ideias era ativa e produtora.

O editorial de 1947, quando do primeiro lançamento da revista, assinado por Alioune Diop, intitulado “Niam n’goura...ou as razões de ser da *Présence Africaine*” (*Niam n’goura...ou les raisons d’être de Présence Africaine*), apontava como objetivo o desenvolvimento de um diálogo que se mantinha no eixo imperial. O texto privilegiava o entendimento das relações entre a França/Europa com o restante do mundo ainda no interior de um quadro colonial: “para além do plano estrito da colonização francesa, ela [a *Présence Africaine*] pretende colocar e estudar o problema geral das relações da Europa com o resto do mundo, mas tomando como exemplo a África” (DIOP, n.1, 1947, p. 11). No contexto, o tom era de reformulação dos termos das relações com a França, uma negociação que trazia em seu interior a crítica ao colonialismo e ao universalismo, além da proposta de reforma do cenário intelectual francês. Propunha, no entanto, manter a aproximação com a União francesa criada na então recente Quarta República³, a primeira com uma constituição que teve a participação direta dos deputados de territórios de além-mar: “nossa revista se felicita de ser francesa, de viver em um cenário

³ Quarta República é a nomeação dada ao período de vigência da constituição francesa votada e aprovada em 1946, após a derrubada do Regime de Vichy (1940-1944) e da retomada da normalidade institucional no país, e que seria substituída em 1958.

francês, ainda que ela se enderece – repetimos – a todos os homens de boa vontade” (Diop, n.1, 1947, p. 11)

No relançamento da revista *Présence Africaine*, em 1955, o periódico ganhou um subtítulo: “revista cultural do mundo negro”. O tom se modificou e conseguimos ver o privilégio dado à criação de novos diálogos, para além e para fora dos caminhos do Império colonial:

Existe uma outra condição sobre a qual nos permitirão insistir: a da posição da revista. Todos os artigos serão publicados sob reserva de que sua forma seja adequada, de que sejam concernentes à África, que não traiam nem nossa vontade antirracista, anticolonialista, nem a solidariedade dos povos colonizados. Cristãos e muçulmanos, progressistas e nacionalistas, crentes ou ateus devem se atentar a evitar de se prender às particularidades ideológicas ou confessionais dos outros. Cada colaborador, mantendo sua personalidade, deve se lembrar que o que nos distingue é bem menos grave do que o que nos ameaça ou nos falta (P.A., n.1-2, 1955, p. 5, grifo meu)

No texto, assinado coletivamente com a sigla P.A. em referência ao nome da revista, mantinha-se, em parte, a ideia da abertura à diversidade de posicionamentos, mas com o novo filtro, “antirracista, anticolonialista” e inserido nos debates sobre “a solidariedade dos povos colonizados”, o teor dos conteúdos anunciados distanciava-se das escolhas anteriores. Não havia mais a abertura “a todos os homens de boa vontade” do texto de 1947 (Diop, n.1, 1947, p. 7). Embora fosse visível nos dois editoriais a ideia de que “esta revista não se situa sob a obediência de nenhuma ideologia filosófica ou política” (DIOP, n.1, 1947, p. 7), surgia em 1955 a profissão de adesão a um conjunto de responsabilidades anticoloniais dificilmente passível de ser separada de sua dimensão política.

Nós não saímos do domínio cultural, pois, ainda uma vez, nossa missão na Europa não é aquela de um partido político.

Tribuna livre? Sim, mas, melhor, uma equipe consciente das responsabilidades crescentes que lhe são incumbidas e decidida, na Europa, a não perder de vista que há circunstâncias nas quais as singularidades do gênio de cada um, as crenças particulares, os gostos pessoais cedem lugar às opções comuns mais imperiosas. Trata-se de lutar para informar os africanos, ajudar e encorajar os criadores, denunciar as imposturas (P.A., n.1-2, 1955, p. 7, grifo meu)

Além disso, mudavam os principais interlocutores almejados, agora formados pelas elites e pelos “responsáveis africanos”: “Nós escrevemos sobretudo para os responsáveis africanos. Nós estamos mal localizados na França para pretender agir diretamente sobre os povos. Mas as elites são mais numerosas e mais variadas do que nós podemos imaginar” (P.A., n.1-2, 1955, p. 7).

O principal objetivo deixava de ser a reorganização do universal ou a reforma dos termos das relações coloniais, como o foi no final dos anos 1940. Como definição dessa nova presença africana a ser promovida pela revista cultural, surgiam aspirações nacionais comuns entre os “povos colonizados”, formadores do “mundo negro” e não mais entre franceses europeus e de “além-mar” (*outrre-mer*). O periódico se declarava então “mal localizado na França” para falar aos povos e, por isso mesmo, focado em estabelecer um diálogo de pares com os chamados “responsáveis africanos” que, conforme indicado por publicações e debates feitos nos números seguintes da revista, eram os membros das elites intelectuais e posteriormente dirigentes dos países oeste-africanos (REIS, 2018, p. 152-164). O termo além-mar sequer aparecia no editorial de 1955:

Não é preciso muita imaginação para compreender que nossas aspirações nacionais comuns são o próprio fundamento de nossa união diante do

enorme colonialismo. É também a via para a construção positiva, principalmente em matéria de cultura (P.A., n.1-2, 1955, p. 5, grifo meu).

Essa ausência é significativa e permite dizer que a expressão “além-mar” adquire (ou sempre teve) conotações que não se encaixavam na diretriz editorial a partir de 1955. Uma tribuna livre que, ao mesmo tempo que se abria para outras discursividades em um eixo transnacional Afro-Asiático e atlântico, renegociava e restringia filiações anteriores. Conseguimos ver como a política editorial passou a privilegiar as solidariedades internacionais vigentes na Guerra Fria que envolviam os protagonismos do recém-nomeado Terceiro Mundo em um mundo no qual sucumbiam os Impérios coloniais e emergiam os Estados nacionais africanos e asiáticos (CHAKRABARTY, 2010). Marcadamente, havia diálogo com o movimento Afro-Asiático e com o que a revista passava a denominar “mundo negro”, englobando também as Américas no raio de abrangência da presença africana e pan-africana na modernidade a ser estudada, incentivada e construída em novos termos (BARBOSA, 2023, p. 189-197).

Como indícios desses caminhos, é preciso considerar, além do editorial que aponta desde o número 1955 as tendências de uma mudança no projeto anterior, os números completos, com seus autores, artigos, sessões, dossiês, bem como os encontros para além das páginas da revista. Esse conjunto de elementos indica a reiterada escolha por diálogos com intelectuais negros africanos e afro-diaspóricos, o flerte com o movimento afro-asiático, além de um crescente interesse no desenvolvimento de ideais nacionais como saída para o colonial, aspectos que podem ser propostos como características do pensamento anticolonial. Ressaltemos que o nacional não estava definido como necessariamente estatal, disputado também por meio do pan-africanismo e transformado pela consideração da ação da raça e/ou da cultura.

Nesse sentido, destacam-se, por exemplo, as sessões especiais que surgem na revista no mesmo período. A começar pelo número 3, ainda em 1955, que traz “A Conferência de Bandung” (*La Conférence de Bandoeng*), sessão formada por duas subdivisões: “Intervenções dos Delegados Africanos” (*Interventions des Délégués Africains*) e “Testemunhos dos africanos sobre Bandung” (*Témoignages des Africains sur Bandoeng*). É sugestivo que esta seja a temática que inaugura o modelo de publicação em dossiês que formam o corpo principal dos números, convivendo com as sessões permanentes (Poemas; Crônicas; Notas de Leitura; Mensagens; Anúncios). Bandung, 1955, foi um ideal forte para a articulação dos conteúdos da revista com o modelo do debate e um antecedente escolhido e celebrado no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, em 1956.

Na sequência, publicam-se: “Debate em torno das condições de uma poesia nacional entre os povos negros” (*Débat autour des conditions d’une poésie nationale chez les peuples noirs*), entre 1955-1957, nos números 4⁴, 5⁵, 6⁶, e 11⁷; “O ensino na África Negra” (*L’enseignement en Afrique Noire*), no número 7, de 1956⁸; “Debate em torno das condições de um romance nacional entre os povos negros” (*Débat autour des conditions d’un roman national chez les peuples noirs*), no número 13, em 1957⁹; e “O homem de cultura negro e seu povo” (*L’homme de culture noir et son peuple*), em 1957, no número 16¹⁰.

4 Intervenções de Aimé Césaire; René Depestre.

5 Intervenções de Léopold Sédar Senghor; Gilbert Gratiant.

6 Intervenções de David Diop; Bernard Dadié.

7 Intervenções de Abdoulaye Wade; Georges Desportes; P.A.

8 Intervenções de J.C. Graft-Johnson; Abdoulaye Wade; François Sengat Kuo; Buanga Fele (Mário Pinto de Andrade).

9 Intervenção de Jacques Stephen Alexis.

10 Intervenções de Jacques Rabemananjara, Édouard Glissant, Louis T. Achille, Joseph Ki-Zerbo, Louis S. Benhazin.

Essas sessões temporárias, que podiam durar um ou mais números, pulularam na revista entre 1955 e 1957 e, na maior parte das vezes, relacionavam-se com encontros presenciais no interior da sede da revista, em Paris. A nova política editorial fomentou e foi fomentada pela prática dos encontros intelectuais, que pode ser considerada um modelo de ação anticolonial: os encontros como forma de engajamento e de intervenção públicos. Nesse sentido, o debate emergiu como principal maneira de organização e de impacto da *Présence Africaine* no contexto intelectual e político africano e afro-diaspórico na segunda metade da década de 1950. Essa prática esteve em consonância com os embates feitos nas Relações Internacionais e no seio do movimento Afro-Asiático, e com a autodeclarada vocação da revista para a congregação de diferentes posições políticas e para a “tribuna”. Iniciada no periódico em 1955, no “Debate em torno das condições de uma poesia nacional entre os povos negros”, acabou sendo o precedente para o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado em 1956, e para o Segundo Congresso de Escritores e Artistas Negros, de 1959.

A investigação dos termos desse debate, que se inicia com uma polêmica sobre poesia nacional e povos negros, é, portanto, um fórum privilegiado para compreender a política editorial da *Présence Africaine*. Mais do que isso, pode ser uma maneira de aprofundar na análise sobre o anticolonial, já visitado por outros autores e autoras, como indica Manuela Ribeiro Sanches (2011), mas que se encontra ainda pouco mapeado ou conceitualizado quando comparado a outras tradições político/intelectuais que lhe foram contemporâneas ou posteriores.

2

A Présence Africaine: “o cadinho de toda essa gente”

As principais intervenções a serem analisadas neste tópico foram publica-

das nos números 4 e 5 da Nova Série Bimestral (*Nouvelle Série Bimestrielle*) da revista *Présence Africaine*, iniciada em 1955. Trata-se dos artigos “Sobre a poesia nacional” (*Sur la poésie nationale*), do martinicano Aimé Césaire, e “Resposta a Aimé Césaire” (*Réponse à Aimé Césaire*), assinado pelo haitiano René Depestre, lançados no número 4, dos meses de outubro e novembro de 1955, e do texto “Resposta” (*Réponse*), do senegalês Léopold Sédar Senghor, publicado na continuidade do debate, no número 5, referente a dezembro de 1955 e janeiro de 1956.

Como já mencionado, essas e outras publicações foram resultado de encontros e da mobilização realizados pela *Présence Africaine*. O “Debate em torno das condições de uma poesia nacional entre os povos negros” foi o primeiro deles, organizado como uma reação à intervenção de René Depestre no debate iniciado por Louis Aragon, na publicação *Les Lettres Françaises*, em 1953. Naquele momento, o poeta francês declarava que era preciso valorizar a poesia como um veículo da mudança social, importando não somente sua mensagem, mas principalmente sua forma. Na pretensão por um diálogo com o mundo social em que se constituía, era preciso adotar as formas da tradição nacional. No caso francês, isso deveria envolver, segundo Aragon, o retorno às formas da poesia de séculos anteriores. O debate voltou à tona em 1955 na *Présence Africaine*, diante da publicação da carta enviada por Depestre direto de São Paulo ao intelectual francês Charles Dobzynski. A carta saiu na revista *Les Lettres Françaises* e falava do conteúdo dos artigos de Aragon. Nela, Depestre afirmava que a proposta poética de Aragon o ajudava a conciliar a forma e o fundo na produção de uma poesia que fosse verdadeiramente haitiana, engajada e realista. Seria possível usar as estruturas francesas para organizar o fundo africano, transformando a poesia a partir de uma noção de dupla herança cultural, que seria formativa do nacional haitiano.

À carta de Depestre, Césaire reagiu imediatamente por meio de um poema intitulado “Resposta a René Depestre, poeta haitiano (elementos de uma

arte poética)” (*Réponse à René Depestre, poète haïtien (éléments d’un art poétique)*), publicado no número 1-2, da *Présence Africaine*. A partir dessa publicação, ficou evidente a postura de embate direto entre Césaire e Depestre e destacou-se a exortação “marronizemo-los, DEPESTRE, marronizemo-los / como outrora marronizaríamos nossos feitores” (CÉSAIRE, n. 1-2, 1955, p.114). Segundo a pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca, o uso do termo “*marroner*”, traduzido aqui como “marronizar”, feito por Césaire e também pelo próprio Depestre remete às tradições de resistência e de aquilombamento na região do Caribe durante os séculos XVIII e XIX, sendo um termo que ganha nesse momento um sentido também cultural (FONSECA, 2016, p. 32). Ao invés da noção de herança, presente na carta de Depestre ao se referir ao passado colonial e escravista do Haiti, Césaire instaurou o conflito ao colocar no centro de sua poesia a agência daqueles que procuravam não conciliar, mas romper as estruturas de poder.

Césaire assumia no poema o lugar do “negro-marrom” e convidava Depestre a fazer o mesmo: “deixe pra lá Depestre deixe pra lá deixe falar Aragon” (CÉSAIRE, n. 1-2, 1955, p. 114). As regras da poética francesa que celebrava Aragon como liberadoras para o nacional francês, segundo Césaire, seriam comparáveis à dominação colonial ou a uma espécie de escravidão cultural da qual seria preciso escapar para romper o ciclo. Da maneira como Césaire constrói seus versos, a preocupação de Depestre em produzir um poema verdadeiramente realista e, portanto, revolucionário, capaz de tocar diretamente a realidade nacional haitiana, apresenta-se como um excesso de obediência ao cânone, aparentemente tanto o poético quanto o comunista, filiação política que ambos os poetas compartilhavam no momento:

Camarada Depestre / É um problema realmente muito grave / o das relações entre a poesia e a Revolução / o fundo condiciona a forma / e se tomássemos nota também do desvio dialético por meio do qual a forma se vingando

como uma figueira maldita sufoca o poema / mas não / Não serei responsável pelo relatório / Prefiro observar a primavera (CÉSAIRE, n. 1-2, 1955, p. 115)

O debate sobre a poesia e sua relação com a revolução não eram novos para a intelectualidade oeste-africana e caribenha no entorno da *Présence Africaine*. Alguns dos principais textos considerados fundadores do movimento da Négritude no entreguerras eram poemas, alguns escritos pelo próprio Césaire, além de Senghor e Damas. No pós-Segunda Guerra Mundial, a fama da poesia negritudiana como essencialmente disruptiva e “revolucionária” por excelência cresceu depois da publicação da Antologia da nova poesia negra e malgaxe em língua francesa (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgaxe de langue française*), em 1948, com organização de Léopold Sédar Senghor e prefácio de Jean-Paul Sartre, intitulado “Orfeu negro” (*Orphée noir*). Sartre, que naquele momento entrelaçava seu crescimento como figura central no cenário intelectual francês de esquerda ao crescimento do movimento da Négritude (JULES-ROSETTE, 2007), cantava os feitos poéticos de Césaire, que seria o orfeu negro em sua essência, para afirmar:

Em uma palavra, eu me dirijo aqui aos brancos e quero lhes explicar aquilo que os negros já sabem: porque é necessariamente através de uma experiência poética que o negro, em sua situação atual, deve inicialmente tomar consciência de si mesmo e, inversamente, porque a poesia negra de língua francesa é, em nossos dias, a única grande poesia revolucionária (SENGHOR, 1948, p. XI-XII, grifo meu).

A tradição de alinhar a escrita poética ao engajamento político de esquerda e revolucionário ganha tanta força no interior da história deste grupo intelectual que se tornaria um filtro de leitura do movimento para seus primeiros analistas, como a belga Lilyan Kesteloot (1963; 2001) e o beninense Guy Ossito Midiohouan (1986). De todo modo, vale dizer que esse engajamento da época respingou sem dúvida na *Présence Africaine*, articuladora dos lega-

dos e das imagens negritudianas nos anos 1950, e em sua permanente sessão de “Poemas”, que resistiu inclusive à mudança de periodicidade e ao relançamento dos números.

A equipe editorial da revista, representada por Alioune Diop, identificou o potencial da repercussão e investiu na polêmica gerada pelo posicionamento de Depestre e pela rápida resposta de Césaire. As discordâncias implicavam diretamente na decisão sobre as credenciais do engajamento negro no pós-Segunda Guerra Mundial e abriam espaço para a realização do projeto de Diop de transformar a *Présence Africaine* em um fórum aberto e ativo de encontro e de discussão entre pares (ANDRADE, 1997, p. 109-121). “Sobre a poesia nacional”, de Césaire, inaugurou a discussão nas páginas da revista, introduzida por um pequeno texto editorial que reproduzia partes da carta de Depestre publicada em *Les Lettres Françaises*. O texto original era longo, mas foi justamente o trecho que toca Aimé Césaire em seu poema, que foi recortado na edição 4 de *Présence Africaine* para a apresentação do debate:

Faltam-me todos os dados do problema, a totalidade da luz nacional, para realizar de forma pessoal e original uma poesia realista e revolucionária. Aragon ilumina com seu gênio, com seu exemplo, a direção que deve ser a nossa, poetas haitianos, deixando-nos a responsabilidade, com o coeficiente próprio do nosso talento, de utilizar os dados estranhos ao domínio francês. Temos de penetrar na essência de sua abordagem para discernir, no domínio cultural que nos chega de África, o que pode ser harmoniosamente integrado na herança prosódica francesa (P.A., n. 4, 1955, p. 37)

As intervenções se estenderiam por mais três números não consecutivos, entremeados pela realização do Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros. A questão em jogo neste debate era, segundo a nota de introdução ao dossiê, “a autenticidade da expressão cultural dos nossos escritores” (P.A., n. 4, 1955, p. 38) Estavam em jogo a definição do intelectual negro e africano a partir da

discussão em torno da poesia como forma privilegiada de intervenção engajada. Além disso, ao discutir as formas de uma “poesia nacional entre os povos negros”, os interventores consideravam a possibilidade e o interesse de falar em uma nacionalidade que abarcasse os “povos negros”, bem como disputavam os termos dessa nacionalização com projetos que partiam de realidades distintas vindas dos dois lados do Atlântico e também do mundo afro-asiático.

Em reação ao trecho já citado da carta de Depestre a Dobzynski, recortado e reproduzido estrategicamente na abertura do dossiê temático da revista, Césaire propunha no artigo que iniciou o debate:

Se esta frase faz sentido, é porque, a partir de agora, para Depestre, o essencial é a herança francesa, o fundo francês, constituindo a herança africana uma imensa montanha de detritos, um amontoado confuso de materiais mais ou menos heterogêneos, onde é importante fazer uma seleção. Uma vez efetuada essa triagem, rejeitaremos uma parte e manteremos outra, precisamente a parte do todo que pode ser harmoniosamente integrada na tradição poética francesa. O que não puder ser integrado será deixado de lado como inválido.

Digo que isto me parece uma estranha inversão de valores. E parece-me que Depestre, a pretexto de se alinhar com as posições de Aragon, cai num detestável assimilacionismo (CÉSAIRE, n. 4, 1955, p. 39)

Para Césaire, aprofundando os tópicos em parte levantados no poema, a carta de Depestre imporia uma hierarquia entre as heranças que o haitiano considerava centrais para a produção de sua poesia nacional. Nessa assimetria, o lugar dito africano seria inferiorizado e subalternizado à tradição poética francesa, que daria a estrutura e o sentido a “uma imensa montanha de detritos”. Segundo Césaire, a questão colocada por Aragon e aceita por Depestre, seria falsa, afinal, o poema de um poeta engajado só poderia ser nacional.

Penso que se o poeta está verdadeiramente engajado no poema, penso que a sua poesia, se é africana, não pode deixar de ser poesia africana; que se o poema é bom, isto é, se o poema vem de longe o suficiente, o poema não pode deixar de ter a marca do poeta, a sua marca essencial, isto é, a marca nacional. Quem, então, mais do que um poeta, é do seu tempo, do seu meio, do seu povo? Valerá a pena uma última palavra? Hesito. Mas vamos em frente. Trata-se de um julgamento de intenção feito contra mim. Falam da minha inspiração negrista, do meu pan-negrismo etc. Claro que isto não faz sentido. Ter consciência de ser negro quando se vive num mundo infectado pelo racismo; pensar que essa consciência impõe à pessoa que a possui deveres particulares — incluindo o de solidariedade com os povos mais insultados da História — não merece de modo algum a pompa de qualquer palavra “ismo”. É apenas uma questão de decência — e muito elementar (CÉSAIRE, n. 4, 1955, p. 41)

Ao se perguntar “quem, então, mais do que um poeta, é do seu tempo, do seu meio, do seu povo?”, Césaire está ditando as características que seleciona como necessárias para a criação de um intelectual negro engajado, um sujeito profundamente imbricado em seu tempo e em seu meio. Ao continuar o texto, o poeta martinicano define ainda o que este tempo e este meio impõem ao intelectual que se identifica e é identificado como negro: “a solidariedade com os povos mais insultados da História”. Césaire mostrava mais uma vez a relevância do debate em torno do terceiro-mundismo no interior do contexto do grupo que compunha o núcleo da *Présence Africaine* e definia o nacional como possivelmente negro, mas não por meio da adesão a um “ismo”, como seria o “pan-negrismo”, mas pela participação de diferentes sujeitos em uma história compartilhada “num mundo infectado pelo racismo”.

Diferente de Césaire, Depestre fala em termos localizados no Haiti, pensando sua experiência a partir do esforço de performar o nacional haitiano ainda que

a partir de seus constantes trânsitos e do exílio auto infligido. Em “Resposta a Aimé Césaire”, continua o debate:

Há alguns meses, Les Lettres Françaises publicou em suas colunas trechos de uma carta que enviei de São Paulo ao poeta Charles Dobzynski. Nesse texto, compartilhei com ele, em tom bastante confidencial, parte das primeiras reflexões que me ocorreram após a leitura dos estudos de Aragon sobre as condições francesas para o retorno às medidas tradicionais da poesia.

(...)

Confeei a ele como, em minha opinião, a assimilação do método que está na origem da pesquisa do autor de ‘Crève-Coeur’ [Aragon] poderia, aplicada às formas específicas da tradição poética de meu país, ajudar minha poesia a se livrar de seu individualismo formal, ou seja, a descobrir as formas do realismo haitiano. E, desde o início, enfatizei o componente africano que ilumina as profundezas de nossa sensibilidade e que, quando se trata de ‘olhar a primavera’ com olhos haitianos, deve necessariamente trazer, como herança para nossa voz, boa parte de suas cores e ramificações (DEPESTRE, n. 4, 1955, p. 42)

Na passagem, vemos a referência de Depestre ao poema de Césaire quando define seu interesse em “‘olhar a primavera’ com olhos haitianos”, levando em consideração “as cores e as ramificações” trazidas pelo “componente africano” (DEPESTRE, n. 4, 1955, p. 42). A posição de Depestre, ao contrário da de Césaire, parece propor que a relação entre um poeta e as “formas poéticas de seu país” deve ser construída pelo esforço do primeiro e não é simples resultado inerente a uma experiência histórica, resultado do meio e do tempo. Para o haitiano, a cultura nacional deveria ser entendida como diversa e, por isso mesmo, impossível de ser percebida como aferível pela simples experiência de ser haitiano: diferentes lugares sociais implicariam diferentes culturas nacionais e explicariam os conflitos internos ao país.

Portanto, não podemos falar de uma única cultura nacional no Haiti. Essa unidade, se teve alguma chance de surgir com a libertação dos escravos, foi rapidamente comprometida pela luta de classes, que imediatamente lançou as bases de uma cultura dominante, ainda hoje dedicada à imitação mecânica dos resíduos da cultura francesa e norte-americana. Assim, duas culturas se chocam no Haiti, e não, como se poderia pensar, a cultura africana e a cultura francesa. Mas, por um lado, uma cultura haitiana, nacional, em formação, e, por outro, a caça furtiva cosmopolita à qual a classe dominante haitiana se entrega sem vergonha nos terrenos baldios das culturas dominantes do Ocidente (DEPESTRE, n. 4, 1955, p. 46-47)

Considerando o contexto de conflitos políticos no interior do Haiti no momento deste debate, que culminaria na ditadura de François Duvalier, iniciada ainda na década de 1950, e do lugar de oposição do qual partia René Depestre, parece improvável que o nacional pudesse se apresentar como unívoco ou até a partir de um referente pan-africano ou pan-negrista em suas intervenções. Por outro lado, para Césaire, martinicano e então deputado na Assembleia Nacional francesa, pode-se perguntar se o sentimento nacional negro não se apresentava mais palpável ou politicamente viável do que uma nacionalidade ligada especificamente à Martinica.

Mais próximo de Césaire naquele momento, por filiação e por escolha, Léopold Sédar Senghor publicou uma resposta às intervenções do haitiano e do martinicano no número seguinte. No texto, o autor senegalês, então também representante legislativo na Assembleia Nacional francesa, criticou Depestre pelo erro de ter “partido de um realismo inventado pelo Ocidente e feito pelo Ocidente” (Senghor, n. 5, 1955-56, p. 80). Para Senghor, porém, nem uma história comum, nem um esforço de investigação produziria o verdadeiro realismo desejado por Depestre, este era resultado de um “fundo negro-africano”. Ao pressupor a existência de um ritmo, de uma retórica, de um imaginário e, no limite, de um estilo negro-africanos, a intervenção de Senghor

acaba com um tom pouco decisivo quanto às formas ou às escolhas poéticas a serem feitas: “Ora, o fundo de um negro, ainda que influenciado pela história e por vários outros elementos, permanece incontestavelmente negro. Este

não exclui, claramente, nem o soneto nem o *rondeau* quando escrevemos em francês; digo que não está predisposto a eles” (SENGHOR, n. 5, 1955-56, p. 80).

Senghor apontava que a tradição francesa era a assimilada nesse caso, assim como outras tradições o foram ou poderiam ser, mantendo-se sempre intacto o “fundo negro-africano”, capaz de “assimilar sem ser assimilado” (SENGHOR, 2011, p.79), como o poeta já havia proposto em seu “O contributo do homem negro” (*Ce que l’homme noir apporte*), de 1939. Nesse caso, para Senghor, a discussão parecia quase desinteressante, de tal maneira que após alguns parágrafos desta breve explicação, o autor passava a reproduzir parte do prefácio que havia escrito para o livro *Contos negros do Oeste Africano* (*Contes Noirs de l’Ouest Africain*), assinado por R. Colins, e que se encontrava então em vias de publicação pela editora *Présence Africaine*. O texto se intitulava “Realismo de Amadou Koumba” (*Réalisme d’Amadou Koumba*) e os trechos selecionados dedicavam-se a compreender os aspectos do realismo inerente aos contos oeste-africanos a partir do trabalho do escritor senegalês Birago Diop¹¹, autor de um dos primeiros livros escritos por um africano a ser publicado na França, ainda no período entreguerras: “realismo se quisermos, mas espiritualizado e encarnado; espiritualizado porque encarnado, social em uma palavra” (SENGHOR, n.5, 1955, p. 83).

Como vemos, as diferentes posições de Césaire, Senghor e Depestre neste debate apontam, em um primeiro olhar, para a vocação auto anunciada da *Présence Africaine* enquanto espaço aberto à diversidade de posicionamentos, algo presente

11 Birago Diop reivindicava escrever os contos de Amadou Koumba, por isso a referência no título de Senghor.

tanto no número 1 de 1947 quanto no número 1-2 de 1955 e muitas vezes reiterado em memórias e em análises posteriores sobre a história e as publicações da revista (KESTELOOT, 1963; 2001). Como nos aponta o comentário feito por Mário Pinto de Andrade, intelectual angolano que atuou como secretário na *Présence Africaine* durante a segunda metade da década de 1950, em entrevista dada ao jornalista Michel Laban na década de 1980, a revista tinha a fama duradoura de se configurar como “o cadinho de toda essa gente” do mundo negro.

Numa apreciação mais detida, nota-se, porém, que o lugar de cada um desses intelectuais que compunham “essa gente” não era equivalente e, enquanto Césaire e Senghor eram figuras-chave mencionadas nos comitês dos dois momentos fundacionais da revista, além de serem considerados modelos no cenário intelectual negro de expressão francesa do pós-Segunda Guerra Mundial, Depestre era, então, um jovem intelectual haitiano no exílio, que chegara ao debate na delicada posição de confrontado por Aimé Césaire. Nesse sentido, cabe mencionar que Depestre, diferente de Césaire e também de Senghor, não ganharia espaço como interventor no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros.

Os diferentes prestígios dos sujeitos envolvidos e o posicionamento editorial da revista é visível na “Conclusão” (*Conclusion*), publicada no número 11, referente a dezembro de 1956 e janeiro de 1957. Ao encerrar o debate sobre a poesia nacional entre os povos negros, o pequeno artigo assinado coletivamente como P.A. analisou os resultados do debate estabelecido desde 1955:

Desde então, o Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros, abordando a maioria dos problemas que afetam o desenvolvimento das nossas culturas, abriu horizontes férteis para as nossas preocupações como intelectuais. Os trabalhos do Congresso deram um novo conteúdo ao sentimento das nossas responsabilidades para com os nossos respectivos povos. A meditação estética em torno dos problemas da forma faz agora

parte do esforço de todos nós, africanos e indianos ocidentais, para orientar a nossa actividade criativa de acordo com as tradições e características comuns às nossas culturas. Foi a experiência do Congresso que permitiu a Depestre, entre outros, superar as contradições que ainda podiam ser detectadas em sua análise das condições haitianas do realismo na poesia (P.A., n 11, 1956-57, p. 100)

O trecho, assim como o restante do relato, apontava como principal resultado do debate a redenção do próprio Depestre, deixando claro que embora a revista tivesse publicado suas intervenções desde 1955, entendia o posicionamento do intelectual haitiano como aquele a ser corrigido. O conteúdo da posição rechaçada nos ajuda a compreender o que a política editorial da *Présence Africaine* procurava aplicar da noção de uma tribuna aberta que atuasse também como um filtro anticolonial e antirracista. A oposição à ideia de uma herança africana que deveria ser mediada pela forma poética francesa para traduzir a realidade nacional de um país símbolo do mundo negro, como era o caso do Haiti era conhecida e reproduzida de forma veemente dentro e fora das páginas da revista. De tal forma que precisou ser relativizada, como se vê na sequência do artigo de conclusão, em que se declara que não deveria mais haver julgamento a partir de “uma posição que René Depestre já superou” (P.A. n.11, 1956-57, p. 101).

O fato de haver um posicionamento tomado pela equipe editorial da revista *Présence Africaine* não minimiza, porém, a força desse debate entre pares enquanto parte de uma prática política-intelectual e de um projeto editorial. Ambos estiveram ligados à projeção do intelectual como agente e dos “responsáveis africanos” ou das “elites africanas” como principais interlocutores almejados. Essas escolhas estiveram diretamente relacionadas, na década de 1950, com a prática da organização e da participação em congressos e em conferências internacionais cujos protagonistas vinham das diversas partes do que se entendia como Terceiro Mundo. Esses encontros consolidavam-se

como espaço transnacional por excelência, onde ideias e projetos circulavam e configuravam-se como repertório de ação. As ideias tinham uma origem difusa anterior aos anos 1950, atravessavam e *dialogavam* pelo espaço Atlântico e no mundo afro-asiático: produziam uma encruzilhada de referências que nos permite perceber correntes de pensamento surgidas e/ou apropriadas no Sul, como o pan-africanismo e o internacionalismo negro, por exemplo, e o próprio marxismo, que foi objeto de discussões, adequações e reavaliações nesses encontros. Esses fluxos de indivíduos e de (des)entendimentos que coligem em um só lugar com objetivos específicos deixam evidentes as posições ali engendradas, o que faz dessas experiências dos encontros objetos de estudo singulares para observarmos agências sem intermediações documentais produzidas pelo Norte (REIS; RESENDE, 2019). A este tipo de prática chamamos de “Política dos Encontros”, junto com a pesquisadora Taciana Almeida Garrido de Resende em suas análises sobre encontros diplomáticos, culturais e intelectuais no Sul Global na segunda metade do século XX (2025).

Não por acaso, na passagem citada anteriormente, de 1956-57, em meio ao debate sobre a poesia nacional, o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros, de 1956, surgia como uma espécie de desenvolvimento dos diálogos começados em 1955. A prática dos encontros como ação por excelência do intelectual preocupado em dialogar diretamente com seu “povo” emergia como realização privilegiada do anticolonialismo neste momento, o que fica ainda mais claro quando levamos em conta o já citado editorial de 1955. Esses elementos que estiveram em disputa podem ser pistas para compreendermos o anticolonial e sua ligação com a articulação entre nacional, cultural e racial na *Présence Africaine*, ainda mais se consideramos as principais questões levantadas no Congresso de 1956.

De acordo com Mário Pinto de Andrade, o Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros foi um evento que nasceu de dois “contextos”. Para explicar os “antecedentes” do evento realizado em 1956, Pinto de Andrade sele-

ciona dois grandes marcos. O primeiro deles seria a Conferência Afro-Asiática, realizada em Bandung, na Indonésia, em 1955, como ponto chave de um contexto de independências em ambos os continentes, marcadamente para as antigas colônias francesas, como no caso do Vietnã (1954), do Marrocos (1956) e da Tunísia (1956). Para o angolano, Bandung serviria como “referência” para um novo estado de coisas, em que o colonialismo era colocado em questão de maneira sistêmica. Por outro lado, o intelectual, destacou também a discussão sobre as condições de uma poesia nacional entre os povos negros e marcadamente a polêmica entre Depestre e Césaire como um motor que chamou de “contexto cultural” (ANDRADE, 1997, p. 125).

As entrevistas dadas pelo intelectual angolano a Michel Laban entre 1984 e 1986 são um material privilegiado para situarmos os debates que acompanhamos por meio das páginas da revista em uma rede em que transitavam pessoas, ideias e práticas. Nesse sentido, a ideia é visitar os bastidores do debate e da realização do Congresso de 1956 com vistas a entender a forma como a política dos encontros nos ajuda a mapear características do anticolonial em meados do século XX.

A ação em torno da *Présence Africaine*, a partir de 1955, tornava-se, então, cada vez mais diretamente ligada ao anticolonial enquanto projeto político de futuro, mas também como modelo de ação intelectual. Pinto de Andrade nos dá indícios da criação desta prática intelectual anticolonial e do alinhamento à política editorial da revista:

Portanto, esta resposta de Césaire, provocada pela posição de Aragon, a necessidade de pensar a poesia nacional, começou a fazer germinar em Diop a ideia de alargar o debate sobre a poesia nacional, o debate sobre a literatura, a um congresso, um congresso dos homens de cultura. Foi assim que se tomou a iniciativa: houve um acelerador, a necessidade de uma afirmação dos intelectuais e de uma reflexão sobre estes problemas. (Andrade, 1997, p. 128)

O ex-secretário da *Présence Africaine* descreve ainda a materialização dos debates para além das páginas da revista e como elas criavam um mapa alternativo de Paris, perpassado pelos intelectuais do mundo negro fixados na cidade e aqueles que ali se encontravam de passagem ou intervinham à distância.

A preparação intelectual fazia-se com conferências que tinham lugar na sala das Sociétés Savantes, no Odéon. Eram salas com capacidade variável: pequenas e grandes. A Mutualité era para os grandes comícios. Houve um conjunto de conferências dadas no quadro da preparação do Congresso. Houve debates sobre poesia nacional, Depestre fez uma comunicação escrita. Césaire fez conferências, assim como Senghor...enfim, vários intelectuais estavam em Paris (ANDRADE, 1997, p. 128-129)

Vê-se a importância da revista como um ponto de articulação de pessoas e de ideias, recepcionando os debates literários e políticos franceses, mas principalmente inserida em redes transnacionais atlânticas e negras. Paris surgia como centro desta articulação, mas o olhar de quem promovia os debates se estendia para além dos marcos europeus, os eixos e os fluxos se constituíam principalmente desde a África e a América, a ponto da *Présence Africaine* ter sido considerada um dos pontos em que se fundou as práticas e o conceito por trás da ideia de diáspora negra na modernidade (SHEPPHERSON, 1982, p. 41-42). Nas palavras de Pinto de Andrade, os anos de 1950 surgem como realização do mundo negro nos arredores da revista:

Não há um único intelectual, um único intelectual do mundo negro que eu não tenha conhecido. Todos aqueles que escreveram, que marcaram o mundo dos anos 50, conheci-os. Primeiro da francofonia, os que estavam em Paris, por razões das suas actividades políticas; aqueles que casavam a política com a cultura: o caso de Gabriel d'Arboussier, o caso de Léopold Sédar Senghor, naturalmente...E em seguida aqueles que circulavam no mundo negro, que conheci mais tarde no Congresso de Escritores. Todos aqueles que escreve-

ram, que marcaram, conheci-os. Era um mundo maravilhoso, extraordinário... (ANDRADE, 1997, p. 114)

Considerações finais

Como é visível pela maneira como se articularam os argumentos no interior das intervenções investigadas no “Debate em torno das condições de uma poesia nacional entre os povos negros”, assim como nas entrevistas de Mário Pinto de Andrade, o intelectual é o agente por excelência desse projeto editorial e do anticolonial enquanto tradição de pensamento em torno da *Présence Africaine*. Trata-se do intelectual negro e africano, fundador do mundo negro que esta nova fase da revista pretendeu colocar em contato. A realização da política dos encontros parece, na esteira de práticas internacionais, como o movimento Afro-Asiático, ter sido então alçada à prática anticolonial por excelência, por permitir justamente o alinhamento de posições e a solidariedade transnacional.

Nem sempre o ponto de encontro realizou de forma pacífica o ideal do mundo negro articulado a partir de um denominador comum. Como o debate em torno da poesia nacional entre os povos negros demonstrou, muitas tensões permearam as práticas intelectuais que aqui consideramos como formadoras e fundadoras para o anticolonial em meados do século XX, o que também se confirmaria no Primeiro Congresso de Escritores Negros. Questões giraram em torno de quem era e de quem deveria ser o intelectual negro e, de forma mais decisiva, o que poderia, se é que poderia, unir diferentes sujeitos sob essa mesma identificação e garantir a viabilidade de uma articulação transnacional. Além disso, cabe lembrar que o anticolonial não era a única tradição que se articulava por meio do projeto de uma “revista cultural do mundo negro” e, durante os conflitos da Guerra Fria, isso poderia se tornar ainda mais claro e latente, como os embates entre intelectuais estadunidenses e os posicionamentos de Césaire e Senghor durante o evento de

1956 deixam claro (REIS, 2020). Havia também um estranhamento diante de e entre diferentes formas de pensar e de articular pertencimentos africanos e pan-africanos, inclusive tocados pela crescente força da linguagem e da movimentação nacional, fomentada pelas independências que passavam então a ocorrer na Ásia e também na África. O final da década de 1950 no cenário de dissolução do antigo Império francês levantava ainda o espectro da luta armada, com a experiência da guerra de independência argelina em andamento desde 1954, o que era sempre lembrado pela presença de Frantz Fanon nos ciclos de publicação e no Congresso, de 1956. A Revolução cubana, no fim da década, foi um elemento a mais nesse amálgama que ligou a via revolucionária entre América Latina e a África, proporcionando outros encontros na década seguinte.

No contexto trabalhado neste capítulo, o nacional foi um ponto central do debate, transformado por suas relações com a raça e com a crítica ao colonialismo. A ideia de uma nacionalidade africana continental ou até multicontinental foi imaginada como campo de intervenção política por uma intelectualidade cuja produção, em forma e em conteúdo, precisava estar a serviço da intervenção e da mudança imediata no mundo social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário Pinto de. *Uma entrevista dada a Michel Laban*. Lisboa: Edições Sá da Costa, 1997.

BARBOSA, Muryatan Santana. O debate pan-africanista na revista *Présence Africaine* (1956-1963). *História* (São Paulo), v. 38, 2019.

_____. Pan-africanismo e relações internacionais: uma herança a ser retomada. In: ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais de. *Ao sul do Atlântico Negro: Interpelações Decoloniais/Afrodiaspóricas ao campo das Relações Internacionais*. Cachoeirinha, RS: Fi, 2023, p. 167-208.

CÉSAIRE, Aimé. Réponse à Depestre poète haïtien (*Eléments d'un art poétique*). *Présence Africaine*, n. 1-2, 1955, p. 113-115.

_____. Sur la poésie nationale. *Présence Africaine*, n. 4, 1955, p. 39-41

CHAKRABARTY, Dipesh. The Legacies of Bandung: Decolonization and the Politics of Culture. In: LEE, Christopher. *Making a world after empire: the Bandung moment and its political afterlives*. Athens: Ohio University Press, 2010, p. 45-68.

DEPESTRE, René. Réponse à Aimé Césaire. (*Introduction à un art poétique haïtien*). *Présence Africaine*, n. 4, 1955, p. 42-62.

DIOP, Alioune. *Niam n'goura...ou les raisons d'être de Présence Africaine*. *Présence Africaine*, n.1, 1947, p. 7-14.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. O I Congresso de Escritores e Artistas Negros: Antecedentes, Tensões e Consequências. In: REIS, Raissa Brescia dos;

RESENDE, Taciana Almeida Garrido de (orgs.). *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2016, p. 25-40.

HASSAN, Salah D. The cultural politics of the early “*Présence Africaine*”, 1947-55. *Research in African Literatures*, v. 30, n 2, 1999, p. 194-221.

JULES-ROSETTE, Bennetta. Conjugating Cultural Realities: *Présence Africaine*. In: MUDIMBE, V. Y. *The surreptitious speech: Présence Africaine and the politics of otherness, 1947-1987*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p.14-44.

_____. Jean-Paul Sartre and the philosophy of négritude: race, self, and society. *Theory and Society*, n 36, 2007, p. 265-285.

KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala Editions, 2001.

_____. *Les écrivains noirs de langue française: naissance d’une littérature*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles; Institut de Sociologie, 1963.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito. *L’Idéologie dans la littérature négro-africaine d’expression française*. Paris: L’Harmattan, 1986.

MOURALIS, Bernard. *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d’expression française*. Paris: Silex, 1984.

_____. *Présence Africaine: Geography of an ‘Ideology’*. In: MUDIMBE, V. Y. *The Surreptitious Speech*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1992, p. 3-13.

P.A. *Un débat autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs. Présence Africaine*, n. 4, 1955, p. 36-38.

_____. Conclusion. *Présence Africaine*, Paris, n. 11, 1956-57, p. 100-102.

_____. Liminaire. *Présence Africaine*, Paris, n. 1-2, 1955, p. 5-7.

REIS, Raissa Brescia dos. *África imaginada: história intelectual, pan-africanismo, nação e unidade africana na Présence Africaine (1947-1966)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

_____. Entre cultura, solidariedade internacional e “mundo negro”: a negociação de sentidos na *Présence Africaine (1955-56)*. *Afro-Ásia*, n. 62, 2020, p. 223-269.

REIS, Raissa Brescia dos; RESENDE, Taciana Almeida Garrido de. Bandung, 1955: ponto de encontro global. *Esboços: Histórias Em Contextos Globais*, v. 26, n. 42, 2019, p. 309–332.

RESENDE, Taciana Almeida Garrido de. *A Conferência Tricontinental de Havana: disputas e acordos na consolidação do terceiro-mundismo em tempos de Guerra Fria (1966)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2025.

SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée Noir. In: SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. IX-XLIV.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

_____. “C’est que l’homme noir apporte” (1939) In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 73-92.

_____. Réponse. In: *Présence Africaine*, n. 5, 1955-56, p. 79-83.

SHEPPERSON, George. African Diaspora: Concept and Context. In: HARRIS, Joseph E. *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington, DC: Howard University Press, 1993, p. 41-51.

A literatura e as ambiguidades do nacionalismo no Quênia

o caso de *Um Grão de Trigo*

Juliana Veloso¹

Yuri Lyrio²

Um Grão de Trigo, a Revolta Mau Mau e o Quênia

A carreira literária do escritor queniano Ngugi Wa Thiong'o se confunde com a história de seu país. Entre os romances, peças e publicações ensaísticas e autobiográficas, interessa-nos seu terceiro trabalho em prosa, publicado em 1967, *Um Grão de Trigo*. É amplamente comentado por críticos anglófonos preocupados com o desenvolvimento daquilo que, em variados graus de generalização, é chamado de literatura pós-colonial. Nessa bastante ampla e questionável categoria, o romance ocupa, junto a seu autor, um lugar de destaque: a crítica toma a obra como um sinal de amadurecimento de Ngugi no domí-

1 Doutoranda pelo PPGH da Universidade Federal Fluminense.

2 Mestrando pelo PPGH da Universidade Federal Fluminense.

nio técnico do realismo literário. Mais importante, para nós, é o caráter polêmico de seu conteúdo. O queniano escreveu seu terceiro romance propondo uma releitura de *Under Western Eyes* (Sob os Olhos do Ocidente) (1911), de Joseph Conrad. Nela, o jovem Razumov se vê forçado a atuar como cúmplice de um ato de violência revolucionária contra autoridades do regime Czarista russo, e, ao recusar-se a cumprir a tarefa, opta pela delação do perpetrador, vivendo os conflitos decorrentes de sua escolha.

O correlato da Rússia Czarista de Joseph Conrad, em Ngugi, é o eferescente Quênia dos anos 1950-60. A trajetória dos protagonistas é, para todos os efeitos, idêntica. Razumov inspira o protagonista queniano, Mugo. Ambos são órfãos, aspiram à ascensão social e valorizam o mérito pessoal. Estão imersos em uma situação de opressão social, agitação política, repressão e censura, mas vivem razoavelmente indiferentes às circunstâncias, rejeitando enfrentamentos com as autoridades, não por necessariamente considerá-los maus ou desnecessários, mas por serem movidos por um imperativo estritamente privado. Eventualmente, Razumov/Mugo é intimado a auxiliar Haldin/Kihika a fugir, logo após este último ter cometido um atentado contra a vida de autoridades cujos terríveis feitos eram notórios. À negativa do protagonista em cooperar segue sua firme decisão, de autoproteção, pela denúncia de seu incômodo hóspede às autoridades, e ambos os romances gravitam ao redor dos conflitos internos daí decorrentes, concluindo a narrativa com um ato de redenção, em que Razumov/Mugo confessa a traição.

A proporção dos eventos russos - e talvez a cor da pele de seus protagonistas - na virada para o Século XX suscita-nos uma familiaridade com eles que não possuímos com aqueles que constituem o pano de fundo do (anti) herói de Ngugi Wa Thiong'o. Conhecemos pelo currículo escolar o czarismo e as revoluções que o derrubaram, enquanto que a África dificilmente figura para além de grosseiras simplificações e generalizações, quando muito.

O Quênia, colônia britânica desde 1920³, chega ao final dos anos 1940 com um denso montante de elementos contraditórios, cujo desdobramento mais conhecido é a rebelião Mau Mau (1952-1960). Uma população branca expressiva, que distinguia no Império um projeto colonial de povoamento, ocupava as *highlands quenianas* - além dos postos administrativos e legislativos - confinando a população do interior em reservas (as *native reserves*) e em loteamentos nas fazendas dos colonos. A população local, nessas áreas, mas também em áreas urbanas como a atual capital, Nairóbi, associava-se politicamente para tentar mitigar a perda das terras, exigindo também representação, direitos de expressão cultural e forjando instituições independentes, como igrejas e escolas. Nos anos 1940, a situação se tornou dramática para os trabalhadores loteados nestas fazendas – os *squatters*: demissões e expulsões em massa, restrições de métodos de cultivo e proibições de safras, bem como confiscos cada vez maiores de gado. Tais medidas atacavam diretamente a maior fonte de renda e de sustento destes trabalhadores - o cultivo e pastoreio nas parcelas de terra reservadas a eles. Os salários referentes ao trabalho nas plantações europeias, por outro lado, também vinha sendo alvo de ataques e de diminuições particularmente sensíveis. Nesse cenário de conflitos cada vez mais urgentes entre trabalhadores e patrões por toda as highlands, juramen-

3 A ocupação britânica do leste africano, iniciada na década de 1880 pela Imperial British East Africa Company e logo em seguida assumida pelo próprio governo britânico, motivava-se primordialmente pela necessidade estratégica da construção de uma ferrovia viabilizando acesso britânico ao Nilo. Excessivamente dispendiosos, os custos do empreendimento seriam compensados com o povoamento colonial da região, o que não tardou a acontecer, promissoras que eram as ofertas de terra fértil e mão-de-obra barata no interior do Quênia. A oficialização da Colônia sob administração do Colonial Office britânico ocorre, então, em 1920 depois de vencidas as resistências interpostas pelas populações Kikuyu, Nandi, Luyia, Luo e Gusii, entre outras. Para uma exposição desses eventos, ver: LEEMING, Donald; TIDY, Michael. *A History of Africa 1840-1914: Volume Two, 1880 - 1914*. Hodder & Stoughton. London, 1989. pp. 64 - 73.; ELKINS, C. *Imperial Reckoning - The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*. Henry Holt and Company. New York, 2005. pp. 1-3.

tos de união e de luta se popularizaram majoritariamente entre a população kikuyu, que representava a maior parcela deste tipo de relação de trabalho. De início restritos a anciãos e figuras políticas bem estabelecidas, os juramentos foram massificados nas cidades, Reservas e entre a mão de obra das fazendas inglesas, e comprometiam os juramentados com a *luta pela terra*, ainda que de forma ampla e difusa – pelo menos inicialmente.

Na virada dos anos 1950, no entanto, alguns grupos juramentados deram início a uma onda de ataques contra fazendas europeias, assassinatos de colonos e, majoritariamente, de africanos considerados *leais* ao governo colonial – os *loyalists*. Esta denominação, bastante genérica em sua natureza, se referia às lideranças políticas proeminentes dentre os africanos ligados à administração da colônia. Em um primeiro momento, os ataques não foram sistematicamente organizados ou coordenados entre si. Todavia, o crescente temor por parte dos colonos europeus de que aquelas ações representavam uma *guerra aos brancos* do Quênia culminou em uma intensa pressão política para refrear e reprimir o movimento que se desenhou. A imprensa britânica ajudou em muito a disseminar a ideia de que os “Mau Mau” e os kikuyu como um todo eram bárbaros, ligados a “tradições” sanguinárias e bestiais que deviam ser duramente rechaçadas – negando qualquer teor político ou motivação sócio-econômica aos juramentos e suas movimentações. Desde o ano de 1950, os “Mau Mau” foram proscritos como uma organização proibida e alguns julgamentos referentes à administração de juramentos já haviam sido levados à frente. Mas a situação se tornou dramática no ano de 1952, quando a intensidade dos ataques e dos assassinatos aumentou. O estopim para uma tomada de ação mais incisiva por parte das forças militares coloniais foi o assassinato do Chefe Waruhiu wa Kung’u, em 7 de outubro, morto à tiros em plena luz do dia em Nairóbi. Menos de duas semanas depois, um Estado de Emergência foi implantado e teve início um processo de militarização por todo o território, sobretudo na região central.

Na sequência, alguns grupos rumaram às florestas no entorno do Monte Quênia e começaram a organização de um movimento de guerrilhas, que entraria em conflito direto com as tropas britânicas nos anos seguintes. A repressão ao que ficou conhecido como Revolta Mau Mau foi brutal. Além das baixas em confronto direto, que chegam à soma de 20 mil “rebeldes”, dezenas de campos de detenção foram erguidos e estima-se que pelo menos 150 mil kikuyus foram presos entre 1952 e 1958 (ANDERSON, 2005, p. 5). Bombardeios aéreos contra campos de guerrilha, deslocamentos forçados de populações inteiras, trabalho forçado, interrogatórios constantes, tortura, violência sexual e expropriação de terras foram regra durante a contra-insurgência britânica. Por volta de 1956, o governo colonial já dava os “Mau Mau” como derrotados; sete anos depois, em 1963, o Quênia se tornaria um país formalmente independente. Jomo Kenyatta, primeiro presidente do país e um kikuyu historicamente vinculado às posições mais moderadas dentro dos partidos do qual fez parte, adotou um discurso de conciliação em relação à elite branca remanescente e aos agentes coloniais africanos. As figuras públicas da nova gestão evitavam exaltar a Revolta como pilar da identidade nacional, sustentando que a *uhuru* teria vindo como um esforço conjunto de toda a população.

A memória dos “Mau Mau” foi uma questão sensível nos primeiros anos de governo. Enquanto a gestão Kenyatta buscava se distanciar do movimento – o presidente chegou a afirmar que os Mau Mau eram “uma doença que foi erradicada” para não ser lembrada novamente⁴ (KENYATTA, 1968, p. 104) –, seus “veteranos” denunciavam as más condições de vida com as quais eram obrigados a lidar, sendo a reivindicação de terras sua principal pauta. Este tópico se tornou também bandeira de parte da oposição ao governo, que chamava atenção “para o empobrecimento de veteranos Mau Mau como parte de uma agenda mais ampla de distribuição de riquezas” (BRANCH, 2009, p. 308).

4 Tradução livre do original: “Mau Mau was a disease which had been eradicated, and must never be remembered again.”

O político Josiah Mwangi Kariuki foi uma voz importante neste contexto. Em pronunciamento repleto de metáforas, já nos anos 1970, ele denunciou:

(...) No auge dos dias cruéis em que lutamos por nossa uhuru ('independência'), o chamado para compartilhar o bolo quando fosse conquistado era unânime. O bolo seria comido por todos em partes iguais ou justas. Não havia o menor murmúrio de que o bolo seria compartilhado por alguns enquanto outros definhavam em dificuldades. Se minha memória não me falha, a palavra alguns nunca apareceu⁵. (Ibidem, p. 309)

Foi também Kariuki, à época ainda defensor (e ele próprio parte) do grupo político de Kenyatta, quem deu o pontapé inicial em uma virada narrativa a respeito dos Mau Mau. Em um contexto no qual diversas obras haviam sido publicadas nos anos 1950, buscando analisar a Revolta sob o ponto de vista do governo colonial⁶, Kariuki publicou em 1963 o livro *'Mau Mau' Detainee: The account by a Kenya African of his experiences in detention camps, 1953-1960*. Diferentemente das interpretações voltadas à retórica imperial, Kariuki demonstra como o movimento iniciado nos anos 1940 teve suas raízes fincadas, na realidade, nas péssimas condições às quais as populações colonizadas estavam submetidas durante o jugo britânico no Quênia. Tendo como fio condutor suas experiências pessoais como *detainee* em sete anos de aprisionamento – sem julgamento – nos campos de detenção erguidos para apri-

5 Tradução livre do original: "(...) in the hey-days of the cruel days that we fought for our uhuru ('independence'), the call for sharing the cake when won was unanimous; the cake would be eaten by all in equal or fair shares. There was not the slightest murmur that the cake would be shared by some while others languished in hardships. If my memory serves me right the word some never figured."

6 Alguns exemplos são *The Psychology of Mau Mau* (1955), de J. C. Carothers; *Man Hunt in Kenya* (1958), de Ian Henderson; e mesmo *Historical Survey of the Origins and Growth of Mau Mau* (1960), de F. D. Corfield.

sionar supostos Mau Mau, o autor abriu caminhos para uma série de livros da mesma natureza que vieram à tona nos anos 1960 e 1970. Foi o caso, por exemplo, de *Mau Mau from Within: An Analysis of Kenya's Peasant Revolt* (1966), escrito pelo ex-combatente das guerrilhas Karari Njama, em parceria com o antropólogo Donald Barnett; e também de *'Mau Mau' General* (1967), de Waruhiu Itote – o famoso General China.

No ano seguinte de Kariuki, Ngugi wa Thiong'o lança seu primeiro romance: *Weep Not, Child* (1964). A história acompanha Njoroge, um jovem que enxerga na educação um caminho para seu futuro, mas tem a vida atravessada e dividida pela violência da guerra entre os Mau Mau e o governo colonial. Três anos depois, o autor lança *Um Grão de Trigo* (1967) – novamente, um romance que disserta sobre a complexidade e as contradições da Revolta sem buscar heróis unidimensionais, mas explorando o caráter plenamente humano, falho e ambivalente até mesmo dos combatentes aclamados pela comunidade. Para o historiador John Lonsdale, estas duas obras representam uma fase da produção intelectual de Thiong'o em que ele, lado a lado com a tendência das primeiras interpretações sobre o assunto, enxerga na Revolta uma boa parcela de conflito interno entre os kikuyu (LONSDALE, 1986, p. 20). Este teor não estaria presente, contudo, nas produções do autor dos anos 1970 em diante. Lonsdale, analisando a historiografia sobre os Mau Mau, argumenta que “parece claro que um nacionalismo queniano foi forjado nas florestas, junto com um senso ampliado da história dos Kikuyu e um localismo mais intenso dentro da nação kikuyu”. No entanto, na nova onda de debates que teve como principais representantes o próprio Thiong'o e o historiador Maina wa Kinyatti, “nenhuma dessas contradições internas são admitidas” (*Ibidem*, p. 22).

Esta nova tendência pode ser exemplificada pela peça teatral *The Trial of Dedan Kimathi* (1976), de autoria de Thiong'o e Micere Githae Mugo. “Ngugi deixou de lado as dúvidas de seus romances anteriores e adotou, com Kinyatti, a ideia de que a única nação queniana verdadeira deve ser uma nação

proletária” (*Ibidem*). A abordagem dos “Mau Mau” na peça, nesse sentido, não tem mais como ênfase as contradições, ambiguidades ou a devastação da violência no cotidiano da comunidade. O legado reivindicado em nome dos rebeldes dos anos 1950, agora, é de um movimento armado que lutou pela nação do Quênia e também contra o imperialismo e o colonialismo. A crítica à permanência das mazelas sociais desencadeadas pelo colonialismo mesmo com a independência do país norteou a prática política de autores como Thiong’o e Kinyatti e é impressa abertamente em suas obras. Assim, eles veem nos “Mau Mau” os embriões de um nacionalismo marxista, avesso ao “tribalismo” a partir do qual certas correntes interpretaram a Revolta e a atuação política dos kikuyu – como uma guerra civil interna àquela população. Na produção de Kinyatti, isso se desvela em obras como *History of Resistance in Kenya* (1977) e *Mau Mau: A Revolution Betrayed* (1979). Já na de Thiong’o, vemos, por exemplo, como o personagem central da peça de 1976 não mede esforços para reforçar a abrangência nacional da Revolta:

*KIMATHI: Você também chama a guerra pela libertação nacional um Movimento regional? O que o colonialismo fez com seu pensar? [Pausa. Firme mas friamente]: Escute-me. O Quênia é um todo indivisível. A causa pela qual lutamos é maior que as províncias; ela quebra barreiras étnicas. É uma causa de todo o povo.*⁷ (MUGO; THIONG’O, p. 46)

Ou mesmo para questionar as bases do poder que o confinaram a um julgamento regido pelas leis coloniais:

⁷ Tradução livre do original: “Kimathi: Would you too call the war for national liberation a regional Movement? What has colonialism done to your thinking? [Pause. Firmly but coolly]: Hear me. Kenya is one indivisible whole. The cause we fight for is larger than provinces; it shatters ethnic barriers. It is a whole people’s cause.”

KIMATHI: Com que direito você, um juiz colonial, ousa julgar a mim?

JUIZ: (...) Kimathi, devo lembrá-lo que estamos em um tribunal.

KIMATHI: Um tribunal imperialista.

JUIZ: Devo lembrá-lo que você é acusado de um crime muito sério. Cujas penas são a sentença de morte. (...)

KIMATHI: Para um juiz criminoso, em um tribunal criminoso, estabelecido por uma lei criminosa: a lei da opressão. Não tenho nada a declarar.⁸ (Ibidem, p. 25)

Mas havia quem discordasse dessa linha interpretativa. Os anos 1980 foram palco de calorosos debates historiográficos e públicos sobre o papel e a memorialização dos Mau Mau – alavancados em muitos aspectos pelo contexto político conturbado ao fim do governo Kenyatta e início da gestão seguinte, encabeçada pelo presidente Daniel arap Moi. A posição de Thiong’o e Kinyatti como “porta-vozes” dos novos heróis nacionais para o país recém-independente dialoga diretamente com uma desilusão com os projetos políticos pós-coloniais para o Quênia. Ngugi chegou a ser preso no ano final do governo Kenyatta, e Maina wa Kinyatti teria o mesmo destino alguns anos depois, já na gestão Moi. Mas a preponderância dos Mau Mau como capital simbólico para os movimentos de contestação nos anos 70 e 80 foi questionada e gerou grandes polêmicas públicas no país. Na abertura do encontro da *Historical Association of Kenya* em 1986, uma carta escrita pelo já citado John Lonsdale e lida durante a cerimônia ponderava sobre as contendas a respeito da questão e afirmava: “Independentemente de como se aborda o assunto, Mau Mau é um constrangimento” (ATIENO-ODHIAMBO, 1991, p. 301). Na sessão de perguntas, William Ochieng’, à época coordenador do

8 Tradução livre do original: “KIMATHI: By what right dare you, a colonial judge, sit in judgement over me? JUDGE: (...) Kimathi, I may remind you that we are in a court of law. KIMATHI: An imperialist court of law. JUDGE: I may remind you that you are charged with a most serious crime. It carries a death sentence. (...) KIMATHI: To a criminal judge, in a criminal court, set up by criminal law: the law of oppression. I have no words.”

departamento de História da *Kenyatta University*, retrucou a fala: “Mau Mau se tornou um constrangimento, precisamente porque alguns acadêmicos e políticos da Província Central, o grupo chauvinista da Província Central, estão usando o movimento como desculpa para reivindicar mais do que sua justa parte no controle da economia do país”⁹ (LONSDALE, 1986, p. 21).

De maneira geral, fato é que a despeito das tentativas iniciais de afastamento por parte da gestão Kenyatta, as décadas seguintes à independência viram uma guinada à heroização e popularização da memória sobre o movimento Mau Mau. É possível dizer que a retórica da Revolta como berço do nacionalismo queniano saiu vencedora – e, de fato, reverbera na política do país até os dias atuais. Este processo não é pouca coisa: como lembra Lonsdale, o Quênia é simultaneamente “uma nação e várias” (*Ibidem*, p. 20). O território queniano, traçado pelas linhas do colonizador, comporta populações Kikuyu, Luo, Luia, Kalenjin, Kamba e tantas outras, cada uma com suas línguas, histórias e, por que não, nacionalismos próprios. Se há um nacionalismo certo ou errado ou uma memorialização correta ou fictícia não somos capazes de estabelecer. Nesse sentido, ainda que as produções posteriores de Thiong’o contem uma história em vários aspectos diferente, obras como *Um Grão de Trigo* parecem capturar o dilema dos heróis e traidores da independência, antecipando a mesma crise que emergiria nas disputas historiográficas e políticas da era pós-colonial – e da qual o mesmo autor seria um de seus pontos focais. As batalhas da memória são diferentes das da história. Todavia, como sabemos, ambas subsistem em um estreito balanço que nos permite apreender nuances preciosas de contextos históricos específicos.

⁹ Tradução livre do original: “Mau Mau had become an embarrassment, precisely because some scholars and politicians from Central Province, the chauvinistic Central Province clique, are using the movement as an excuse to claim more than their fair share in running the country's economy.”

Nacionalismo e literatura

Acima de tudo, *Um Grão de Trigo* se inscreve numa tradição autocrítica, forjada por uma geração de escritores cujos trabalhos indicavam uma necessidade quase que universalmente sentida de superar a crítica ao colonialismo e suas mazelas, confrontados que estavam com a nova realidade nacional, suas tragédias e seus imperativos. É notória a influência de Frantz Fanon, com sua incisiva abordagem acerca das “desventuras da consciência nacional” (FANON, 1961), sobre o autor queniano, como o é para tantos outros romancistas de sua geração. Simon Gikandi, crítico literário e comentador da obra de Ngugi, assinala a centralidade do clássico “Os Condenados da Terra” (1961) para ele e para outros autores africanos cuja produção foi parcialmente inscrita por ele na categoria de *romances de desilusão* (GIKANDI, 2007, p. 17).

Um exercício interessante seria pensar *Um Grão de Trigo* à luz da proposta interpretativa de outro crítico, o marxista Fredric Jameson. No final da década de 1980, ele propôs um modelo que serviria de chave analítica para os textos do *Terceiro Mundo*. Para Jameson, “todos os textos do terceiro mundo (...) devem ser lidos como (...) *alegorias nacionais*” (JAMESON, 1986, p. 69)¹⁰. O Historiador Ioan Davies em seu *Writers in Prison* (1990) trabalha também sobre tal teoria, tendo se debruçado sobre memórias de prisões, entre as quais destacamos o diário *Detained: a writer's prison diaries* (1981), do mesmo Ngugi Wa Thiong'o - resultado literário do ano de 1978, que passou preso, sem julgamento, após a encenação de peças incendiárias como as que já mencionamos. Ainda que consciente das limitações da teoria de Jameson, Davies pensa os diários de prisioneiros escritos na África pós-colonial em seus termos, isto é, pensando-as como representações da realidade coletiva, nacional, por meio da autobiografia - do indivíduo, personagem e autor.

10 Tradução livre do original: “All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories (...)”

No cerne da teoria de Jameson há a seguinte idéia: o desenvolvimento histórico da ficção, mais precisamente o aparecimento da narrativa em forma de romance, consoma para o *ocidente*, na esteira da formação da sociedade burguesa, a divisão entre as esferas pública e privada. Divide-se o sujeito privado, o indivíduo e seus investimentos libidinais, do sujeito social, da comunidade, e a forma romance surge como elemento de confirmação dessa divisão, seu objeto sendo o primeiro em detrimento do segundo. Jameson argumenta que, nas narrativas produzidas por autores do *terceiro mundo*, essa divisão fica extinta, e o personagem e sua vida são ali o espaço metonímico de uma realidade coletiva, a qual se expressa, dado o contexto ideológico dos autores do terceiro mundo, pela nação. Daí serem tais narrativas, “necessariamente alegorias nacionais”.

O que inquietava Jameson era o problema da reprodução de um cânone literário eurocêntrico em uma época que se queria pretensamente multicultural. A incorporação dos textos narrativos advindos dos países que o crítico escolheu englobar em seu uso do termo *terceiro mundo* era para ele a pré-condição para uma concepção adequada de literatura-mundo (*world literature*). Seu ensaio teórico, *Third-World literature in the Era of Multinational capitalism* (1986), surge então do desejo de alargar o universo de referências do leitor ocidental através da valorização de textos frequentemente desconhecidos ou rechaçados pelo público e pela crítica.

O próprio Ngugi Wa Thiong’o também dedicou parte de sua produção à crítica aos currículos e à defesa da incorporação dos idiomas e das literaturas africanas. Como professor na Universidade de Nairóbi, Ngugi participa ativamente nos debates para a reforma do Departamento de Literatura Inglesa (English Department), defendendo sua abolição e pleiteando uma radical reformulação do currículo literário e linguístico sob um novo Departamento de Literaturas e Linguagens Africanas (THIONG’O, 1978). A centralidade do idioma africano é dimensão fundamental da trajetória do autor, que adota

a língua Kikuyu como primeira língua para seus trabalhos literários a partir de seu quinto romance, Caitani mutharaba-Ini (*Devil on the cross*), de 1980.

Poderíamos sem muita dificuldade inferir desses dados a filiação do romancista a aspectos importantes do nacionalismo africano, ideologia tão cara a intelectuais de diferentes gerações politicamente orientados para a superação do colonialismo e seus legados. Basta ressaltar que o conteúdo fundamental dessa disputa de Ngugi com o *English Department* se estende a boa parte de sua produção política e ensaística ulterior, em títulos como *Decolonising the Mind* (1986) e no mais recente *Globaletics* (2012). O argumento era relativamente simples, e defendia a centralidade das letras africanas em uma universidade africana, partindo do questionamento: “Se há necessidade do ‘estudo da continuidade histórica de uma certa cultura’, por que ela não pode ser africana? por que a literatura africana não pode estar no centro de maneira que possamos ver outras culturas em relação a ela?” (THIONG’O, 1978, p. 146).¹¹

A África do final dos anos 1960 era um continente “em busca de sua verdadeira autoimagem” (THIONG’O, 1978, p. 4) nas palavras de Ngugi. No entanto, é preciso notar em seu trabalho literário os elementos que tornam essa autoimagem problemática, à altura das contradições reais enfrentadas por aquela geração. Uma pergunta que surge, e que tem sido feita pela crítica desde que *Um Grão de Trigo* foi lançado, questiona a motivação e a natureza da adaptação de *Under Western Eyes*. Como uma adaptação de um romance britânico - embora seu autor tenha nascido polonês - serve às aspirações estéticas, à política cultural defendida por Ngugi?

11 Tradução livre do original: “If there is need for a 'study of the historic continuity of a single culture', why can't this be African? Why can't African literature be at the centre so that we can view other cultures in relationship to it?”

A pergunta acaba indicando os limites da abordagem de Jameson. Externamente, é possível conceber uma resposta pensando em termos análogos ao nosso Oswald de Andrade, com a noção de uma antropofagia cultural: estética e politicamente, a cultura da nação posta em posição de subalternidade e atraso no processo de desenvolvimento do capitalismo global sobrevive do alimento estrangeiro, e seus frutos correspondem a um corpo cuja vitalidade deriva de seu caráter híbrido, um pouco autóctone e um outro tanto adventício, nem nativo nem colonizado. Se atentarmos que Joseph Conrad era também um expatriado polonês no centro do Império, a relação que Ngugi trava com Conrad é semelhante àquela evocada no verso do célebre modernista brasileiro, quando afirma que “(...) não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti” (ANDRADE, 2017, p. 56).

Até aqui estamos ainda nos horizontes especulativos de Jameson. Do ponto de vista externo, a obra, uma releitura de um romance inglês, ainda pode ser encarada como parte de um projeto associado ao nacionalismo, desde que ele seja evocado através de sua particularidade anti e pós-colonial. Nesse sentido, *Um Grão de Trigo* não perde suas credenciais nacionalistas e a trajetória de Mugo, o herói traidor, é ainda passível de leitura pelas lentes da alegoria nacional, e seus conflitos são aqueles vividos por todo o país, ainda que não estejamos falando de um produto completamente “autêntico”.

É nesse ponto, no entanto, que os problemas das propostas de Jameson vêm à tona, mesmo diante de um trabalho que poderia ter servido bem como exemplo em seu já citado ensaio. *Um Grão de Trigo* é o mais bem acabado exemplo da fase da carreira literária de Ngugi Wa Thiong’o que está caracterizada pela ambiguidade, antes que o autor, sentindo a necessidade de enaltecer a Revolta Mau Mau e seus heróis combatentes, redirecionasse, como vimos, sua retórica. Em um dos polos do ambíguo universo moral de Ngugi está Conrad, não o autor europeu, mas o conservador, representado na nota

introdutória ao seu *Under Western Eyes* ao equiparar a tirania do Czar com os excessos dos revolucionários:

*A ferocidade e a imbecilidade de um governo autocrático que rejeita toda legalidade e na verdade baseando-se tão somente na completa anarquia moral provoca o não menos imbecil e atroz resposta de um revolucionarismo puramente utópico (...) na estranha convicção de que uma fundamental mudança de ânimos deve necessariamente seguir-se à queda de qualquer instituição humana. Essa gente é incapaz de ver que tudo o que conseguem é uma mera mudança de nomes.*¹² (CONRAD, 1920, p. 46)

Internamente, então, por estruturar-se pela trajetória de um indivíduo que nega a própria participação nos eventos nacionais, e que eventualmente colabora com o Estado que oprime, Mugo, tal qual Razumov, expressa sobretudo os conflitos internos da identidade nacional. Assim, por mais representativo que seja o protagonista da realidade nacional do Quênia, como prevê a teoria de Frederic Jameson a respeito dos textos narrativos do Terceiro Mundo, ele não corrobora com um binarismo simples entre um Estado agressor e um empedernido herói nacional que a ele resiste.

É sobre tal binarismo que recai parte das numerosas e contundentes críticas feitas ao ensaio de Jameson no ano seguinte de sua publicação pelo teórico indiano Aijaz Ahmad. Incidindo sobre cada um dos aspectos constitutivos da “retórica da alteridade” de Jameson, Ahmad desarticula sua proposta teórica demonstrando suas inconsistências e exageros, a começar pela instrumentali-

12 Tradução livre do Original: The ferocity and imbecility of an autocratic rule rejecting all legality and, in fact, basing itself upon complete moral anarchism provokes the no less imbecile and atrocious answer of a purely Utopian revolutionism (...), in the strange conviction that a fundamental change of hearts must follow the downfall of any given human institutions. These people are unable to see that all they can effect is merely a change of names.”

zação muito pouco refletida dos termos “terceiro-mundo” e cânone literário, ambas carentes de rigor teórico (AHMAD, 1987). Adicionalmente, Ahmad critica o encadeamento lógico do argumento de Jameson, pelo qual ficam sob o guarda chuva do Terceiro Mundo os países que compartilham a experiência da conquista imperial e/ou da colonização, o que implica na dominação, em todas essas diferentes realidades, da ideologia nacionalista como instrumento unificador das massas na oposição e que, por conseguinte, as narrativas literárias desses países sejam “alegorias nacionais”.

Para Ahmad, não se pode pressupor que a alegorização do universo privado para o público é característica exclusiva do que Jameson inclui no terceiro mundo, nem tampouco que o componente “nacional” de sua fórmula, correspondente aos nacionalismos surgidos nas descolonizações, compatibilize necessariamente com ideais emancipacionistas, com o antiimperialismo ou mesmo com o socialismo:

Há centenas de nacionalismos na Ásia e na África hoje; alguns são progressistas, outros não. Se algum nacionalismo vai ou não produzir uma prática cultural progressista depende (...) do caractere político do bloco de poder que dele se apossa e dele se vale, como uma força material, no processo de constituição de sua própria hegemonia (AHMAD, 1987, p.8).¹³

O argumento de Ahmad, ainda nesse sentido, de que temos (nós, do “Terceiro-Mundo”), além de projetos nacionais conflitantes, “nossas próprias histerias”, e que “jamais houve um mito, poderoso e perene, de uma inocência primal,

13 Tradução livre do original: There are hundreds of nationalisms in Asia and Africa today; some are progressive, others are not. Whether or not a nationalism will produce a progressive cultural practice depends, (...) upon the political character of the power bloc which takes hold of it and utilises it, as a material force, in the process of constituting its own hegemony”

quando se trata do encontro colonial”(Ibidem, p. 21)¹⁴, é especialmente cativante para a retomada da leitura que pretendemos trazer do romance *Um Grão de Trigo*. Pois foi ali que Ngugi melhor demonstrou, antecipando polêmicas historiográficas, que o Mau Mau dificilmente serviria a uma mitologia nacional, na medida em que sua formulação dependeria de um conflito simples entre colonizador e colonizado, mesmo nos momentos finais e decisivos que anteciparam o fim do colonialismo direto no Quênia e na África.

Em suma, fica sugerido que, da fórmula de Jameson, diante desse romance adaptado de um autor africano em sua fase conradiana, subsiste apenas o conceito de “alegoria”. O fato de o protagonista Razumov (e Mugo) ser órfão implica, nas palavras do narrador de Conrad, que “seu parentesco mais próximo estava definido no fato de que era russo” (CONRAD, 2017, p. 55-56).¹⁵ Com relação àquilo que é nacional, o romance de Ngugi deixa muito mais espaço para a indefinição, saindo de qualquer esquematização daquilo que foi a experiência colonial e sua superação.

Diante de semelhante indefinição, a historiografia sobre a revolta Mau Mau e sobre o nacionalismo no Quênia precisou aprofundar-se na natureza do fenômeno colaboracionista. Os *loyalists*, aos quais já nos referimos, são um incômodo tanto para aqueles que viram nos Mau Mau uma turba incontrolável e irracional quanto para aqueles que quiseram valer-se dela enquanto símbolo nacionalista, por serem relutantes em atribuir aos colaboradores africanos do regime a responsabilidade pelo sufocamento da Revolta (BERMAN; LONSDALE, 1993, P. 291). A ênfase dada por estudos mais recentes - destacam-se os

14 Tradução livre do original: “We have had our own hysterias here and there, far too many in fact, but there has never been a sustained, powerful myth of a primal innocence, when it comes to the colonial encounter.”

15 Tradução livre do original: “his closest parentage was defined in the statement that he was Russian”

de Daniel Branch¹⁶ - à colaboração durante o Estado de Emergência, aponta um caminho para a superação, no campo historiográfico, das dicotômicas apreciações da Revolta Mau Mau. É curioso notar como o terceiro romance de Ngugi , inscreve-se, de forma análoga e antecipada, nesse espaço de difícil definição entre a violência do estado colonial - com o discurso que a legitima - e a adoração ao herói anti colonial - transformado em avatar nacional.

¹⁶ É notável seu artigo *The enemy within: loyalists and the war against Mau Mau in Kenya*, em que Branch desenvolve, na esteira de John Lonsdale e Bruce Berman, a noção de Etnicidade Moral (*Moral Ethnicity*), através da qual as práticas políticas das populações Kikuyu são estudadas levando em conta a especificidade das normas socialmente estabelecidas em seu interior para a obtenção da maioria, marca do pertencimento comunitário profundamente associada à posse e ao trabalho na terra. A dinâmica de distribuição dessas normas se altera com o advento colonial e permanece em transformação durante o período aqui focado, e passa a incluir a opção pela colaboração à medida em que o Estado de Emergência instrumentaliza a carestia de terras para combater os insurgentes Mau Mau, eventualmente recompensando os colaboradores com terras. Ver: BRANCH, Daniel. *The enemy within: loyalists and the war against Mau Mau in Kenya*. In: *Journal of African History*, 48 (2007), pp. 291–315. f 2007 Cambridge University Press doi:10.1017/S0021853707002812

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, David. *Histories of the Hanged: the Dirty War in Kenya and the End of Empire*. Nova York: W. W. Norton & Company.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e Outros Textos*. Penguin Classics Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

AHMAD, Aijaz. *Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"*. Duke University Press. Social Text, No. 17 (Autumn, 1987).

ATIENO-ODHIAMBO, E. S. The Production of History in Kenya: The Mau Mau Debate. *Canadian Journal of African Studies*, v. 25, n. 2, 1991.

BERMAN, Bruce. LONSDALE, John. *Unhappy Valley. Conflict in Kenya and Africa - Book 2: Violence & Ethnicity*. Heineman. Kenya, 1992.

BRANCH, Daniel. The Search for the Remains of Dedan Kimathi: The Politics of Death and Memorialization in Post-Colonial Kenya. *Past & Present*, v. 206, n. 5, pp. 301-320, jul. 2010.

BRANCH, Daniel. Loyalists, Mau Mau, and Elections in Kenya: The First Triumph of the System, 1957-1958. In: *Africa Today*, Winter, 2006, Vol. 53, No. 2, Creating the Kenya Post-Colony (Winter, 2006), pp. 27-50.

CONRAD, Joseph. *Under western Eyes*. Broadview Press. Ontario, 2009.

DAVIES, Ioan. *Writers in Prison*. Between the lines. Toronto, 1990

ELKINS, C. *Imperial Reckoning. The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*. Henry Holt and Company. New York, 2005.

JAMESON, Frederic. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. Duke University Press. *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88

KENYATTA, Jomo. *Suffering Without Bitterness: the founding of the Kenya Nation*. Nairobi: East African Publishing House, 1968.

LONSDALE, John. Mau Mau through the looking glass. *Index on Censorship*, v. 15, n. 2, pp. 19-22, 1986.

MUGO, Micere Githae; THIONG'O, Ngugi wa. *The Trial of Dedan Kimathi*. Nairóbi: East African Educational Publishers, 1976.

THIONG'O, Ngugi wa. *Homecoming: essays on African and Caribbean literature, culture and politics*. Heineman. London, 1978. p. 145 - 150.

THIONG'O, Ngugi wa. *Um Grão de Trigo*. Objetiva. Rio de Janeiro, 2015.

Com quantas cores se faz um asiático

Multatuli e o contexto colonial indonésio

Felipe Paiva¹

“Um jogo de linguagem: referir se um corpo é mais escuro ou mais claro que outro”.

Wittgenstein, Anotações sobre as cores.

Introdução

Classificar, distinguir, aferir. Referir-se a um corpo humano como tendo determinada tonalidade ou pigmentação específica é menos um exercício de constatação que de construção, modelagem da própria linguagem para adequá-la àquilo que os olhos enxergam, ao substrato ideológico costurado atrás das retinas. A situação aparentemente ordinária esconde um aspecto fundamental, pois a capacidade de moldar a linguagem é um aspecto caro aos detentores do poder e a cor dos indivíduos poderá ser racializada, servindo como critério de distinção e hierarquização social. Essa afirmação ganha

¹ Professor do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa realizada sob os auspícios da CAPES, processo 407443/2023-1.

especial materialidade em contextos coloniais. Afinal, em inúmeros casos, foi apelando para uma lógica cromática que a diferenciação entre o colonizador e o colonizado foi feita. A cor do agente colonial tende muitas vezes a ser referida como mais clara que a do colonizado, criando um par opositivo assimétrico. Entre os extremos, um espectro no qual raça e classe se entram. Invertendo a sabedoria popular, poderíamos dizer que, na noite colonial, nem todos os gatos são pardos.

Sendo a experiência colonial algo constituinte da modernidade capitalista, no longo prazo, aquilo que era literalmente superficial, epidérmico, tornou-se central, medular para nossa constituição identitária. Graças aos mecanismos de classificação e subjugação do colonialismo, a derme, completamente reificada, se tornou ontologia, uma ontologia miserável, consubstanciadora da exploração econômica. Desse modo, não foram poucos os que procuraram descrever o que seria inerente a cada cor: os negros, disse Nietzsche, seriam mais tolerantes à dor (2006, p. 44). Encontraremos juízos semelhantes para outros povos e pigmentações se vasculharmos com atenção o espólio da sabedoria ocidental.

A bem da verdade, nem sempre a cor é abertamente mobilizada nessas descrições estereotipadas; eventualmente ela é substituída ou intercambiada com outros epítetos que, a depender do contexto, podem verter-se em descrição racista. O que gostaria de argumentar, entretanto, é que em contextos de dominação colonial, o fenótipo é frequentemente vinculado a uma cor, na medida em que esta torna-se atributo racializado e determinadas características são mobilizadas para definir os indivíduos colonizados, em um movimento de construção de uma taxonomia inferiorizante e essencialista do sujeito moderno.

A cor da Ásia

Tão brancos quanto nós. Era isso que muitos viajantes – catequistas, embaixadores, comerciantes, missionários – diziam a respeito dos asiáticos nos idos do século XVI, aquele período transitório que Enrique Dussel classificou como primeiro momento da modernidade, quando as identidades ainda estavam sendo paulatinamente engendradas pelo capitalismo em sua expansão mercantil. Andrea Corsali, italiano a serviço da coroa portuguesa, dirá, em 1515, que os chineses seriam “*Di nostra qualità*”. Com o tempo, contudo, a coisa muda e, no século seguinte, o missionário Spaniard Pantoja dirá que alguns asiáticos, como os chineses, podem até ser brancos, mas não como os europeus. Começa, então, a busca por uma cor com a qual classificar a gente que habitava as terras do “Oriente”. Por todo o século XVII, e também no XVIII, é possível encontrar tentativas de classificação com cores diversas: tons de oliva e até mesmo o preto foram mobilizados. Não raro, os europeus separavam o sorgo do trigo: haveria os asiáticos de tipo branco e existiriam também aqueles como os cantoneses, mais puxados para o marrom (DEMEL, 2016, p. 32).

Desde o início, a descrição era difícil e flutuante. Quando quatro rapazes japoneses foram enviados a Roma em 1582, como demonstrativo da dilatação da fé cristã pelos jesuítas, houve quem os descrevesse como sendo cor de oliva (*olivastro*), marrons (*bruna*), pálidos (*pallida*), da cor dos africanos (*di colore Affricano*) ou, ainda, da cor de chumbo (*di color di piombo*). É importante salientar que essas descrições ocorriam a despeito do fato de serem esses jovens já convertidos, contando com nomes latinizados advindos do batismo: Mancio Ito, Miguel Chijiwa, Martin Hara e Julião Nakamura (KEEVAK, 2011, p. 29) (BROWN, 1994, p. 885).

Algo desde sempre confuso, as definições cromáticas para os asiáticos sofreram uma inflexão decisiva quando Carl Linnaeus publicou seu *Systema naturae*, em 1735. Ali, o grande taxonomista cunhou a expressão *Homo asiaticus*,

dizendo, de maneira peremptória, que eles seriam amarelos (*luridus*). Com isso, Linnaeus corrigia a si mesmo, já que, anteriormente, havia se referido aos asiáticos como escuros (*fuscus*). Digno de nota, é o fato de que Linnaeus, ao contrário dos viajantes e redatores dos séculos XVI e XVII, não estar se referindo a uma parte específica da Ásia, senão ao continente como um todo.

O *Systema* de Linnaeus foi um ponto de virada não apenas na classificação dos asiáticos, mas também da própria natureza, em geral, e da humanidade, em particular. Nesse sentido, a Ásia permaneceu sendo um lugar especialmente difícil de ser agrupado em uma única coloração. Em que pese o fato de o amarelo ter se tornado, a partir de então, a cor predominante nas descrições e catalogações, não raro subsistiram outros termos, muitas vezes associados a outras tonalidades. Distinguiu-se assim partes específicas da Ásia por gradação cromática entre o marrom, o negro, o amarelo, o pálido e inúmeros tons de oliva (DEMEL, 2016, p. 35, 37, *passim*).

À luz disso, é preciso excluir, de antemão, uma cronologia simples de formação do amarelo – ou de todas as suas gradações amarronzadas, oliváceas, rubras, escuras e pálidas. Essa pequeníssima cronologia exposta é apenas artifício narrativo, pois a consolidação cromática se deu de forma vaga e confusa, misturando arbitrariamente aspectos étnicos, linguísticos e geográficos para criar um asiático ideal tipo que, a rigor, só existia na mente individual de cada catalogador ocidental. O que fica evidente é que o desenho e a modelagem cromático-racial foi sempre realizada de maneira arbitrária, seletiva e difusa, apesar de os seus artífices ostentarem rigor e meticulosidade em suas escolhas.

Wang Hui sintetiza esse processo complexo e multifacetado do seguinte modo: o que norteava a visão de Ásia produzida pela Europa entre os séculos XVI e XIX era, ao mesmo tempo, uma autoimagem. Impérios multinacionais eram contrastados ao estado-nacional ou à monarquia; despotismo

político em oposição a sistemas legais mais equilibrados; modos de produção nômade ou agrário em contraponto à urbanização crescente. Dessa forma, “uma vez que a Europa com o Estado-nação e a expansão do sistema de mercado capitalista foi considerada, ao mesmo tempo, o estágio mais avançado e o *telos* da história mundial, a Ásia e suas características foram relegadas a um estágio histórico inferior”. Nesse processo, a palavra “Ásia” passa a designar não apenas uma categoria geográfica, mas também um tipo de civilização (WANG, 2011, p. 15).

Se a Ásia, em geral, foi um desafio para a taxonomia cromático-racial europeia, o Sudeste Asiático foi e segue sendo um obstáculo às lógicas binárias típicas do colonialismo. Hoje, o conceito de “mandala” tem se mostrado útil para descrever as dinâmicas de poder e estruturação social da região, substituindo as confusas, arbitrarias e racistas aferições imperiais (WOLTERS, 1999, p. 60) (RUSH, 2018, p. 55).

Os Países Baixos têm um peso fundamental nessa história. Centro do capitalismo mercantil de sua época, levaram a cabo uma inovação institucional fundamental: os agentes coloniais não eram súditos da coroa – como nos impérios ibéricos –, senão de uma empresa, a Companhia das Índias Orientais, a *Verenigde Oostindische Compagnie* (ou simplesmente VOC em sua sigla neerlandesa). De maneira geral, a VOC tinha o monopólio de fazer a guerra, celebrar acordos, comercializar e saquear o Sudeste Asiático. De maneira específica, a natureza e extensão da VOC variou bastante no tempo e no espaço. Em áreas como Java, Ceilão e o leste de Malaca, a companhia mantinha atividades militares significativas, além do comércio e do controle produtivo. Em outros casos, a VOC ficava restrita à troca comercial com poderes locais (NIJMAN, 1994, p. 217).

Pele e osso

Referir-se à VOC é não apenas fazer alusão vaga à estrutura econômica que sustentava a visão de mundo colonial. Além da monocultura, do monopólio produtivo e comercial, do trabalho forçado e da usurpação de terra, o colonialismo sempre foi destro em classificar os corpos. Para tanto, havia os colecionadores de ossos, indivíduos que extraviavam restos mortais a fim de que fossem pesquisados, medidos e, finalmente, catalogados em algum grupo humano específico. Não por acaso, uma das primeiras caveiras indonésias a chegar nos Países Baixos foi remetida, em 1626, por um capelão a serviço da VOC (SYSLING, 2016, p. 29).

Em 1619, os neerlandeses fundaram a cidade de Batávia (atual Jacarta) e, por todo o século XVII, levaram a cabo o processo de desapropriação da população local. A VOC, contando com o salvo-conduto estatal dos Países Baixos, alternou sua atividade entre o controle direto e o domínio indireto, o que culminou na usurpação total do que hoje chamamos por Indonésia no século XIX por parte do próprio Estado neerlandês. O processo foi violento: foram brutalizadas comunidades chinesas até então autônomas em Bornéu; sufocadas demandas muçulmanas, com destaque para o sultanato de Aceh e os wahabistas em Sumatra; obliterados os reinos de Bali, com o suicídio de algumas estirpes reais. Os antigos e confusos tratados comerciais da VOC foram substituídos pela definitiva ordem colonial neerlandesa, reduzindo as populações locais a súditos colonizados. Nascia a colônia mais massiva do Sudeste Asiático, as Índias Orientais Holandesas – cujo território corresponde ao atual arquipélago indonésio (RUSH, 2018, p. 88). O grau de subordinação do arquipélago acompanhou a neurose obsessiva da classificação racial colonial. Contudo, se nos séculos anteriores a situação era vaga e difusa, o quadro mudará paulatinamente no decorrer do século XIX para apelos de objetividade científica. Como, no entanto, classificar esses asiáticos que, em inúmeros casos, desrespeitavam sem nenhuma cerimônia as linhas divisórias das fronteiras identitárias e cromáticas coloniais?

Cioso das suas etiquetas classificatórias, o mando colonial tentará dar um jeito na diversidade humana do arquipélago. Em 1854, a população colonizada foi dividida entre orientais estrangeiros e autóctones. Ambos os grupos foram excluídos do status de cidadania neerlandesa a partir de 1892. A tentativa era reificar as identidades, mas o resultado foi a permanência das ambiguidades, pois os termos “europeu” e “oriental” eram constantemente flexionados pela cor da pele e, também, por diferenciações geográficas, religiosas e linguísticas (SYSLING, 2016, p. 9) (LOCHER-SCHOLTEN, 2000, p. 19).

Essa clivagem política acompanhou de perto a distinção supostamente científica, pois foi nesse mesmo contexto que o navegador inglês George Windsor determinou, em artigo assinado em 1850, a existência de uma “raça marrom” que habitaria as Índias Orientais (ELSON, 2005, p. 146). A partir daí, mais esforços foram enredados no sentido de atribuir características irreduzíveis e essencializadas à população indonésia. Torna-se corrente um senso comum racializado que enquadra as identidades da população subordinada: a ideia que um madurese seria distinto de um javanês, que um sujeito de Aceh seria necessariamente radical, enquanto os habitantes das Molucas dariam bons soldados e garotas vindas de Bali seriam belas (SYSLING, 2016, p. 10). Note-se que tais exemplos de estereotipia racial acompanham algumas das principais tarefas e anseios coloniais: o medo da insubordinação política, o uso de mão de obra nativa (inclusive nas forças policiais) e o fetiche sexual.

A antropologia física da época pensou em termos de raça dentro do arquipélago, racializando não apenas a dicotomia básica colonizador e colonizado, mas também o próprio conjunto de indivíduos colonizados internamente. De acordo com Fenneke Sysling, essas estratégias de criação de conhecimento podem ser vagamente agrupadas em dois tipos: um que se concentrou na criação de dados métricos supostamente objetivos e outro baseado no olhar intuitivo e nas experiências de campo de antropólogos coloniais em suas pesquisas nas Índias Orientais Neerlandesas. Contudo, a ciência clas-

sificatória imperial (e a antropologia física em particular) frequentemente se frustrava ante a tarefa de demarcar claramente os tipos raciais indonésios. Na ânsia de clarificar, a taxonomia colonial seguia categorias obscurantistas utilizadas pelo senso comum racista da época, culminando na criação de um arquipélago que não seria outra coisa a não ser uma colcha de retalhos, legitimando assim a empresa colonial (SYSLING, 2016, p. 10, 14).

Desse modo, iam sendo gestadas as classificações, aferições que se não falavam abertamente em cor da pele, guardavam esse critério de forma subcutânea. A população do arquipélago era dividida em mongoloides (amarelos), negroides, vedoides, arianos, australóides. Em sua busca taxonômica, tais denominações consideravam -- e misturavam -- o formato da face, o tom de pele, a textura do cabelo, o formato dos olhos e outras características humanas para tentar chegar em algum tipo exato de súdito. Alguns antropólogos tentaram simplificar as definições, buscando ter mais sucesso na empreitada, a exemplo de John Crawford, que reduziu os grupos indonésios em apenas dois.

Em 1820, Crawford escreveu um capítulo em seu *History of Indian Archipelago* dizendo que existiriam duas raças de “aborígenes”, uma marrom (*brown*) e a outra *negro* (em inglês, no original). O dito negro insular seria inferior às estirpes malaias amarronzadas, cujo tom de pele seria mais claro. Entretanto, não havia consenso, pois em outros autores e contextos os mesmos malaios, eventualmente, seriam vistos como mongóis (amarelos). Insatisfeito com tais (in)definições, o geógrafo Pieter Robidé van der Aa optou por enxugar as classificações raciais dos autóctones separando-os entre papuas e malaios. Em 1885, ele escreveu que os papuas não seriam realmente negros, como pretendia Crawford, e formariam, juntamente, com os malaios uma mesma raça insular, fruto de indivíduos da Nova Guiné com influências mongóis (SYSLING, 2016, p. 106).

Em síntese, é possível dizer que, em que pese a paixão pela objetividade e a tentativa rigorosa de gestar identidades mais ou menos puras, a ciência colonial não logrou consenso. As aferições, classificações e pigmentações corriam ao gosto do freguês, de acordo com o critério daltônico mais caro a cada um. Supostamente neutra, categórica e fixa, as tonalizações coloniais escondiam uma ambiguidade inconfessa.

Um anticolonialista ambíguo

Ambiguidade parecida pesava no peito do nosso herói, o homem que teria escrito “o livro que matou o colonialismo”: Multatuli. Contudo, antes de (supostamente) derrotar o colonialismo, ele iria sofrer, sofrer demais². Seu nome de batismo era Eduard Douwes Dekker, nascido em 1820. Seu pai, um capitão de mar, arranhou para o filho uma passagem só de ida para as Índias Orientais em 1839, com a finalidade que o rebento fizesse fortuna no serviço administrativo colonial. A empreitada foi uma decepção. Em 1857, Dekker retornou para a pátria com as mãos abanando, bastante endividado e profundamente marcado pelo espetáculo que presenciou. Na sacola, ele trouxe suas experiências e alguns documentos e foi com base nisso que escreveu seu livro mais famoso. Em 1860, veio a lume o romance *Max Havelaar*, bastante comentado nos Países Baixos e rapidamente traduzido para outros idiomas, como o francês, o inglês e o alemão (ANDERSON, 2006, p. 449).

Max Havelaar possui uma estrutura narrativa extremamente original para a época e, até mesmo hoje pode causar estranhamento. O livro funciona por prosas sobrepostas e intertextualmente vinculadas. Trechos de relatórios coloniais e manifestos políticos são mobilizados, além de uma polifonia politicamente sensível: um narrador onisciente em terceira pessoa, aparentemente possesso com os desmandos imperiais, divide espaço com um odiento narra-

2 Em latim, o nome quer dizer algo como sofri demais, tenho sofrido muito.

dor em primeira pessoa que personifica a exploração colonial neerlandesa. Junto a isso, diversos termos em javanês temperam a composição heterodiscursiva do romance.

Em que pese essa construção complexa, é possível sumarizar o enredo do livro do seguinte modo: um sujeito chamado Batavus Droogstoppel, ligado ao mercado de café e, portanto, ao extrativismo neerlandês na Indonésia, trava contato com um certo Sjaalman, homem que lhe remete uma série de arquivos a respeito da exploração laboral dos javaneses. Droogstoppel conclui que, apesar das ofensas à metrópole, há no material informações possivelmente importantes para quem tem interesse nas *plantations* coloniais. É desse modo que ele coloca o próprio filho (Frits) e um funcionário de origem germânica, Ernest Stern, para investigar os papéis. A dupla acaba encontrando uma espécie de biografia de Sjaalman, outrora empregado burocrático em Java, cujo verdadeiro nome é Max Havelaar. Descobrimos, assim, a desditosa sina de Havelaar, seu sofrimento e as injustiças às quais foi sujeito. Como fica claro, Havelaar é o alterego do próprio Multatuli.

Duas características básicas norteiam o livro: sua ironia mordaz e seu tom de denúncia e protesto em relação à situação insalubre dos indonésios (Multatuli refere-se especificamente à Java) e aos “excessos” da colonização. São citados o trabalho forçado, o insuportável sistema tributário, as redes de clientelismo, a desapropriação de terras e os desmandos da elite local. Nesse último ponto, é preciso que se diga que Multatuli não exime a parcela nativa que compõe essa elite, os intermediários do sistema colonial. O narrador expressa repetidamente que tem provas do que diz, que possui em mãos documentos que corroboram sua versão dos fatos. Em suas próprias palavras, ele tem como provar que “As cargas que os javaneses colhem enchem os cofres da Holanda” (MULTATULI, 2019, p. 116).

Muitos interpretaram a obra como um protesto anticolonial. Foi ninguém menos que Pramoedya Ananta Toer, autor da oceânica *Tetralogia de Buru*, que conferiu ao romance de Multatuli o emblema pelo qual é conhecido hoje: “o livro que matou o colonialismo” (TOER, 1999). A visão de Toer foi lastreada pela crítica especializada, incluindo nomes da envergadura de Edward Said, para quem a obra destoava do tom imperialista eurocêntrico dos demais romances oitocentistas (1993, p. 240). De maneira mais circunstanciosa, Anne-Marie Feenberg argumentou que Multatuli e seu Max Havelaar expressariam o que Albert Memmi classificou como o “colonizador que se recusa”, sendo o romance portador de uma visão anti-imperialista (FEENBERG, 1997, p.834).

Sem prejuízo à justeza analítica dessas interpretações, elas podem parecer estranhas se acompanhadas pelas referências do próprio Multatuli (ou Sjaalman ou Havelaar) à população indonésia. Dessa forma, uma leitura a contrapelo desse enredo mostra as antinomias não somente dos personagens, senão especialmente do seu protagonista e, conseqüentemente, do próprio autor.

Tendo em consideração as posições de Havelaar a respeito da população autóctone – tanto dos administradores, quanto dos estratos menos privilegiados – uma nova leva de críticos têm encarado a obra como o oposto de uma denúncia anticolonial. A interpretação encontra validação no próprio romance, pois Multatuli discorre longamente a respeito não apenas do sofrimento dos nativos, senão do seu próprio. Ao fim e ao cabo, muita responsabilidade é alocada sobre os ombros de chefes locais despóticos que conseguem obliterar, inclusive, neerlandeses bem intencionados como o próprio Multatuli (ZOOK, 2006, p. 1176). Gostaria de adicionar a este juízo que, provavelmente, nunca saiu da mente de Multatuli o fantasma do “despotismo oriental”, fetiche orientalista vertido em suposto conceito analítico sério.

Em vários momentos da trama, Max Havelaar parece querer substituir o despotismo dos agentes coloniais nativos pelo seu próprio, fantasiando tornar-se

mandatário da “Insulíndia” e lá aplicar uma lei mais benéfica e um regime laboral menos deletério aos infelizes javaneses. Nesses momentos ~ os mais baixos do romance ~ Multatuli verte-se em Tarzan, procurando uma selva para reinar. O personagem Max Havelaar pode, dessa forma, ser lido como um Kurtz conradiano antes de enlouquecer, um Kurtz bem intencionado, antes de ser tragado pela obscura selvageria do ambiente e seus habitantes.

Com efeito, a depender do hemisfério interpretativo pisado, o romance será mais anticolonial ou mais cínico. Proponho, por outro diapasão, ver em *Max Havelaar* um sinal da ambiguidade colonial, um romance sintomático das contradições de seu tempo. O seu nível de consciência política não alcança o anticolonialismo radical do século XX (e por isso alinhá-lo junto a Memmi é um exagero), mas também ele não corrobora completamente o domínio imperial e seu sistema opressivo. Multatuli, certamente egóico em sua ânsia de demonstrar o próprio sofrimento, tentou pôr-se na pele de um autóctone, mas foi apenas uma tentativa. Malograda, decerto, ainda assim uma tentativa. O livro expressa as ambivalências engendradas pelo colonialismo, pela crítica anticolonial quando esta é feita por gente da nação colonizadora. O que esperar de um cidadão neerlandês do século XIX? Multatuli não era Pramoe-dya Ananta Toer, assim como Joseph Conrad não foi Ngugi Wa Thiong’o e Marx não foi Fanon. Controlar as expectativas para não denunciar um autor já morto e amolar a lâmina da crítica para não idealizá-lo é, certamente, o melhor procedimento metodológico a quem se proponha a trabalhar com romances de denúncia colonial do século XIX ou de princípios do XX.

As cores da Indonésia

Apesar de sua tentativa de crítica ao sistema colonial, Multatuli reproduz muitos dos preconceitos eurocêntricos de sua época. Não apenas isso, ele também amplifica a obsessão classificatória imperial, ainda que tente demonstrar o quão irrelevante deveria ser a cor da pele de alguém. É na ânsia de

criticar os outros que ele simultaneamente se denuncia. Diz ele a respeito dos javaneses: “Pobres párias, que desde o berço têm de se contentar com a injustiça subordinada, artificial, e com um preconceito louco por causa de sua cor” (MULTATULI, 2019, p. 181).

Exposta a questão cromático-racial, o autor usa sua pena para ironizar o fardo do homem branco, a missão civilizatória de cristianizar os povos. Diz ele que “esta é a vocação da Holanda!”. Os Países Baixos não iriam furtar-se da responsabilidade de espriar a verdade e compartilhar “o pão da vida eterna!”. De forma sardônica, ele insta seus conterrâneos a lançar um olhar para as ilhas do oceano Índico, habitadas “por milhões e milhões de crianças do filho repudiado -- o filho justamente repudiado -- do nobre Noé!” (MULTATULI, 2019, p. 248). É conhecida a instrumentalização do mito bíblico: o pobre Cam, após ver as vergonhas do pai, teria sua estirpe amaldiçoada pelo estigma da cor da pele. Os habitantes das Índias Orientais seriam, portanto, negros? A essa pergunta, Multatuli dará a mesma resposta que os outros agentes coloniais do seu tempo.

Escreve ele, misturando ironia e ambiguidade colonial, que nas Índias Orientais, os autóctones “rastejam na repugnante cova de serpentes da ignorância pagã”, abaixando “a encaracolada cabeça negra sob o jugo dos padres egoístas! Ali rezam a Deus sob a invocação do falso profeta, uma abominação aos olhos do Senhor!”. Multatuli refere-se, naturalmente, aos muçulmanos e, na sequência, ele adiciona um outro grupo, os que acreditam em deuses, no plural. Refere-se a deidades feitas de “madeira ou pedra, que eles fizeram de acordo com suas próprias imagens, negros, terríveis, com narizes achatados e diabólicos!”. Nosso narrador arremata: “Vede como a pele negra desprende-se da criança não batizada, que nem bem nasceu e já é retirada do seio da mãe no lago da danação eterna” (MULTATULI, 2019, p. 249).

Nessas passagens, Multatuli mistura o critério racial com o religioso. Visivelmente, ele ironiza a missão civilizatória europeia. Simultaneamente, também ironiza os mitos a respeito das justificativas religiosas para a suposta inferioridade nativa ~ a menção à maldição de Cam deve ser vista nesse sentido. A forma como Multatuli trata a prática missionária cristã abre pouco espaço para pensarmos que ele próprio subscreve o mito. Simultaneamente, os autóctones são tratados como pagãos ignorantes e suas feições chegam a ser adjetivadas como diabólicas, possivelmente também uma ironia. De todo modo, parece ficar evidente que, para ele, os colonizados podem ser homogeneamente classificados como negros, independentemente de sua fé.

Todavia, a coisa não é tão simples. Velho amigo da incongruência, Multatuli (sempre fazendo uso do seu alter ego Max Havelaar) contradiz a própria homogeneidade defendida nas passagens supracitadas. Em suas palavras, a própria nomenclatura “javanês” soa equivocada aos verdadeiros conhecedores de Java e sua gente.

Falei repetidas vezes dos “javaneses”, e isso deve parecer natural ao leitor europeu, mas essa nomenclatura soa equivocada aos ouvidos de quem conhece Java. As residências ocidentais em Bantam, Batávia, Preanger, Krawang, e parte de Cirebon ~ conjuntamente denominadas ilhas da Sonda ~, não são consideradas pertencentes a Java, e, com exceção dos estrangeiros vindos de além-mar, devo dizer que a população nativa é bem diferente da população de Java Central e da chamada Costa Leste (MULTATULI, 2019, p. 426).

Em tudo, a população autóctone divergiria entre si: “Vestimenta, cultura e língua são totalmente distantes da maioria do Leste, os sundaneses ou urang gunungues são mais diferentes do javanês comum do que um inglês de um holandês. Tais diferenças sempre levam a desacordos em julgamentos de casos das Índias Holandesas” (MULTATULI, 2019, p. 426). E aqui duas coisas ficam patentes. Em primeiro lugar, o tenso equilíbrio que o autor tenta manter

entre uma visão mais judiciosa dos colonizados e o sempre subjacente racismo de sua época. Em segundo lugar, a ironia – recurso largamente difundido e utilizado ao longo de toda narrativa. Ela pode verter-se em um obstáculo hermenêutico, já que em alguns momentos de aparente preconceito aberto, Multatuli parece indicar muito mais um sarcasmo calculado que o simples racismo inadvertido ou consciente.

Neste ponto, é muito importante lembrar da natureza *sui generis* do livro, em termos estéticos e composicionais. Multatuli usa deliberadamente de artifícios inusuais a um romance, de forma que, em muitos momentos, temos a impressão de estar lendo um trabalho de antropologia física. No próprio trecho acima citado, ele insere uma nota de rodapé para discorrer acerca do significado de alguns termos javaneses, corrigindo o senso comum co-criado pelo saber supostamente científico de sua época. Essa esgrima com o conhecimento acadêmico, ou livresco, sobre Java fica ainda mais evidente na passagem seguinte:

Na verdade, quando se pensa que a própria Java já é muito dividida entre duas partes desiguais, sem ao menos considerar a repartição de diversos distritos, pode-se calcular como é grande a diferença entre tribos que vivem longe uma das outras e são separadas pelo mar. Quem acha que as Índias Holandesas são formadas apenas por Java, não tem a menor ideia sobre os malaíos, amboneses, bataques, alfueros, timorenses, daiacas, bugies ou macassares, como se nunca tivesse saído da Europa; e quem tiver a oportunidade de observar as diferenças entre os povos, sempre achará divertido ouvir conversas – é engraçado e triste ler discursos! – de pessoas que souberam de casos das Índias Holandesas na Batávia ou em Buitenzorg (MULTATULI, 2019, p. 427).

Em outras palavras, o romancista escarnece dos lugares-comuns acerca dos indonésios. Lançando mão de seu usual tom sardônico, ele diz que tem “em alta conta o conhecimento adquirido pelo estudo sério em bibliotecas e

sempre me surpreendo com a extensão do conhecimento de alguns sobre casos nas Índias Holandesas, mesmo que nunca tenham pisado neste solo” (MULTATULI, 2019, p. 427). Como sempre, sua situação é contraditória, pois o conhecimento de campo que ele possui – em tese superior às informações livrescas – foi possibilitado pela própria situação colonial na qual ele participou enquanto burocrata.

Tentando equilibrar suas contradições, nosso herói acaba caindo novamente nas tentativas de classificação caras ao mesmo lugar-comum que ele próprio critica nessas passagens. Multatuli não tem a menor ideia em que espectro cromático encaixar as pessoas que ele pretende defender: “Para a veracidade daqueles de tímida emoção e desejo de evitar a cansativa piedade, direi que as pessoas são amareladas ou morenas – muitos as chamam de negros – e, para eles, a diferença de cor é motivo suficiente para virar os olhos a toda miséria” (MULTATULI, 2019, p. 432).

O trecho acima é revelador. Se nas páginas anteriores a população é caracterizada como negra, aqui o autor apela para a *veracidade*. Em outras palavras, parece que finalmente sua descrição fará jus à verdadeira tez insular. É justamente no momento em que deveria fazer um retrato mais exato dos ilhéus que Multatuli descamba para uma definição ainda mais policromática, matizando ainda mais a frente desses súditos coloniais. Essas pessoas seriam amareladas ou mesmo morenas, e muitos os classificariam como negros. Note-se que o autor atribui a terceiros a caracterização que ele mesmo havia feito anteriormente para a população ao designá-la como negra.

Feito isso, Multatuli realiza um jogo metafórico consoante à demanda desse ensaio. Munido de seu sarcasmo agudo, ele ironiza novamente a civilização. Diz ele que seu livro é dirigido àqueles capazes de ver que há “corações batendo debaixo das epidermes escuras”. Mais especificamente, sua história é endereçada “aos que são ‘abençoados’ com a brancura unida à civilização,

generosidade, conhecimento de negócios e Deus, virtude... aos que podem usar a ‘qualidade do branco’ para outros propósitos além das experiências sofridas pelos menos ‘abençoados’ pela cor da pele e excelência espiritual” (MULTATULI, 2019, p. 433).

É curioso que seu livro tenha se transformado em um épico anticolonial para alguns e em um libelo colonialista para outros. O autor nunca escondeu o fato de que sua prosa estava direcionada ao seu próprio povo, às pessoas de pele mais clara, os detentores da dita “civilização”. Multatuli não tinha por destinatários os povos tingidos com tinta escura ~ seja em tons amarelados, amarronzados ou negros. O objetivo não era, portanto, capitanear uma revolução anticolonial; tampouco avalizar completamente o discurso civilizatório de sua época. Homem do seu tempo, Multatuli expressa as contradições dos bem-intencionados do século retrasado. Ora fantasia um reino só seu, onde poderia grassar sobre a população local; ora critica o que vê como excessos cometidos pela metrópole para a qual trabalhou e ora ecoa o racismo dessa mesma metrópole. O próprio autor parece ter consciência, ao menos parcialmente, do jogo antitético no qual estava envolvido, visto que define a si mesmo como “Um barril cheio de contradições” (MULTATULI, 2019, p. 157).

Uma dessas contradições diz respeito à indefinição, à completa inexatidão no que diz respeito à população que pretende acudir. Pessoas tratadas muitas vezes como negras, mas também marrons e amarelas; contudo, dificilmente humanos de pleno direito. Na saga colonial, a brancura se universalizou na medida em que particularizou outros tons. Um sujeito ocidental escrevendo no auge da era dos impérios iria ecoar tal exotismo, isso não deve causar estranhamento, pois trata-se de um documento histórico, afinal de contas. O que deveria ser perturbador é o fato de permanecermos naturalizando esses essencialismos. Isso mostra o poder da tinta e do pincel com os quais Próspero nos pintou.

Conclusão

A diferenciação racial e a rotulação cromática, tal como nós a conhecemos hoje, é fruto da expansão do capitalismo mercantil e da consolidação do imperialismo do século XIX, com a sua estruturação cognitiva em pseudociência racial. Não é por acaso que Linnaeus verá a natureza como um império (*Imperium Naturae*). Todo império tem seus súditos e a racialização do mundo tratou de hierarquizar e moldar esse corpo servil. No entanto, as inúmeras formas como populações da Ásia, mais especificamente do Sudeste Asiático, foram caracterizadas mostra a fragilidade e a artificialidade de muitas dessas demarcações. Mais que isso, mostra, principalmente, a obsessão pelas definições fixas, o desprezo pela diferença. Populações etnicamente ricas e diversas, como as do arquipélago indonésio, foram uma permanente dor de cabeça para muitos catalogadores coloniais.

Mesmo a literatura europeia que pretendia realizar a crítica das políticas coloniais utilizava as mesmas categorias do colonialismo. *Multatuli* é um excelente exemplo nesse sentido. *Max Havelaar* ostenta, a um só tempo, denúncia e indecisão. O romance revela a ambiguidade típica daqueles que arranham a superfície da questão colonial sem ir até a raiz do problema. O livro não derrotou o colonialismo, antes reforçou algumas de suas classificações e lugares-comuns. Essa vitória caberia aos próprios indonésios, gente como-Pramoedy Ananta Toer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. “*Max Havelaar (Multatuli, 1860)*” In MORETTI, Franco. (Org.). *The Novel - Volume 2: Forms and Themes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

BROWN, Judith C. “Courtiers and Christians: The First Japanese Emissaries to Europe”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, N. 4, 1994.

DEMEL, Walter. “How the Chinese Became Yellow: A Contribution to the Early History of Race Theories” In JENKINS, Jennifer L. (Org.). *China in the German Enlightenment*. Toronto: University of Toronto Press, 2016.

DUSSEL, Enrique. “Meditações Anti-Cartesianas sobre a Origem do Anti-Discurso Filosófico da Modernidade” In SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

ELSON, R. E. “Constructing the Nation: Ethnicity, Race, Modernity and Citizenship in Early Indonesian Thought”. *Asian Ethnicity*, Vol. 6, N. 3, 2005.

FEENBERG, Anne-Marie. “*Max Havelaar: An Anti-imperialist Novel*”. *MLN*, Vol. 11, N. 2, 1997.

HUI, Wang. *The politics of imagining Asia*. Massachusetts: Harvard University Press, 2011.

KEEVAK, Michael. *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

LOCHER-SCHOLTEN, Elsbeth. *Women and the Colonial State: Essays on*

Gender and Modernity in the Netherlands Indies (1900-1942). Amsterdã: Amsterdam University Press, 2000.

MULTATULI (Eduard Douwes Dekker). *Max Havelaar: Ou os leilões de café da Companhia Holandesa de Comércio*. São Paulo: Ayie, 2019.

NIETZSCHE, Friederich. *On The Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

NIJMAN, Jan. "The VOC expansion of the world-system, 1602-1799". *Political Geography*, Vol. 13, N. 3, 1994.

RUSH, James. *Southeast Asia: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. Nova York: Alfred Knopf, 1993.

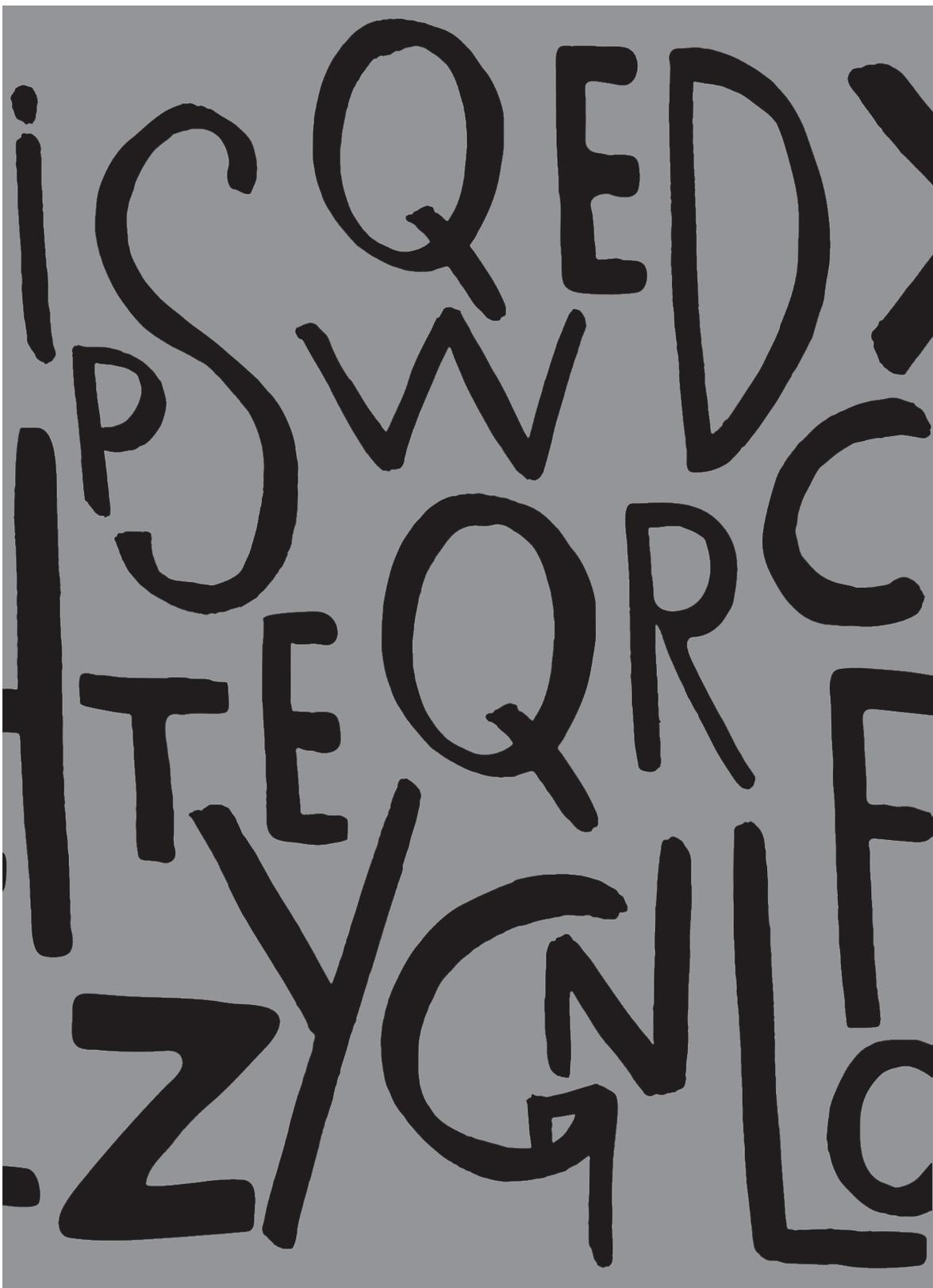
SYSLING, Fenneke. *Racial science and human diversity in colonial Indonesia*. Singapura: National University of Singapore Press, 2016..

TOER, Pramoedya Ananta. "The book that killed colonialism". *The New York Times Magazine*, 18 de abril de 1999. <<https://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-story-the-book-that-killed-colonialism.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 2018.

WOLTERS, O. W. *History, culture, and region in South Asian perspectives*. Nova York: Southeast Asia Program Publications/Singapura: Institute of Southeast Asian Studies, 1999.

ZOOK, Darren C. "*Searching for Max Havelaar: Multatuli, Colonial History, and the Confusion of Empire*". MLN, Vol. 121, N. 5, 2006.



X D Q R
A V C K
S C R J
R B N E O

Os autores

Alexandre de Sá Avelar é professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia e Pesquisador do CNPq. Realizou estágio pós-doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). É o organizador do livro *História para que, para quem*, publicado em 2024 pela Editora Cancioneiro, além de autor de artigos e capítulos de livro no campo da teoria da história e da história da historiografia.

Daniel Lourenço do Prado é doutorando e bolsista CAPES pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Sua pesquisa está voltada para as transformações nas experiências temporais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, adotando o gênero da crônica como principal matéria de reflexão histórica e literária sobre a modernidade carioca.

Fabrcio Lucas Sampaio Moreira Almeida Sampaio é mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense com apoio de bolsa da CAPES, licenciado em História pela mesma instituição. É membro dos grupos de pesquisa Observatório do Tempo Presente e Epistasthai - Epistemologia e História Comparada das Ciências Humanas. Atualmente é professor de História na rede municipal de educação de São Gonçalo - RJ.

Felipe Paiva é professor do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense e coordenador do núcleo de pesquisa Caliban - Experiências coloniais comparadas.

Francine Iegelski é professora do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, Jovem Cientista do Nosso Estado e autora, entre outros textos, do livro *Tempo, Tragédia e Memória. Ensaio sobre os romances Lavoura Arcaica e Relato de um certo Oriente* (Cancioneiro, 2025).

Iyamara de Almeida Nepomuceno é doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo (2023), bolsista CAPES. Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (2019). Possui bacharelado e licenciatura (2011) em História pela USP. É Técnica em Assuntos Educacionais do IFSP-Campus Registro (2016). É membra do Grupo de Pesquisa "Ana Gertrudes de Jesus, mulher da terra". Atualmente desenvolve pesquisa em História da África, com ênfase na História das mulheres em Moçambique, no século XIX.

Juliana Veloso é doutoranda do Programa de História Social da Universidade Federal Fluminense, professora de História e pesquisadora formada pela mesma instituição. É vinculada aos laboratórios Caliban - Experiências Coloniais Comparadas (CALIBAN-UFF) e Núcleo de Estudos Africanos (NEAF-UFF). Desenvolve pesquisa sobre o colonialismo britânico nos séculos XIX e XX, com ênfase na colonização na África Oriental.

Julio Bentivoglio é professor no Departamento de História da UFES e autor, entre outros, de *História & Distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21* (Vitória: Milfontes, 2019) e *História & Literatura: o uso de obras literárias como fontes históricas* (Vitória: Milfontes, 2024).

Júlio Pimentel Pinto é professor no Departamento de História da USP e autor, entre outros, de *A pista e a razão: uma história fragmentária da narrativa policial* (São Paulo: egaláxia, 2020) e de *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência* (São Paulo: Companhia das Letras, 2024).

Kelvin Falcão Klein é professor-adjunto da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atuando também no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da mesma instituição. Mestre em Letras - Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013). Atua sobretudo na área da Literatura Comparada, Teoria Literária, Crítica Literária e Prosa Contemporânea.

Laura Nogueira da Gama se formou em História pela Universidade Federal Fluminense/UFF. Em 2024, tornou-se Especialista em Ensino de História pelo Colégio Pedro II. Atualmente, é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFF (PPGH/UFF) e integra os grupos de pesquisa: Epistasthai - Epistemologia e História Comparada das Ciências Humanas; Observatório do Tempo Presente/UFF; e Laboratório de Experimentação em História Social/LEHS-UFF.

Maurício Parada possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (1988), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994), doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e estágio pós-doutoral no IHEAL (Institut des hautes études de l'Amérique latine) na Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (2019). Atualmente é professor do quadro principal do departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, com ênfase em história social da cultura e história intelectual, atuando principalmente nos seguintes temas: exílios, cultura, intelectuais e identidade nacional. Atualmente coordena o núcleo do Mestrado Profissional em Ensino de História da Puc-rio.

Moisés Corrêa da Silva é doutor em História Social - UFRJ (2023). Mestre em História - UFF (2018). Licenciado e Bacharel em História - UFF (2011). É professor substituto no Departamento de Educação da FFP-UERJ. Atuou como professor substituto na Faculdade de Educação da UFJF (2019). Faz parte do Comitê Organizador do Seminário Internacional de Ensino e Pesquisa em História da África (EPHA). É consultor na OEI-Brasil e UNESCO. Coordena e leciona formações docentes em histórias e culturas africanas e afro-brasileiras.

Núbia Aguilar é formada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Área de concentração em Estudos Africanos, com ênfase em História da África do Sul, manifestações sociais, culturais e de gênero na contemporaneidade do continente africano. Possui publicações sobre Ensino de História da África e História do Apartheid.

Raissa Brescia dos Reis é professora de História da África no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada. Doutora e Mestre em História Social da Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e Doutora pela Université de Bordeaux-Montaigne. Atua no campo da história intelectual da África e de suas diásporas na contemporaneidade por meio do trabalho com fontes impressas e periódicas.

Yuri Lyrio é licenciado em História e atualmente desenvolve pesquisa no Mestrado do PPGH-UFF em temas relacionados à África contemporânea, ao colonialismo e neocolonialismo na África, às literaturas africanas e às experiências de encarceramento, com foco no caso queniano.

Produzido, editado e diagramado por
Fábrica - Oficina de Comunicação, em março de 2025,
em fonte Le Monde Livre Cla Std.

1
R
C
C
i
c
N
I
V
P
S
D
I
E
H
T
E
Z

A dimensão literária da História

No decorrer do Século XIX, a história moderna, surgida da crise dos modelos clássicos, foi se afastando da literatura para se afirmar como uma ciência; e o historiador se converteu em uma autoridade que falava em um espaço aparentemente imparcial. Com a Virada Linguística nos anos 1960, a dimensão literária – e, com ela, o aspecto ficcional e subjetivo do trabalho do historiador – voltou ao cerne do debate da escrita da história. Sendo um sintoma de crise ou de maturidade, o fato é que os historiadores voltaram a sua atenção para os recursos mobilizados nos modos de fazer e de escrever a história, o que chamamos hoje de historiografia. Esse debate se aprofundou e se ampliou. Hoje, ele integra o conjunto de desafios que os historiadores precisam enfrentar ao pensar sobre as novas formas do conhecimento histórico, levando-se em conta as transformações intensas que vivemos no Século XXI.

"A LITERATURA E A HISTÓRIA PODEM
SER PERCEBIDAS COMO UM PAR
QUE PROPICIA A PESQUISA E A REFLEXÃO HISTÓRICA."

ISBN: 978-65-986512-0-6

