



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÉRICA ZÍNGANO

O BREU & ALGUMAS HISTÓRIAS DO BREUSIL!

FORTALEZA

2025

ÉRICA ZÍNGANO

O BREU & ALGUMAS HISTÓRIAS DO BREUSIL!

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Atílio Bergamini Junior.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Z67b Zíngano, Érica.

O breu & algumas histórias do Breu\$ill / Érica Zíngano. – 2025.

640 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Atílio Bergamini Junior.

1. Literatura contemporânea brasileira. 2. Releituras. 3. Barbárie. 4. Modernidade. 5. Racismo. I. Título.

CDD 400

ÉRICA ZÍNGANO

O BREU & ALGUMAS HISTÓRIAS DO BREUSIL!

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 29/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Atílio Bergamini Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Prof. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Cristina Maria da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Para todos os seres sencientes,
como dedicamos nas práticas budistas.*

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa de Doutorado contou com o apoio financeiro da FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que concede bolsas de estudo ao PPGLetras-UFC (Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará), no âmbito do Programa de Bolsas de Formação Acadêmica. Por meio de um Edital específico, fui contemplada para receber uma dessas bolsas por trinta e sete meses. Como um Doutorado dura mais tempo do que isso, para concluir este trabalho com o mínimo de dignidade, recebi todas as ajudas possíveis e impossíveis de minha mãe, que há muitos anos é pai e mãe, e é a ela, então, a quem primeiro agradeço, de coração, como se pudéssemos agradecer a gratuidade do amor, esse lugar tão vasto e tão aberto, infinito. Mas como ainda não estou vivendo só de luz, agradeço também todos os *jobs* que foram aparecendo nesse período, me ajudando a complementar minha renda, como *freelancer* do pensamento, além do trabalho formal/infernal numa escola do município, quando fiquei totalmente sem bolsa, tendo que aprender a conciliar a escrita da tese com a carga exaustiva de professora temporária de 200h/a. Foi muito pesado, mas aprendi muito escrevendo sobre o **breu**, no próprio **breu**, antes de ir para o trabalho. E também nos horários de almoço. Nos intervalos. Evidentemente, como era necessário correr atrás da vida, quem só corre, só corre!, não pude perder muito tempo com muitas coisas que lancei mão aqui. Paciência. Tive que aprender a abrir mão também, e tudo bem. Faz parte. Mudei de fase. Amanheci.

Como qualquer coisa que atravessa a vida, esta tese é resultado de um longo aprendizado da própria vida. Ela foi escrita num determinado tempo-espço e sob certas condições, na pior das hipóteses, dramáticas. Infelizmente ou felizmente, vai saber!, o início deste processo coincidiu com uma pandemia, que colapsou o mundo em 2019-2020. Cada um de nós sentiu como sentiu as suas consequências. Durante o Doutorado, além da COVID-19, também tive outros problemas de saúde e me afastei da pesquisa por algum tempo, mas, já recuperada, voltei para terminar como consegui o que havia começado. Como o dinheiro não é tudo nessa vida e nem é a coisa mais importante que circula por aí, recebi de muitas pessoas diferentes vários outros tipos de ajuda. As ajudas vieram de forma muito variadas, instaurando inúmeras possibilidades de trocas e de criação de circuitos, mas também de curtos-circuitos. E começaram antes mesmo de eu ser aceita no PPGLetras-UFC: até um clipe de papel é uma ajuda importantíssima, quando se está precisando juntar folhas soltas e não se tem nenhum grampo de cabelo perdido dentro na bolsa! Eu não quero fazer esse trabalho sujo de inventariar aqui todo mundo que me ajudou durante este longo processo, por medo de me esquecer de alguém, então, prefiro

tratar tudo o que recebi como recebidos, acolhendo com muita gratidão. Se fosse ter que agradecer todo mundo que me ajudou nesse processo, nome por nome, seria muita gente para mencionar, afinal, foram mais de cinco anos de trabalho (2020-2025), inscrita num Programa de Pós-Graduação, sem contar o tempo da seleção para conseguir ingressar no Doutorado, em 2019, além do tempo de elaboração interna e de preparação, que nem entra nessa contabilidade. Com certeza, eu me esqueceria de alguém e tenho receio que, como sou muito sortuda ao contrário, vai que justamente esse dito cujo viesse parar aqui e se sentiria ofendidíssimo por eu não ter me lembrado de lhe agradecer. Por isso, preferi não dizer o nome de ninguém e bola pra frente. MAS É ÓBVIO QUE EU NÃO FIZ ESTE TRABALHO SOZINHA, ele mesmo vai mostrando como foi sendo construído, atravessado por muita gente, e algumas delas até foram citadas na tese, em prol de sua verossimilhança interna. Se vocês não gostaram dessa minha decisão, não posso fazer nada! Apenas recebam anonimamente meus honestos agradecimentos, na forma desse sincericídio social! E também tem o caso daqueles que não fazem a menor ideia de que me ajudaram, mas que atravessaram comigo de alguma forma esta escrita, que eles também possam receber meu muito obrigada. Estamos todos rodando de um lado para o outro na roda da vida, rondando nossas sombras e cavucando nossas sobras, mas, mesmo nesse estado de grande confusão, vivendo em tempos de degenerescência, como se diz no budismo, com pandemia, guerras e mudanças climáticas, para dizer o óbvio, me sinto muito grata por tudo o que recebi e que pude colocar de volta para rodar no mundo. Sigamos!

No budismo, não se acredita na independência de nada, tudo emerge de forma relacional, por isso se fala em coemergência e na interdependência dos fenômenos; assim, continuemos contribuindo para que a energia da generosidade não deixe de circular entre nós, para que as ideias também possam circular livremente e fazer seus próprios caminhos, apostando na possibilidade do encontro e na ética da partilha. Aqui, tudo é feito de palavra. Inclusive as imagens. Do começo ao fim, só tem palavra. Nem sei se acredito tanto assim nas palavras, mas acredito no poder magnético que elas têm, no que elas podem convocar e transformar também, na força do que elas conseguem transmitir, porque tem algo de mágico nas palavras, já que certas coisas, ditas em voz alta ou meditadas no mais profundo silêncio, põem a gente comovido com o mistério. A palavra “mot”, em francês, que significa palavra, veio do latim *muttum*, e tinha a ver com sons inarticulados, comparados ao mugido das vacas, já a palavra “palavra”, em português, veio do latim vulgar, derivando de *parabōla*, *ae*, que se baseava no grego *parabolē* (παράβολή), e era usada no sentido de “comparação”, “símile” ou “alusão”. No latim clássico, *parabola* também era usada para se referir à “fala” ou ao “discurso”. Essas palavras me fazem pensar em muitas outras. São pesaventos. Criamos um mundo muito denso. Denso demais. E nunca mais deixamos de cair. *Porca miseria!*

“Sim, senhores, descobri uma espécie araneida que dispõe do uso da fala; coligi alguns, depois muitos dos novos articulados, e organizei-os socialmente. O primeiro exemplar dessa aranha maravilhosa apareceu-me no dia 15 de dezembro de 1876. Era tão vasta, tão colorida, dorso rubro, com listras azuis, transversais, tão rápida nos movimentos, e às vezes tão alegre, que de todo me cativou a atenção. No dia seguinte vieram mais três, e as quatro tomaram posse de um recanto da minha chácara. Estudei-as longamente; achei-as admiráveis. Nada, porém, se pode comparar ao pasmo que me causou a descoberta do idioma araneida, uma língua, senhores, nada menos que uma língua rica e variada, com a sua estrutura sintática, os seus verbos, conjugações, declinações, casos latinos e formas onomatopaicas, uma língua que estou gramaticando para uso das academias, como o fiz sumariamente para meu próprio uso. E fi-lo, notai bem, vencendo dificuldades aspérrimas com uma paciência extraordinária. Vinte vezes desanimei; mas o amor da ciência dava-me forças para arremeter a um trabalho que, hoje declaro, não chegaria a ser feito duas vezes na mesma vida de um homem.”

Machado de Assis (2011, p. 199), “A sereníssima república – (conferência do Cônego Vargas)” (1876)

“Para dizer a verdade, acho que o maior desses místicos da linguagem não pertence ao século XVIII, mas está bem mais próximo de nós. Era um simples professor de gramática francesa que viveu no fim do século XIX. Chama-se Jean-Pierre Brisset. Era conhecido como um doido varrido e foi reconhecido por André Breton. Em quatro livros, desenvolveu um prodigioso delírio etimológico que vai do coaxar das rãs, nossas ancestrais, aos ecos mais perturbadores, mais inquietantes, e em certo sentido também mais naturais de nossa linguagem presente. Sacudindo as palavras como uma matraca obstinada, repetindo-as em todos os sentidos, arrancando-lhes harmônicas irrisórias, mas decisivas também, fez nascer delas, por uma espécie de dilatação monstruosa, fábulas, fábulas em que se resume toda a história dos homens e dos deuses, como se o mundo desde sua criação não fosse mais que um gigantesco jogo de palavras, um jogo de contas de vidro que obedecesse às leis mais gratuitas, porém mais imperiosas.”

Michel Foucault (2016, p. 62-63), “A linguagem enlouquecida” (1963)

RESUMO

No romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), o **breu** não era escuro nem escuridão, mas algo bem concreto e material. Passei, então, a observá-lo, questionando sobre seu protagonismo na Modernidade, pensando sobre literalidade, comparação, metáfora/metonímia e analogia, e cotejei vários verbetes de diferentes tipos de dicionário, tentando elaborar, pelo paradigma indiciário (Ginzburg, 1989), lido como incendiário 🔥 🔥 🔥, uma hipótese de leitura para o **breu** nesse livro, indo do *detalhe* narrativo ao *destaque* dramático, comentando também várias questões da obra de Stigger. Ainda atenta à sensação de estranheza, “*Das Unheimliche*” (Freud, 2010), produzida pelos rostos que foram pintados de preto, com graxa e breu, na primeira prova da “*festa de Netuno*” (Stigger, 2013b), como parte de uma esdrúxula sequência de provas, que aconteciam num navio, bem no meio do livro *Opisanie Świata*, ao se passar pela Linha Equador para realizar o batismo dos neófitos, como uma espécie de ritual de passagem “às avessas”; abordei a violência desse gesto, discutindo-a pela ideia de racismo “à brasileira” (Gonzalez, 2022), baseado na denegação/negação de Freud (2014), e reuni várias memórias (Benjamin, 2017), que foram surgindo em diferentes momentos de leitura, ao pensar nesses rostos pintados de preto, trabalhando com algumas questões como: máscaras (Thompson, 2021; Fanon, 2020; Kilomba, 2019); estereótipo (Bhabha, 1998); cor preta (Andrade, M. de, 2019); dentre várias outras, e também a imagem dialética (Benjamin, 2018). Procurando me aproximar do **breu na Modernidade**, parti da ideia de parodia, em *O ânus solar* (Bataille, 1985), e cheguei à escuridão dos poemas de *Cobra Norato* (Bopp, 1998), ambos publicados em 1931. Observando também isso em relação ao **breu**, examinei alguns mitos ameríndios, presentes em Lévi-Strauss (2004, 2006, 2010) e Câmara Cascudo (2003, 2012), dentre outros, e procurei comparar dinâmicas da poética de Bopp e de Stigger, discutindo “*Ballet da Cobra Norato*” (Bopp, 2012) e “*O livro*” (Stigger, 2019a). No entanto, ao encontrar, por acaso, outros **breus** – “um grosso breu fervia” 🔥 🔥 🔥, no Canto XXI do *Inferno* (Alighieri, 2017a, grifo meu), de c. 1304-1321, e “breu fervendo” 🔥 🔥 🔥, no romance *Úrsula* (Reis, 2018, grifo meu), de 1859 –, praticamente ao mesmo tempo, em outras leituras do Doutorado, relatei mentalmente esses **breus** com os do romance de Stigger (2013b) e tive um *insight*: vi a possibilidade de se pensar sobre o **breu na Modernidade** e sua presença na contemporaneidade de um modo ainda mais amplo, expandido, com a ideia de **Breu\$il**. E pensei em fazer isso pelas histórias (Labatut, 2020, 2022), que passei a recolher sobre o **breu** e o Brasil. Juntos, esses **breus** (Stigger, 2013b; Alighieri, 2017a; Reis, 2018) passaram a funcionar como um *disparador/dizparador* (mas também diz/para!/dor ou mesmo diz/para/a/dor), ao me mostrarem um caminho muito singular para realizar uma pesquisa em Lit. Comparada, num Doutorado que já estava em curso, e que resultou na escrita desta *tesesaio*: **O breu & algumas histórias do Breu\$il!** Como essas referências me abriram a possibilidade de iniciar uma pesquisa que ainda segue em aberto, ao final apresentei apenas alguns fragmentos e me detive na releitura da “*festa de Netuno*”, que era, na verdade, uma versão ficcional – baseada nas versões reais de Charles Darwin (2006), de 1832, e de Clarice Lispector (2018), de 1971 – de um ritual que vem acontecendo, ao se cruzar a Linha do Equador, desde o Período Colonial até hoje. Para tanto, analisei essas e outras versões (Frühbeck, 2017; Bandeira, 1946), discutindo as pesquisas do historiador Jaime Rodrigues sobre várias outras versões desse ritual, principalmente Rodrigues (2016), mas refletindo a partir de Silvia Federici (2017). E para abordar as mascaradas, um tipo de entretenimento dramático que floresceu na Europa, parti do romance *Quincas Borba* (Assis, 2012), de 1891, que mencionava a comédia *A Tempestade* (Shakespeare, 2013, 2014 e 2022), de 1611, e comentei *The Masque of Blackness* (Jonson, 1995), de 1605... Fim?

Palavras-chave: literatura contemporânea brasileira; releituras; barbárie; modernidade; racismo.

ABSTRACT

In the novel *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), the **breu** was neither dark nor darkness, but something quite concrete and material as **pitch, tar or even resin**. I then began to observe it, questioning about its leading role in Modernity, thinking about literalness, comparison, metaphor/metonymy and analogy, and I compared several entries from different types of dictionaries, trying to elaborate, through the indicial paradigm (Ginzburg, 1989), read as incendiary 🔥🔥🔥, a hypothesis to understand the **breu** in this book, going from narrative *detail* to dramatic *emphasis*, also commenting on various issues of Stigger's work. Still attentive to the feeling of strangeness, “*Das Unheimliche*” (Freud, 2010), produced by the faces that were painted black, with grease and breu, in the first test of the “Neptune’s party” (Stigger, 2013b), as part of a bizarre sequence of proofs, which took place on a ship, right in the middle of the book *Opisanie Świata*, when crossing the Equator to baptize the neophytes, as a kind of “reverse” rite of passage; I addressed the violence of this gesture, discussing it through the idea of “Brazilian-style” racism (Gonzalez, 2022), based on Freud's (2014) denial/negation, and I gathered several memories (Benjamin, 2017) that emerged at different moments of reading, from thinking about these faces painted black, working with some issues such as: masks (Thompson, 2021; Fanon, 2020; Kilomba, 2019); stereotype (Bhabha, 1998); black color (Andrade, M. de, 2019); among several others, and also the dialectical image (Benjamin, 2018). Seeking to approach the **breu** in Modernity, I started from the idea of *parody* in *The Solar Anus* (Bataille, 1985) and arrived at the darkness of the poems in *Cobra Norato* (Bopp, 1998), both published in 1931. Observing this also in relation to the **breu**, I examined some Amerindian myths, present in Lévi-Strauss (2004, 2006, 2010) and Câmara Cascudo (2003, 2012), among others, and sought to compare the dynamics of Bopp's and Stigger's poetics, discussing “Ballet da Cobra Norato” (Bopp, 2012) and “O livro” (Stigger, 2019a). However, upon encountering, by chance, other **breus** – “a thick breu was boiling” 🔥🔥🔥, in *Canto XXI* of *Inferno* (Alighieri, 2017a), from c. 1304-1321, and “boiling breu” 🔥🔥🔥, in the novel *Ursula* (Reis, 2018), from 1859 – practically at the same time, in other readings for my PhD, I mentally related these **breus** to those in Stigger's novel (2013b) and had an *insight*: I saw the possibility of thinking about **breu** in Modernity and its presence in contemporary times in an even broader, expanded way, with the idea of **Breu\$il**. And I thought of doing this through the stories (Labatut, 2020; 2022) that I began to collect about **breu** and Brazil. Together, these **breus** (Stigger, 2013b; Alighieri, 2017a; Reis, 2018) began to function as a *tricky trigger*, showing me a very unique path to carry out research in Comparative Literature, in a PhD that was already underway, and which resulted in the writing of this *thesisessays*: “The **breu** & some stories from **Breu\$il**!” Since these references opened up the possibility for me to begin research that is still ongoing, I presented only a few fragments at the end and focused on a reinterpretation of the “Neptune’s party” which was, in fact, a fictional version – based on the real versions of Charles Darwin (2006), from 1832, and Clarice Lispector (2018), from 1971 – of a ritual that has been taking place when crossing the Equator, “Line-crossing ceremony”, from the Colonial Period until today. To do so, I analyzed these and other versions (Frühbeck, 2017; Bandeira, 1946), discussing the research of historian Jaime Rodrigues on various other versions of this ritual, mainly Rodrigues (2016), but reflecting on Silvia Federici (2017). And to address masquerades, I started with the novel *Quincas Borba* (Assis, 2012), from 1891, which mentioned the comedy *The Tempest* (Shakespeare, 2013, 2014 and 2022), from 1611, and commented *The Masque of Blackness* (Jonson, 1995), from 1605... The end?

Keywords: contemporary Brazilian literature; rereadings; barbarism; modernity; racism.

LISTA DAS FIGURAS

Figs. 01 e 02: <i>Prints</i> de duas imgs. de transcrições taquigráficas	22
Fig. 03: Img. da capa do livro de contos <i>Un verdor terrible</i> (Labatut, 2020)	61
Figs. 04 e 05: Imgs. dos frontispícios da edição “pirata” do livro de Hans Staden (1557)	77
Figs. 06 e 07: Imgs. dos frontispícios da edição original do livro de Hans Staden (1557)	78
Fig. 08: Pg. escaneada do início do livro <i>Antes o mundo não existia: Mitologia Desana-Kèhíripõrã</i> (2019)	90
Fig. 09: Pg. escaneada da parte “ Meus amigos no navio ”, do romance <i>Opisanie Świata</i> (Stigger, 2013b)	117
Figs. 10, 11 e 12: Imgs. de uma carta manuscrita de Joaquim da Silva Coelho (1774)	162
Fig. 13: Img. de uma pg. do jornal português “Hebdomadario Lisbonense” (1763 a 1767)	163
Fig. 14: Pg. escaneada da parte “ DEVERES ”, do romance <i>Opisanie Świata</i> (Stigger, 2013b)	172
Fig. 15: <i>Print</i> de uma pg. da <i>internet</i> , com um prato típico da Suíça, o “braisi”	175
Figs. 16 e 17: <i>Prints</i> de duas postagens no <i>Instagram</i> , com foto da “escova de peixe” (2023), no Mercado São Sebastião-CE	200
Fig. 18: Uma foto com a tal da “escova de peixe” (2025), na minha mesa de trabalho	200
Figs. 19 e 20: Imgs. de um rói-rói e de uma roda de oração tibetana manual	201
Fig. 21: Img. de Ham e Sam, brinquedo de corda feito de lata, “The Minstrel Team” (1921)	208
Fig. 22: <i>Print</i> de um frame do vídeo performativo “Donna Haraway Reads ‘The National Geographic’ On Primates” (1987)	208
Figs. 23 e 24: Imgs. frente e verso de um estereótipo [s.d.] escaneado – uma pg. da epopeia de Luis de Camões, <i>Os Lusíadas</i>	214
Figs. 25 e 26: Imgs. frente e verso do santinho “Monumento à Voz de Anastácia” (2019), trabalho do artista Yhuri Cruz	221
Fig. 27: Duas pgs. escaneadas do livrinho <i>Nenhum nome é verdade</i> (Stigger, 2016a)	233
Figs. 28 e 29: Duas imgs. do Óleo Pajeú (s.d) – publicidade e embalagem	251
Fig. 30: Foto de um baile de carnaval (década de 1950), da cidade do Rio de Janeiro, do acervo do IMS - Instituto Moreira Salles	251

Fig. 31: Img. do postcard das atrizes de vaudeville Rosetta e Vivian Duncan, <i>The Duncan Sisters</i> , que atuavam em “Topsy and Eva” (c. 1927)	258
Fig. 32: Foto da elefanta <i>Topsy</i> (c. 1900)	258
Figs. 33, 34, 35 e 36: Quatro <i>prints</i> de três cenas diferentes do filme brasileiro “ <i>Bang bang</i> ” (início dos anos 1970), de Andrea Tonacci	267
Fig. 37: <i>Print</i> de uma cena do filme brasileiro “ <i>Bang bang</i> ” (início dos anos 1970), de Andrea Tonacci	269
Fig. 38: <i>Print</i> de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987), no documentário “Índio cidadão?” (2014), de Rodriguarani Kaiowá e equipe	274
Fig. 39: Img. da capa da edição francesa d’ <i>A Queda do Céu</i> (2010), do xamã Yanomami Davi Kopenawa com o antropólogo francês Bruce Albert	274
Fig. 40: Pg. escaneada do catálogo <i>Adornos do Brasil Indígena</i> (2016-2017), com 4 <i>frames</i> de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987)	281
Fig. 41: Img. da notícia do jornal <i>O Globo</i> (05/09/1987), sobre a intervenção de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987)	281
Fig. 42: Ilustração <i>Vulcão Eldfell, Islândia</i> (Clube), do texto “Montanha de Fogo” (2021), de Veronica Stigger, na <i>Revista Rosa</i>	287
Figs. 43, 44, 45 e 46: <i>Prints</i> de imgs. que foram encontradas na <i>internet</i> , com pixações do dia 08/01/2023	287
Figs. 47 a 54: Oito <i>prints</i> do filme em super 8 (década de 1950) da avó de Lotta Thiessen vindo para a América	294
Fig. 55: <i>Print</i> da capa do programa do “Ballett Klauss Vianna” (1958)	376
Fig. 56: <i>Prints</i> das pgs. sobre o quarto ballet da companhia Klauss Viana, “Cobra Norato” (1958)	377
Fig. 57: <i>Prints</i> das pgs. sobre o quarto ballet da companhia Klauss Viana, “Cobra Norato” (1958)	378
Fig. 58: <i>Print</i> de uma carta de Raul Bopp a Candido Portinari (1955)	380
Fig. 59: Img. do cartaz italiano oficial (2021), comemorando o Dia Nacional do Espaço, com Dante Alighieri como astronauta	422
Figs. 60, 61, 62 e 63: Quatro <i>prints</i> do site da campanha publicitária espacial (2022) da empresa <i>HSS (Human Space Service)</i>	424
Fig. 64: Img. do cartaz do censo de 1991, criado por vertentes do movimento negro durante o recenseamento	434
Figs. 65 e 66: Duas fotos do jornal <i>Quilombo</i> (maio de 1950), da exposição “Raio que o parta” (2022), no SESC-24 de Maio-SP	459
Fig. 67: <i>Print</i> de uma nuvem de palavras em torno do breu (2022)	470
Fig. 68: <i>Print</i> de uma img. da pintura de James Ensor, “ <i>Masks Confronting Death</i> ” (1888)	474
Fig. 69: <i>Print</i> de uma img. da máscara mortuária do poeta Dante Alighieri (c. 1483).....	474

Fig. 70: <i>Print</i> de uma img. de um dos trabalhos da série “Caprichos”, de Goya (final de século XVII)	474
Figs. 71: <i>Print</i> de uma img. da aquarela <i>Cena de Carnaval</i> (1823), do francês Jean-Baptiste Debret	478
Figs. 72: Quatro <i>prints</i> de cenas da novela <i>Xica da Silva</i> (1996-1997), da TV Record	478
Figs. 73: Foto do mela-mela (2022), do carnaval da Majorlândia-CE, encontrada no jornal <i>O Povo</i> (Aurélio Alves/O POVO)	478
Figs. 74: Foto de uma manifestação (2017), no Dragão do Mar-CE, por causa do <u>negrume</u> (Helena Santos/jornal <i>Diário do Nordeste</i>)	478
Fig. 75: Foto do trabalho “Oleada” (2019), da artista cearense Nana Blue	484
Figs. 76 e 77: Duas fotos da série fotográfica <i>Corpo-Flor 2016-2019</i> , da artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro	485
Figs. 78, 79 e 80: <i>Print</i> de três imgs. de pixos de São Paulo (1979-1982), da Dissertação de Ana Letícia Kossoski (2024)	486
Figs. 81 e 82: <i>Prints</i> de duas fotos do movimento dos caras-pintadas do Brasil (anos 1990)	487
Fig. 83: <i>Print</i> de uma foto do grupo <i>Pussy Riot</i> (2014)	487
Fig. 84: <i>Print</i> de uma foto do grupo <i>Anonymous</i> (2017)	487
Fig. 85: Img. da aquarela do Rito de passagem da Linha do Equador (1817), produzida pelo jovem austríaco Franz J. Frühbeck	538
Figs. 86 e 87: Dois documentos sobre duas exposições de Franz J. Frühbeck, em Viena (c. 1829)	539
Fig. 88: Foto (Lia de Paula) do desenho <i>Travessia do Equador</i> (1946), do artista cearense Antonio Bandeira	550
Figs. 89 e 90: Imgs. de duas pgs. da edição de <i>Historia da prouincia sãcta Cruz a que vulgarmête chamamos Brasil</i> (1576).....	582
Fig. 91: <i>Print</i> da img. “Reconstrucción del Neptuno alegórico” (c. 1680), do poema de Sór Juana Inés de la Cruz	584
Fig. 92: <i>Print</i> do frontispício <i>Americae Tertia Pars</i> (1592), do livro de Théodore de Bry	589
Fig. 93: <i>Print</i> do croqui de Inigo Jones para a personagem “Daughter of Niger”, da peça <i>The Masque of Blackness</i> (1605)	596
Fig. 94: Pg. escaneada (Jonson, 1995, p. 7), com informações da peça <i>The Masque of Blackness</i> (1605), sobre personagens, nomes e símbolos	596
Fig. 95: Foto do chão da entrada da ilha de edição de <i>foley</i> (2025), do Ateliê Rural-CE, do artista cearense Alexandre Veras	640
Fig. 96: Foto do meu lugar de trabalho (2025), onde escrevi grande parte desta tese.....	640

SUMÁRIO

1) Protocolos iniciais – <i>a título de Introdução</i>	17
1.1) Informações gerais e também específicas.....	19
1.1.1) Com relação à tese – versão M.....	32
1.1.2) Com relação à orientação do papel – o modo paisagem.....	43
1.1.3) Com relação à fonte da letra – “Gentium basic”.....	49
1.1.4) Com relação aos métodos e às histórias como métodos – indícios e barbárie.....	51
2) O breu	73
2.1) Invenções.....	75
2.2) Antes do breu , tinha o quê?.....	88
2.3) <i>Opisanie Świata</i> , de Veronica Stigger (2013b).....	119
2.4) A presença do breu em <i>Opisanie Świata</i> , de Veronica Stigger (2013b)	145
2.4.1) O breu – de mero <i>detalhe</i> narrativo a importante <i>destaque</i> dramático	148
2.4.2) Memórias – indícios do tempo presente	194
2.4.3) Ritual?.....	292

3) & algumas histórias.....	297
3.1) Da França para o Brasil.....	299
3.2) Do Brasil para o mundo.....	385
3.3) Os breus ferventes 🔥🔥🔥 no <i>Inferno</i> (c. 1304-1321), de Dante Alighieri (2017a), e em <i>Úrsula</i> (1859), de Maria Firmina dos Reis (2018).....	415
3.4) Encruzilhada.....	438
4) Do Breu\$il!	445
4.1) Guias de viagem, receitas de bolo, bulas de remédio – um catatau de fórmulas prontas?.....	447
4.2) Encaminhamentos.....	489
4.3) Rito de passagem da Linha do Equador.....	501
REFERÊNCIAS.....	612
Colofón	640

1) Protocolos iniciais – a título de Introdução

*“Tô bem de baixo prá poder subir
Tô bem de cima prá poder cair
Tô dividindo prá poder sobrar
Desperdiçando prá poder faltar
Devagarinho prá poder caber
Bem de leve prá não perdoar
Tô estudando prá saber ignorar
Eu tô aqui comendo para vomitar*

*Eu tô te explicando
Prá te confundir
Eu tô te confundindo
Prá te esclarecer
Tô iluminado
Prá poder cegar
Tô ficando cego
Prá poder guiar*

*Suavemente prá poder rasgar
Olho fechado prá te ver melhor
Com alegria prá poder chorar
Desesperado prá ter paciência
Carinhoso prá poder ferir
Lentamente prá não atrasar
Atrás da vida prá poder morrer
Eu tô me despedindo prá poder voltar”*

“Tô” (Tom Zé e Elton Medeiros) - Tom Zé - Estudando o Samba (1974)

“No dia 22/01/2023, nasceu o filho do cantor e compositor brasileiro Seu Jorge (1970), nome artístico de Jorge Mário da Silva, com Karina Barbieri, sua companheira. Mas, após o nascimento, o casal não conseguiu registrar o filho num cartório da Zona Sul de São Paulo, com o nome que escolheram para ele, Samba. A recusa se deu sob a alegação de que Samba era um nome incomum e poderia causar constrangimento à criança no futuro, podendo expô-la ao ridículo: “A Associação dos Registradores de Pessoas Naturais de São Paulo (Arpen/SP), entidade representativa dos 836 Cartórios de Registro Civil do Estado, informa que está previsto no artigo 55 da Lei 6.015/73 – Lei de Registros Públicos – o procedimento de remeter ao juiz de Direito competente – a pedido dos pais – casos de recusa de registro de nome (prenome), quando o registrador civil entender que possam ser sucetíveis de expor a criança”, informou nota da entidade. Depois da polêmica e do envio de uma manifestação formal do casal, a Justiça Brasileira acabou autorizando o registro do nome Samba. Na nota oficial, foi declarado: “Diante das razões apresentadas, que envolvem a preservação de vínculos africanos e de restauração cultural com suas origens, assim como o estudo de caso que mostrou a existência deste nome em outros países, formei meu convencimento pelo registro do nome escolhido, que foi lavrado no dia de hoje [27/01/23].”

Tudo que está entre aspas nessa epígrafe foi copiado de notícias da *internet*, podendo as fontes serem facilmente localizadas, se alguém quiser ir atrás delas.

1.1) Informações gerais e também específicas

Boa tarde, gente. Eu sou Érica Zingano, doutoranda do PPGLetras-UFC, e hoje estou aqui para participar do ritual de defesa da minha tese de Doutorado: “O breu & algumas histórias do Breu\$il!”. Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Atílio Bergamini Jr., os encontros de partilha que tivemos durante o processo de elaboração desta tese, e também pela coragem, por ter entrado nessa louca aventura junto comigo, no meio de um Doutorado que já estava em curso, me ajudando a emendar e a remendar as ideias que agora exponho aqui. Também agradeço a todos vocês, professores convidados, por terem topado participar desta banca de defesa, para avaliar e validar este meu trabalho científico, com o devido rigor e com toda a responsabilidade que lhes cabe. Mas, além de vocês, gostaria também de agradecer às demais pessoas que estão aqui hoje, junto com a gente, na plateia, por terem saído de suas casas e terem vindo até esta sala de “despachos”, a famosa Sala de defesa Capitu, para assistir de corpo presente à defesa da minha tese. Nesse sentido, agradeço especialmente a minha mãe, que me ajudou muito nesse processo inteiro e que fez questão de estar presente. Obrigada, mãe! Vou, então, começar fazendo a minha autodescrição: eu sou uma mulher branca, magra, alta, de 44 anos. Quando comecei a fazer este Doutorado, aqui na UFC, eu ainda não tinha 40 anos. Hoje, estou beirando os 45 do segundo tempo da minha vida, mas vim tentar vender o meu peixe, antes que ele passasse do ponto e ninguém mais quisesse comer o que preparei com tanto desespero e resignação. Meu cabelo é curto, corte reto, mais ou menos na altura do queixo. A sua cor é castanho-clara, com alguns fios grisalhos. E ele também é um pouco encaracolado. Quer dizer, ele é bem voluntarioso e temperamental, e tem bastante volume, dependendo do dia. Como ele está sempre partido no meio e eu uso um óculos de grau redondinho, dizem que pareço aquela filósofa francesa, de origem judaica, que era militante e tinha um lado místico bastante acentuado, a Simone Weil¹. Ainda que eu esteja vivendo uma fase bem espiritual, a que está mais evidente agora é a minha fase pirata! É isso mesmo, pirata, porque primata a gente nunca deixou de ser e pirata toda mulher é um pouco, não é mesmo? Quando eu digo a gente, por mais que eu esteja falando de mim, estou me referindo a todos nós mesmos, seres humanos em geral, e eu disse isso apenas para contextualizar o que vocês vão ver agora, já que, numa introdução de uma defesa de tese, é normal que se recapitule as fases do processo LONGA PAUSA DRAMÁTICA (a performer, na posição de crítica literária, põe uma música pra tocar² e começa então a procurar a sua máscara de pirata na bolsa e a coloca, ficando em silêncio, com a máscara, fazendo a egípcia) SÓ COMEÇA A FALAR DE NOVO QUANDO A MÚSICA ACABOU Bem, por mais estranho que possa parecer, decidi colocar meu tapa-olho preto sobre meu olho esquerdo aqui hoje, porque bem no meio do meu Doutorado, em março de 2022, eu tive que fazer uma cirurgia para retirar um tumor, que estava crescendo atrás da minha orelha esquerda, e isso afetou o meu rosto por um bom tempo. A punção não foi conclusiva de diagnóstico e só depois da cirurgia, com a biopsia, é que realmente descobrimos que se tratava de uma neoplasia benigna da minha glândula salivar, a parótida. Era um adenoma pleomórfico, que já estava num avançado processo de mutação celular. De qualquer maneira, o que não se conseguia explicar, a medicina recomendava tirar. Tiramos. Quer dizer, o Dr. Wellington Alves, Cirurgião de Cabeça e Pescoço, e sua equipe maravilhosa tiraram, porque, durante a cirurgia, eu estava praticamente morta, apagada pela anestesia geral. Ainda que a operação tenha sido um sucesso, como a

1 “Eu sou francesa. Nunca estive no norte da África. Ignoro todas as intrigas complicadas que podem organizar a Alemanha e a Itália e a população muçulmana. Mas acredito saber o suficiente para fazer uma acusação. Uma acusação que nenhum tribunal vai confirmar, claro” (Weil, 2019, p. 51).

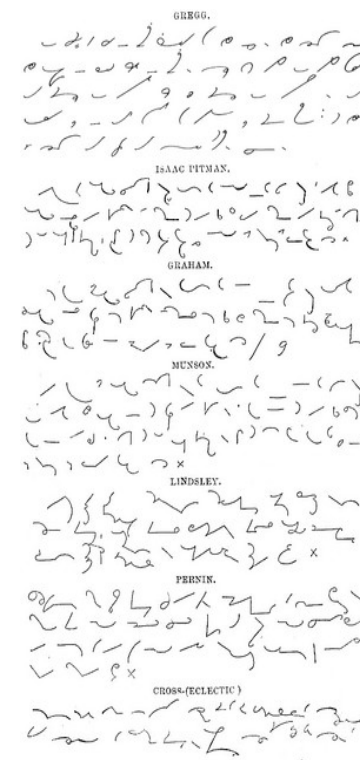
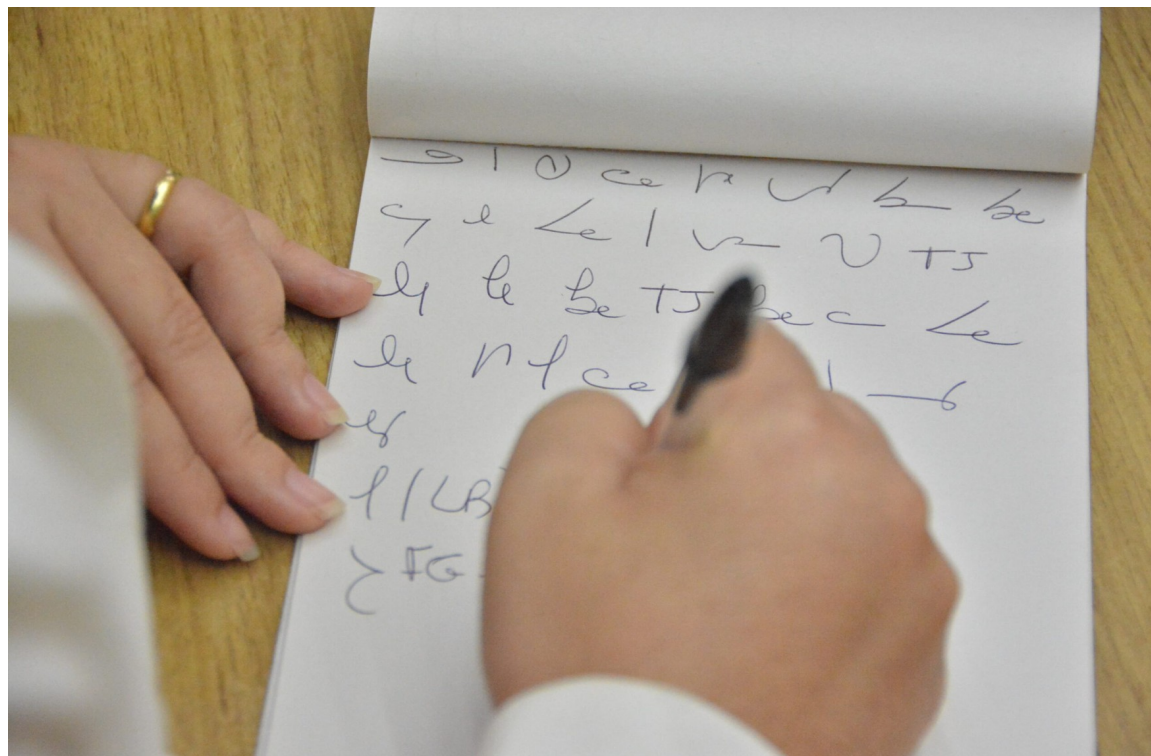
2 “Pirata”, do grupo psicodélico Ave Sangria, dos anos 1970. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZTJurde0pFE>>. Acesso em: 01/01/2026.

remoção do tumor era muito delicada, por causa da sua localização, numa área bastante vascularizada, o nervo trigêmeo, responsável pelo ramo oftálmico, maxilar e mandibular, acabou sendo afetado, provocando uma paresia do lado esquerdo do meu rosto, me impossibilitando, no início, de mover a minha boca direito e também de piscar meu olho esquerdo. Foi um pouco ridículo ficar alguns dias com a boca torta, mas a boca, essa teimosa, não demorou muito tempo para voltar para o seu devido lugar. O que demorou mais foi o olho. Eu tive que passar quase seis meses usando dois tipos de colírio diferentes e um tapa-olho sobre meu olho esquerdo, todos os dias, protegendo a visão da possibilidade de sofrer um dano mais grave. A paresia não é uma paralisia definitiva, é apenas uma perda temporária da motricidade, por isso vocês estavam me vendo antes aqui, praticamente normal, como se nada tivesse acontecido comigo, mas isso só foi possível por causa das várias sessões que eu tive que fazer com uma fonoaudióloga incrível, a Dra. Cláudia Belém, e um acupunturista não menos fantástico, o Dr. Francisco Nogueira, num tratamento intensivo que eles propuseram, logo depois da cirurgia, que fez com que meu olho voltasse. Eles reavivaram meu olho esquerdo! Era só uma questão de tempo, eles me diziam, e eu tive que me resignar e aprender a esperar. Fazer o quê? Me desesperar? Se meu olho não voltasse a piscar em seis meses, ele não voltaria nunca mais. Foi o prazo final e definitivo que eles me deram. Eu me vali de muitas coisas diferentes nesse período, sempre usando meu tapa-olho preto sobre meu olho esquerdo, todos os dias. Eu o colocava por baixo dos óculos mesmo, como estou usando agora, para conseguir enxergar com o outro olho, o direito, que não havia sido afetado pela remoção do tumor. Quer dizer, depois da cirurgia eu passei um tempo meio cega de ambos os olhos, porque meus óculos antigos resolveram parar de funcionar. O grau havia mudado e eu precisava mandar fazer um óculos novo, ainda que meu olho esquerdo vivesse tapado e que eu tivesse dificuldade de focar. Naquela época, eu não usava este tapa-olho preto, eu usava um outro, que uma amiga minha, a Thaizinha, tinha feito pra mim, mas eu não tenho mais esse tapa-olho que ela fez, porque eu o queimei 🔥🔥🔥, num ritual *secreto*, quando fiquei curada. Depois disso, em agradecimento ao que aconteceu comigo, decidi espalhar as cinzas pelas ruas, na procissão da festa de Santa Luzia daquele ano mesmo, 2022, como um testemunho de fé, pela graça alcançada. O tumor estava atrás da minha orelha esquerda, na encruzilhada da escrita com a escuta, e, se ninguém estiver prestando muita atenção em mim, nunca irá notar a leve diferença que existe entre o lado esquerdo e o direito do meu rosto. Mas há diferenças. As diferenças são muito sutis, mas elas existem. É preciso prestar atenção nelas. Prestar mais atenção nos detalhes. Não foi por causa do tumor que eu me tornei uma pessoa ainda mais detalhista, quase obsessiva, eu já era assim antes da cirurgia. A cirurgia só veio piorar esse traço tão exagerado de minha personalidade ansiosa e adoecida. Literatura cura? Literatura dura? Literatura pura? Ah, literatura puta! Às vezes, penso que esta tese era só um teste para verificar isso, ver se eu tinha realmente aprendido a lição! Não sei se aprendi lição nenhuma, mas vou passar o resto do tempo desta defesa assim, usando meu tapa-olho pirata, que não me deixa enxergar muito bem, mas que é uma forma muito legítima e verdadeira de honrar o processo que vivi durante nove meses do meu Doutorado. Só não quero gerar nenhum mal-entendido, nesse sentido, por isso estou aqui me explicando. Por mais que tenham me chamado de Camões e de James Joyce, enquanto estive usando meu tapa-olho pirata, não tem graça nenhuma usar um tapa-olho, até porque existem algumas pessoas da minha geração que têm que usar tapa-olhos permanentemente, por conta da violência do Estado, que as cegou nos protestos de 2013, como é o caso do fotógrafo Sérgio Silva, a quem presto toda minha solidariedade, já que em 2023, dez anos depois dos protestos, ele teve seu pedido de indenização negado pela Justiça do Estado de São Paulo³. Ele conta um pouco de sua história neste livro

3 Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/26/justica-de-sp-nega-indenizacao-a-fotografo-que-ficou-cego-apos-tiro-de-bala-de-borracha-durante-protesto-em-junho-de-2013.ghtml>>. Acesso em: 09/05/2023.

aqui, Memória ocular: cenas de um estado que cega, publicado em 2018 pela Editora Elefante, feito por ele e por Tadeu Breda. Recomendo demais a leitura. E eu só decidi usar meu tapa-olho hoje aqui, para explicitar como realmente podemos ser afetados pelos processos que nos atravessam, ainda que eles sejam internos, e completamente invisíveis, a olho nu. Eu estava estudando o rosto, na verdade, rostos que foram pintados de preto no livro Opisanie Świata, de Veronica Stigger, e acho que acabei produzindo meu próprio sintoma, sobre meu próprio rosto. Como saber exatamente a origem de um tumor? A razão de uma mutação celular? Durante a tese, eu também estive na África, em Angola, para fazer um trabalho de literatura e performance, num festival de literatura que aconteceu em Luanda, a convite do CCBA (Centro Cultural Brasil-Angola), atualmente Instituto Guimarães Rosa. Eu viajei algum tempo depois da cirurgia e enquanto estive lá, eu também tive que usar meu tapa-olho pirata, quando meu olho já estava cansado. Vocês conseguem imaginar o peso dessa imagem, uma mulher branca, andando por aí, em Luanda, como uma mulher-pirata? Além do tapa-olho, estou usando também uma calça jeans preta e uma camiseta de algodão, também preta, normal, básica, mas que tem a constelação do Cruzeiro do Sul impressa com tinta prateada fluorescente. Aquelas tintas que brilham no escuro. Vocês vão ver, quando chegarmos no momento da minha apresentação de apagar as luzes e deixar só a luz negra, que está aqui perto de mim, acesa, a constelação irá ficar brilhando sozinha, no escuro! É o maior barato! Vocês vão ver! De fato, dependendo da tradição, essa constelação tem outros nomes, vou falar sobre isso também durante minha apresentação. Não estou usando nenhum colar ou brincos, tampouco uso maquiagem, só tenho um relógio digital, no meu pulso esquerdo, e tenho algumas tatuagens visíveis nos braços. Estou sentada atrás de uma mesa retangular branca, onde está meu computador e alguns livros que usei na tese. E atrás de mim, sobre a minha cabeça, têm estes dois grandes telões. No telão do meu lado direito, esquerdo para quem me vê de frente, está sendo projetado o título desta minha apresentação, “Me erra, Brasil!”, e ela é uma singela homenagem aos erráticos desse nosso país de valha-me-deus! É nesse mesmo telão que várias outras coisas vão ser projetadas também, no decorrer da minha fala, assim que eu apertar o play... Elas vão ficar aparecendo em loop, aparecendo e desaparecendo, como se fosse algo bem aleatório, sem muito controle, parecendo um descanso de tela, flutuando, em modo fantasma. Mas não se deixem iludir pela força das imagens, tem toda uma programação por trás delas, que foi usada para pensar a sequência dessas imagens, a montagem... No telão do lado esquerdo, i.e., do direito de vocês, isso que está sendo projetado, desde o início da minha fala, é uma transcrição ao vivo do que está sendo dito, feita praticamente em simultâneo pela taquígrafa Paula Lyra, que eu contratei para estar conosco aqui hoje, fazendo esse trabalho in loco, nos dando a oportunidade de contemplar essa maravilhosa escrita rupestre das Casas Legislativas do Brasil, como se fosse uma verdadeira performance artística, deslocando um pouco essa escrita para cá, para pensarmos sobre outros tipos de leis que fundam e afundam nossos textos acadêmicos, fundamentando nossas Universidades... Ao lado do telão, vocês estão vendo Margarida Leitão em pé, fazendo a tradução para libras, e sentada, perto dela, está minha prima, Milena Flores, que irá fazer essa tarefa difícilíssima junto com ela, revezando. Dito isso, posso finalmente começar a falar sobre a minha tese. Minha tese se chama “O breu & algumas histórias do Breu\$il!”. E esse Breu\$il é com letra maiúscula, como o nome do nosso país, o Brasil, só que o “s” é escrito com cifrão. Cifrado. E histórias é com h minúsculo mesmo. Muitas pessoas com quem conversei, ao longo do longo processo de fazer esta tese, não sabiam que breu era breu também, e pensavam que tinham escutado errado, quando eu dizia Breu\$il... E elas pareciam entender menos ainda quando eu dizia que estudava o breu no livro Opisanie Świata, de Veronica Stigger, publicado em 2013. Ópera o quê? Desviada?

Figs. 01 e 02: Prints de imgs. de transcrições taquigráficas⁴.



Fonte: Internet. Disponível em: <<https://al.se.leg.br/taquigrafia-arte-milenar-em-tempos-de-tecnologia/>> e <<https://ninos.kiddle.co/Taquigraf%C3%ADa>>. Acesso em: 20/06/2025.

⁴ Eu pensava que a palavra correta fosse “tapibaquígrafo”, mas o trava-línguas sem sentido é “papibaquígrafo”. Se essas transcrições estivessem em um museu, poderiam ser facilmente confundidas com algum trabalho da artista visual argentina Mirtha Dermisache.

Pois é, infelizmente a proposta desta tese não era a de fazer uma transcrição de uma apresentação oral, no melhor estilo “TED Conferences”, o que poderia ter sido bem mais produtivo para mim, já que escrevo como se estivesse falando, mas também bem melhor para vocês, acredito eu, se essa fosse uma opção possível, a ser considerada; afinal de contas, ninguém precisaria ler este calhamaço, mas apenas ouvir suas ideias principais! De qualquer maneira, se esta tese fosse falada e não escrita, quantas horas de duração ela teria? 24h, como as tragédias gregas? Ou seria mais como o regime 6x1 de trabalho? Não sei, mas com certeza a autoria do que estaria sendo dito nem precisaria ser questionada, porque todo mundo iria ver, sem precisar verificar, que as palavras estariam mesmo saindo da minha boca, e, mesmo suspeitando, entenderia que não se tratava nem de plágio nem de cópia, mas, sim, de incorporação, o que não acontece com os textos produzidos hoje em dia pelas máquinas, já que a grande era da escrita acadêmica está sendo severamente ameaçada, com a invasão em massa das IAs, que escrevem padronizando tudo, acabando com a diversidade das ideias humanas... Que horror!

Não tenho como negar que minha tese realmente ficou um pouco extensa e eu assumo toda a responsabilidade sobre isso, mesmo sabendo que tamanho nunca foi documento e que quantidade não serve como parâmetro para medir qualidade, mas essa enormidade de páginas tinha, na verdade, suas próprias razões de ser: quando eu era criança, eu adorava assistir, nos desenhos animados, pianos caindo nas cabeças das pessoas. Eu morria de rir com aquele tipo de cena, apesar de ser bem mais comum de ver, na realidade, jarros de planta caindo das janelas ao invés de pianos. Então, quando eu imaginava a tese de Doutorado que um dia eu iria escrever, uma tese peso-pesada, eu pensava numa tese exatamente assim, como um peso de papel, que também pudesse ser utilizada como uma arma, em legítima defesa, em caso de necessidade extrema, como um instrumento de defesa. Além disso, era como se a extensão total dessas páginas pudesse nos fazer ter uma ideia do tamanho real de um problema que esta tese tentou dar a ver, com suas proporções exageradas. Explico.

Se esta tese viesse a ser impressa em papel sulfite a4 – feito a partir de árvores de reflorestamento, por exemplo –, para participar de uma exposição em algum Museu de Arte Contemporânea por aí, suas folhas deveriam ser colocadas no chão, uma após a outra, formando uma grande linha de mais ou menos 193,05 metros; assim, espalhadas pelo chão, essas páginas poderiam nos fazer ter uma ideia do tamanho do problema desse lugar imaginário que comecei a visualizar durante a tese e que passei a chamar de **Breu\$il**! Se vocês chegarem ao último capítulo, vocês irão perceber que, do **Breu\$il**, eu apenas apresento ideias soltas e pedaços de pesquisa, nada de muito concreto, como se fosse apenas um esboço de

alguma coisa, que ainda precisaria ser melhor desdobrado... Mas quem se importa? Se o Brasil ainda é um projeto de democracia, o **Breu\$il** só pode ser quê? As ruínas desse processo, acredito eu.

Por também trabalhar com poesia, eu adoraria ter feito uma tese poética, já que, quando eu conversava com as pessoas e dizia que estava estudando o **breu**, elas pensavam logo que esta tese se tratava de poesia em estado puro, porque entendiam que o **breu**, por ser escuro, era extremamente poético. Se eu tivesse feito uma tese assim, poética, com certeza eu teria embaralhado as letras da palavra **breu** e construindo vários capítulos a partir de diferentes combinações de suas letras, formando novas palavras com elas: ora palavras sem nenhum sentido em português, como uerb, beru ou rueb; ora usando palavras que fazem muito sentido para nós, brasílicos, como rebu, urbe ou mesmo ubre, mas também, misturando com palavras que fazem sentido em outras línguas, como *rube*, *brue*, *beur*, *uber* ou mesmo *über*. Além de ser pesquisadora, eu também sou poeta, como disse, e até me considero uma poeta bastante empenhada, mesmo não tendo publicado muito, apenas fragmentos, mas, por mais engraçada que eu seja, eu levo as coisas que faço muito a sério, por isso eu iria ainda mais longe nesse lance de letras e combinatórias possíveis, e sairia decompondo ainda mais as letras da palavra **breu**, produzindo capítulos como BR, réu, ré, EU... Cada possibilidade dessas poderia, sim, ter sido um capítulo de uma tese tão poética quanto “lacraniana”, se eu tivesse escolhido fazer uma tese assim, em que discutiria coisas como “A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud”, de Lacan (2014), junto com o professor e psicanalista Christian Dunker (2019), que escreveu o livro *Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud: uma hipótese de leitura*, mas também discutiria *O método especulativo em Freud*, de Leopoldo Fulgencio (2008), e por aí vai...

Com certeza, eu poderia ter feito isso, porque estudei Letras na graduação e também na pós-graduação, e como as letras são nosso feijão com arroz, da mesma forma como os números são para quem lida com números, onde tem letra, tem texto. E se existe texto, existe possibilidade de leitura. Existe significado. Existe um convite à interpretação. Apesar de parecer, eu não estou falando de psicanálise da boca pra fora, porque, mesmo sem ter estudado formalmente psicanálise, esta tese atravessou mais de um século desse saber, no mínimo, duvidoso, mas que vem rondando a psiquê humana e seus mistérios do inconsciente, como um animal faminto, muito antes dessa ciência heurística existir em seus próprios termos: usei textos de Sigmund Freud, psicanálise; Lélia Gonzalez, psicanálise; Frantz Fanon, psiquiatria; Grada Kilomba, psicologia; Lacan, psicanálise; e ainda outros mais. Eu mesma fui tentando entender com esta tese o sentido dessas coisas, tentando produzir sentido, a partir da

psicanálise, para essas coisas. Interpretar fatos e dados, mas, principalmente, interpretar textos literários, criações humanas, coisas da imaginação. Com muito espaço para a especulação, muitas vezes baseada em verbetes da *Wikipédia*, sem abdicar da noção de experiência e de conhecimento empírico.

É certo que esse tipo de abordagem pode produzir certos erros e não se baseia numa ideia de verdade absoluta, mas, sim, numa compreensão de que a verdade é relativa, não se referindo necessariamente ao que houve (àquilo que aconteceu), mas ao que ouve (àquilo que foi escutado). Vou tentar explicar isso melhor, para não ser mal interpretada. Por exemplo, quando eu li o conto “A Escrava”, de Mariana Firmina dos Reis (2024), publicado em 1887, na *Revista Maranhense*, eu já estava fazendo esta tese e estava completamente envolvida com o **breu**, só que quando eu o li, acabei lendo uma coisa que não estava escrita no conto, e só me dei conta disso depois, quando o reli outra vez. Na verdade, o conto dizia uma coisa e eu acabei entendendo outra. Podemos dizer, então, que eu inventei uma coisa que não estava escrita no conto, e que, quando fui lê-lo outra vez, me dei conta de que tinha me enganado. Acho que o tempo todo, na nossa vida cotidiana, estamos fazendo esse tipo de erro, acho que ele é um erro bastante comum até, porque uma pessoa diz ou escreve alguma coisa, e a gente acaba entendendo outra, mas quando isso acontece na literatura, com algum texto de literatura que estamos lendo, esses mal-entendidos ganham um outro sabor, porque a literatura é esse lugar da ficção, que também nos convida a projetar outras coisas na realidade. A imaginar outras possibilidades, nas coisas que são ditas e que não são ditas. Ou que são ditas só pela metade ou que ficam nas entre-linhas. E também nos convidam a interpretar o que foi ou não dito, ou que foi simplesmente sugerido. No caso da minha interferência no conto de Maria Firmina dos Reis, ela não foi tão grave assim, até porque eu não passei meu erro adiante, e era um erro bem simples. Mas há sempre esse risco de nos enganarmos, e ler se torna esse desafio também, de prestar atenção nas nossas projeções pessoais, que fazemos nos textos dos outros.

Esse conto de Maria Firmina a que estou me referindo foi publicado um ano antes da abolição da escravatura no Brasil, que, como sabemos, aconteceu em 1888, com a “Lei Áurea”, e ele tratava justamente disso, da escravidão, mas não apenas. Essa era apenas a sua primeira camada de leitura, a camada mais evidente, já que, numa outra camada, ele também falava sobre a loucura e a produção de adoecimento psíquico, provocado pelo regime escravocrata. Vou resumir brevemente o que esse conto relatava, tentando não dar muito *spoiler*, para, assim, tentar contextualizar meu erro, minimamente. Nesse conto, Maria Firmina dos Reis montou a seguinte situação narrativa: algumas pessoas da alta sociedade estavam reunidas,

conversando num salão, e conversa vai, conversa vem, a conversa acabou se voltando para debater sobre a escravidão. Dentre as pessoas que estavam lá, havia uma senhora de “sentimentos sinceramente abolicionistas” (Reis, 2024, p. 33), como foi dito, e foi ela quem se pôs a narrar um fato que aconteceu consigo, sobre a fuga de escravizados. Um fato que essa senhora viu, que ela testemunhou com seus próprios olhos, mas que, segundo ela, não era tão único assim, pois ela mesma disse que “[p]oderia citar-vos uma infinidade deles; mas este basta, para provar o que acabo de dizer sobre o algoz e a vítima” (Reis, 2024, p. 34).

Ela disse que viu uma mulher negra correndo, em desalinho completo, como se estivesse fugindo, e que essa mulher, passando como uma sombra, desapareceu, se escondendo atrás de uma moita. Logo em seguida, apareceu um homem pardo, armado, com uma fisionomia sinistra, perguntando por ela, de forma bastante virulenta. Ele falou com a dita senhora sobre a mulher foragida, perguntando-lhe sobre o paradeiro da tal mulher, e a senhora lhe indicou um outro caminho, acobertando a mulher, para que ele passasse longe de seu atual esconderijo. O homem, que estava colérico, bradava muitos nomes feios contra a negra fugida e, no diálogo que entabulou com a senhora, ele a chamou de doida algumas vezes. Na verdade, o homem disse que ela “era uma negra que se finge doida...” (Reis, 2024, p. 35), que era uma “doida fingida” (Reis, 2024, p. 36) e também uma “preguiçosa”, que “quer fazer acreditar que é doida” (Reis, 2024, p. 37). Várias vezes, ao longo do conto, essa questão da loucura veio à tona, tendo sido evocada de diferentes perspectivas, nos fazendo pensar sobre o que significava exatamente, naquelas circunstâncias do final do século XIX, num momento tão crucial da História do Brasil, quando ele estava prestes a ser tornar uma República, uma mulher negra ser chamada de doida ou mesmo ser acusada de se fingir de doida.

É complexo pensar sobre isso e tentar responder de súbito a questões assim, até porque essa questão da loucura também conversa com outros estereótipos, que envolveram pessoas negras, como o da “nega maluca”, que nos leva a pensar em outras histórias, mas, no conto, fica muito evidente que o adoecimento psíquico da personagem negra que fugiu se deu por questões ligadas ao regime escravocrata, quando seus dois filhos gêmeos, Carlos e Urbano, foram vendidos para o Rio de Janeiro. Além disso, um outro filho de Joana, Gabriel, que também veio em busca da mãe, quando ela fugiu, falou em alguns momentos da narrativa sobre isso, reforçando que seu desvario estava relacionado a esse fato. O conto tem o seu desenrolar próprio e eu não quero estragar a leitura de quem ainda não o leu, por isso vou direto ao ponto, para falar sobre meu próprio erro: nesse conto, essa mulher negra que estava fugindo, Joana, ela tinha uma “carta de liberdade” (Reis, 2024, p. 42), mas essa era uma carta falsa, que foi

forjada para enganar o pai de Joana, e por muito tempo se acreditou que ela era uma carta verídica, só que ela não tinha nenhum valor legal. É a personagem Joana, ela mesma, quem conta a sua história. Escutemos, então, o que ela tem a nos dizer, com suas próprias palavras:

– E quem é esse senhor tão mau, esse senhor que te mata?
 – Então, minha senhora, não conhece o senhor Tavares, do Cajuí?
 – Não, – tornei-lhe com convicção, – estou aqui apenas há dois dias, tudo me é estranho; não o conheço. É bom que colha algumas informações dele: Gabriel mas dará.
 – Gabriel! – disse ela – não. Eu mesma. Ainda posso falar.
 E começou:
 – Minha mãe era africana, meu pai, de raça índia; mas de cor fusca. Era livre, minha mãe era escrava.
 Eram casados e, desse matrimônio, nasci eu. Para minorar os castigos que esse homem cruel infligia diariamente a minha pobre mãe, meu pai quase consumia seus dias ajudando-a nas suas desmedidas tarefas; mas ainda assim, redobrando o trabalho, conseguiu um fundo de reserva em meu benefício.
 Um dia apresentou a meu senhor a quantia realizada, dizendo que era o meu resgate. Meu senhor recebeu a moeda sorrindo-se – tinha eu cinco anos – e disse: A primeira vez que for à cidade trago a carta dela. Vai descansado.
 Custou a ir à cidade: quando foi, demorou-se algumas semanas e, quando chegou, entregou a meu pai uma folha de papel escrita, dizendo-lhe:
 – Toma, e guarda com cuidado, é a carta de liberdade de Joana. Meu pai não sabia ler, de agradecido beijou as mãos daquela fera.
 Abraçou-me, chorou de alegria, e guardou a suposta carta de liberdade.
 Então, furtivamente eu comeci a aprender a ler, com um escravo mulato, e a viver com alguma liberdade.
 Isso durou dois anos. Meu pai morreu de repente, e no dia imediato, meu senhor disse à minha mãe:
 – Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia.
 Minha mãe, surpresa e confundida, cumpriu a ordem sem articular uma palavra.
 Nunca a meu pai passou pela ideia que aquela suposta carta de liberdade era uma fraude; nunca a deu a ler a ninguém; mas minha mãe, à vista do rigor de semelhante ordem, tomou o papel, e deu-o a ler àquele que me dava lições. Ah! Eram umas quatro palavras sem nexos, sem assinatura, sem data! Eu também a li, quando caiu das mãos do mulato. Minha pobre mãe deu um grito, e caiu estrebuchando.
 Sobreveio-lhe febre ardente, delírios, e três dias depois estava com Deus.
 Fiquei só no mundo, entregue ao rigor do cativo (Reis, 2024, p. 42-43, grifo meu).

Esse trecho do conto é muito forte, porque mostra como o pai de Joana foi enganado pelo senhor, que tinha a posse de sua mulher e de sua filha, que nascera antes da “Lei do Ventre Livre” (Lei nº 2.040, de 1871), revelando como a carta havia sido forjada, tratando-se, na verdade, de uma fraude, porque trazia “[...] quatro palavras sem nexos, sem assinatura, sem data”. Ou seja, esse era um documento que não tinha nenhum valor perante a Lei, mas que estava cheio de verdades implícitas, legitimado pelas contradições do seu próprio tempo. Quando li essa parte da carta, como estava muito focada no **breu**, me fixei apenas no número quatro, já que o **breu** tem exatamente quatro letras, e na hora eu pensei que a carta trouxesse quatro *letras* rabiscadas, e não quatro “palavras”, como foi dito no texto. É possível que eu nem tenha lido a palavra “palavras”, porque

como lemos fazendo saltos, minha memória reteve apenas o número quatro, mas o interessante é que, nesse seu não dizer, nesses rabiscos sem sentido, muitas coisas podiam ser escritas ali, até mesmo **breu**. E então, quando reli o conto, para copiar essa parte aqui, me dei conta do meu erro, que não era tão grave assim, porque não alterava a interpretação que esse não dizer da carta nos convocava a preencher com nossas próprias palavras. Às vezes, me pego pensando nessa carta, na morte da mãe dessa personagem, quando descobriu a falcatrua do seu senhor com sua filha Joana, me pego pensando nas palavras sem sentido que poderiam estar escritas ali, como se fossem garatujas de uma história muito mal contada, inventada pelos discursos dominantes, que ainda hoje operam no nosso imaginário e que precisam ser desmontados, como cada vez mais vem sendo, em releituras contemporâneas da nossa História Colonial, que colocam-na em perspectiva.

Nesse sentido, esta minha tese se inscreve como uma tentativa de colaborar para que outras histórias sobre o **breu** e o Brasil e sua formação venham a ser contadas, já que sabemos como as narrativas oficiais acabaram se tornando hegemônicas, ao construir suas próprias verdades, forjando uma ideia de país que compactuava com os interesses nacionais vigentes no século XIX. Para exemplificar isso melhor, lembro, então, da excelente sistematização que a crítica estadunidense Doris Sommer (2004) fez, em seu livro *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*, onde discutia a obra de José de Alencar, e também a de vários outros autores latino americanos. No caso de Alencar e da análise que propõe de suas obras indianistas, ela acreditava que Alencar não comungava com as ideias de Francisco Adolfo Varnhagen e a sua noção de História que assassinava os indígenas, defendendo a ideia de que “índio bom é índio morto, se não estiver trabalhando duro para o europeu” (Sommer, 2004, p. 178), já que, para ela, “Alencar insistia na ideia de que o Brasil fora fundado quando brancos e índios caíram nos braços dos outros e tiveram filhos mestiços” (Sommer, 2004, p. 178), e que Alencar podia estar fazendo objeções a certas afinidades programáticas entre Gonçalves de Magalhães e Varnhagen. Assim, ela acreditava que o projeto literário de Alencar tinha mais a ver com o de Karl Friedrich Phillip von Martius, pela ideia de “*mestiçagem*, como matriz da brasilidade” (Sommer, 2004, p. 179).

Foi esse historiador alemão quem ganhou, em 1843, um concurso de ensaios do IHGB - Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, por ter escrito “‘How the History of Brazil Should Be Written’ [Como a história do Brasil deve ser escrita]. ‘Qualquer um’, dizia Martius, ‘que decidir escrever a história do Brasil, um país que tanto promete, nunca deve perder de vista os elementos que lá contribuíram para o desenvolvimento do homem’” (Sommer, 2004, p. 179). E, segundo ela, “[e]sses elementos diversos vêm de três raças (...) a população atual consiste em uma mistura nova,

cuja história, portanto, tem uma marca muito particular” (Sommer, 2004, p. 179). No entanto, nesse projeto de construção nacional, onde obras históricas se relacionavam ideologicamente com obras literárias, partilhando um projeto de nação comum, sendo desenhado a partir de novas combinações dessas raças, numa perspectiva progressista, em prol da construção de uma identidade nacional, os negros foram obliterados: “[n]a última parte, em que trata dos negros, Martius usa do silêncio, aparentemente preferindo não dizer nada quando nada de bom tem a dizer. ‘Não há dúvida de que o Brasil teria se desenvolvido de maneira diferente sem os escravos negros. Cabe ao historiador decidir se isso foi para melhor ou para pior’ (Martius, 36)” (Sommer, 2004, p. 181). Tal silêncio também é atestado nas obras de Alencar, no seu projeto indianista.

Além disso, como ela mesma apontou, Gilberto Freire retomou essa discussão em seu *Casa grande & senzala*, de 1934, mas de uma forma de fomentar a conciliação e a cordialidade, onde, “[d]e acordo com um clássico como o de Freyre, o Brasil é fundado sobre uma história de sedução mútua entre senhores brancos e mulheres escuras”, sendo eles “motivados pelo desejo de auto-engrandecimento através da auto-reprodução” e elas “supostamente preferindo a estabilidade doméstica da vida no latifúndio, em vez de acompanhar homens semi-civilizados e nômades” (Sommer, 2004, p. 182). Então, segundo ela, mais próximo a Martius e contrariamente a Freyre, “Alencar foi evasivo sobre os negros em seus best-sellers que tratam do amálgama racial que fundou a sociedade brasileira” e “[p]ara encobrir o espaço em que negros poderiam ter vindo à tona, Alencar abreviou o esquema de cor proposto por Martius, transformando as três partes em apenas duas”. Assim, ele retomava uma questão que estava em voga naquela momento, como a do conceito de “cor local”, mas forjando “uma imagem duradoura do Brasil em que preto muitas vezes significa marrom”, ao encobrir o tom mais escuro (Sommer, 2004, p. 183).

No entanto, ao longo da minha tese, não necessariamente eu irei abordar essas questões de frente, de uma maneira direta, como estou fazendo aqui, mas, ao abordar o **breu**, a partir de um texto contemporâneo, como o de Stigger (2013b), que se propõe a ser um romance que revista essas questões fundacionais à sua maneira, voltando às primeiras décadas do século XX, que, por sua vez, já estava revisitando o século XIX, essas questões despontam, quase que involuntariamente. Assim, se fosse para definir a minha tese em três substantivos e três verbos respectivamente, eu diria que eles seriam: releitura/voltar; teimosia/desconfiar; e interpretação/imaginar e/ou especular, mas com os pés no chão, sem perder de vista que estou escrevendo esta tese no séc. 21. Teimosia é uma palavra que só existe aqui, nessa introdução, mas ela seria a ligadura entre a ideia de releitura e de interpretação, ou mesmo reinterpretação. A palavra interpretação eu usei muitas vezes e de várias formas diferentes: “interpretação”,

21 vezes; “interpretações”, 12 vezes; “interpretar”, 8 vezes; “interpreta”, 3 vezes, “interpretada”, 3 vezes; “interpretado”, 2 vezes; “interpretativa”, 2 vezes; e uma vez “interpreta”. Não tive coragem ainda de contar quantas vezes usei a palavra “**breu**”⁵.

Com certeza, teria sido interessante fazer uma tese mais psicanalítica, e teria sido bem mais divertido também fazer uma tese que abraçasse o poético, num gesto de afirmação da potência da palavra poética, como uma forma de insubordinação e de insurgência, em tempos tão difíceis como os nossos, mas eu não fiz isso. Como eu procurei entender o **breu** como um breu da barbárie humana, fui por outros caminhos. Eu até me interessei por psicanálise, como já disse anteriormente, e gosto muito de pensar sobre o sinthoma (Lacan, 2007), escrevendo-o também como symphthoma, já que ele é um grande aliado nosso! Ele nos permite ver. E ver é fundamental. Ver é tudo o que nós queremos. NÓS QUEREMOS VER! Nós queremos nos dar conta das coisas, das nossas coisas e das coisas que nos cercam também, das coisas que estão ao nosso redor! Das coisas do mundo! Eu sei que a visão tem um peso grande na nossa cultura, quando pensada em relação aos outros sentidos, mas, num certo sentido, isso de ver é até um suplício, porque depois que a gente viu alguma coisa, não tem mais como desver. A gente pode até tentar rever, mas não existe isso de desver o que já foi visto. Quem viu, viu; quem não viu, vale a pena tentar ver novo...

É um pouco como aquele poema maravilha de Alberto Caeiro, heterônimo mestre dos demais heterônimos de Fernando Pessoa, porque, num simples poema, está tudo dito, ali, com beleza, sabedoria e simplicidade. Não, o poema não é sobre sintoma, até poderia, já que “triste de nós que trazemos a alma vestida!”, mas é sobretudo sobre saber ver, aprender a ver, que seria um jeito de desver, mas operando pela desaprendizagem:

XXIV

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

⁵ Como reescrevi algumas partes desta tese após a defesa, não sei se esses números correspondem à realidade, porque não voltei mais a contar essas palavras.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender
 E uma seqüestração na liberdade daquele convento
 De que os poetas dizem que as estrêlas são as freiras eternas
 E as flôres as penitentes convictas de um só dia,
 Mas onde afinal as estrêlas não são senão estrêlas
 Nem as flôres senão flôres,
 Sendo por isso que lhes chamamos estrêlas e flôres (Caeiro, 1976, p. 217-218).

A desaprendizagem também é um conceito muito importante para a poética do poeta mato-grossense Manoel de Barros, e, num certo sentido, a forma como abordei o **breu** também passa por uma ideia de desaprendizagem, mas também de sintoma. Eu poderia ter falado mais sobre o **breu** como um sintoma, mas não deu tempo de explicar direito. A tese tinha que acabar, e eu não tinha mais tempo para desdobrar o que já tinha pesquisado. Tudo bem. Eu até cheguei a falar um pouco sobre isso no último capítulo, “**Breu\$il**”, que é o capítulo mais aberto da tese, justamente porque é apenas um esboço de capítulo, com ideias lançadas, mas sem uma conclusão final. É estranho começar a introdução de uma tese falando do seu final. Quer dizer, até que faz algum sentido: a introdução é sempre a última coisa que se deve fazer numa tese, e o final dela ainda está fresquinho na minha cabeça, porque acabei de escrevê-lo... Mas, vamos tentar seguir o protocolo e começar pelo começo, então. Vamos falar do que deu tempo fazer e não do que eu poderia ter feito ou gostaria de ter feito. Vamos falar do que eu consegui fazer. Vamos falar do que está aqui, escrito. Uma tese tem uma estrutura engraçada, porque ela possui pelo menos três tamanhos diferentes em si mesma (P, resumo; M, introdução; e G, desenvolvimento), como aquelas bonecas russas, *Matryoshkas*, que vão se abrindo em versões cada vez menores. Mas, no meu caso, acho que fiz exatamente o contrário, exagerei um pouco nas medidas e a minha tese acabou ficando gigante, produzi uma versão extragrande. Quer dizer, as percepções são sempre relativas e depende de quem vê o quê. Mas, numa coisa acho que podemos concordar, quase que por unanimidade: como escrever uma tese é como fazer uma viagem, a viagem de volta parece sempre ser mais curta do que a de ida... E sou eu quem vai ter que relê-la, indo e voltando, após a defesa, revisando o que for necessário⁶ revisar, porque, além de ter escrito tudo isso, ainda tenho que reler e reescrever... De qualquer forma, não achei na *internet* nenhuma informação mais consistente sobre o número de páginas que uma tese tem que ter, normalmente.

⁶ Já estou fazendo isso. Esta é a versão que vai ser depositada. Oxalá eu consiga ver as pequenas gralhas que parecem nunca querer desaparecer...

Existe apenas uma numeração hipotética, que é sugerida, como se fosse uma espécie de convenção silenciosa dos trabalhos acadêmicos. Não sei, esta é a minha primeira e última tese, nesses moldes, apesar de não ser meu primeiro Doutorado.

Mas eu tenho consciência de que minha tese acabou ficou grande, porque eu não quis fazer muitas paráfrases. Isso foi uma escolha minha, deliberada. A paráfrase pressupõe que a voz do outro seja atravessada pela minha voz, com comentários. Algumas vezes, preferi apenas citar longos trechos e deixar a voz do outro falar sozinha, sem interrupções ou comentários, enquanto eu ficava calada, apenas transcrevendo. Isso também não era só um gesto de educação da minha parte. Eu estou pensando no futuro. Eu vendi muitas vezes a minha biblioteca e já tive que conviver com vários livros fantasmas, livros que eu achava que ainda tinha, mas que já tinham desaparecido há um bom tempo... Então, preferi copiar aqui várias citações que eu achava que eram importantes de ter, em termos de documentação, e transformei minha tese num arquivo pessoal de fragmentos dos outros. Em alemão, o particípio passado do verbo ouvir, *hören*, é *gehört*, que é igual ao do verbo pertencer, *gehören*, *gehört*. Se eu digo em alemão que algo que eu ouvi me pertence, vai ser tipo isso, *glaube ich: "was ich gehört habe, gehört mir"*. Oder "*gehört zu mir*". Operando, então, por essa lógica da transcrição como uma forma de apropriação, como uma boa copista, optei por longas citações, contrariando a forma convencional de fazer uma tese, normalmente com muitas paráfrases. Eu também optei por colocar imagens na tese, o que aumentou consideravelmente seu tamanho. Além disso, fiz a opção pelo modo paisagem, mas eu não sei se a página na horizontal cabe a mesma quantidade de palavras da vertical, não fiz esse teste.

Dito isso, penso que já falei tudo o que seria importante falar sobre as coisas mais gerais da tese, agora posso falar sobre as coisas específicas. Sigamos.

1.1.1) Com relação à tese - versão M

Eu parti de um livro, publicado no Brasil em 2013, o romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), da escritora gaúcha Veronica Stigger. E apesar de ele ter esse título em língua estrangeira, ele não deixa de ser um romance contemporâneo brasileiro, mesmo que haja um certo fuxico sobre essa questão da classificação do seu gênero – é romance?, é novela? –, mas eu não entrei muito nisso na tese, me dá uma certa preguiça esse tipo de

discussão, ainda que eu reconheça a sua importância para os estudos literários⁷. Quando comecei a escrever esta tese, ele era o primeiro e único romance de Veronica Stigger publicado até então. Agora, ela acabou de publicar *Krakatoa* (Stigger, 2024) e eu tive que revisar o que tinha escrito na tese, sobre ele ser seu primeiro e único romance até então. Ainda bem que deu tempo de mudar isso, antes de entregar a versão final. Eu não comento muito sobre *Krakatoa* aqui, mas escrevi uma resenha crítica sobre esse livro, “*Krakatoa*, o desafio de escrever literatura no tempo presente”, que foi publicada na *Revista Rosa*⁸. Ela também acabou ficando gigantesca, porque eu já estava nesse ritmo de final de tese e fui escrevendo nesse mesmo embalo...

Veronica Stigger é escritora, mas também trabalha como crítica de arte, curadora independente e professora universitária. Ela nasceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1973, só que há anos mora em São Paulo. E ela já disse por aí que gosta mesmo é de se sentir estrangeira, nesses lugares. Eu não entendo muito bem o que ela quer dizer com esse seu desejo de estrangeira, porque isso não desfaz o fato de que ela nunca deixará de ser gaúcha. Ela nasceu lá. A pessoa pode até mudar de nome, de sexo, de identidade de gênero, mas será que consegue mudar o lugar de nascimento? Não sei, mas eu não estou dizendo que Veronica é daquelas gaúchas típicas, que usam bombacha e falam *bah* ou *tchê* a torto e a direito, até porque não convivo com ela para saber como ela é, na vida como ela é. Mas só porque ela não aparece vestida assim na mídia, não quer dizer que ela tenha deixado de ser gaúcha. Ela ainda tem o sotaque de lá, quando fala. E alguns de seus textos têm marcas linguísticas que remetem explicitamente ao jeito de falar do Rio Grande do Sul. Além disso, ela faz questão de problematizar questões de lá em seus textos, escrevendo sobre coisas tidas e ditas como regionais. De qualquer forma, mesmo evocando questões de lá e trabalhando com temas “gauchescos”, a literatura que ela faz não é mais considerada apenas “local” ou “regional”, ela já cruzou certas fronteiras do sistema literário brasileiro e está inscrita no âmbito “nacional”, podendo ser entendida como uma literatura com um certo destaque (e não sotaque!), a contar os vários prêmios importantes que sua obra já recebeu. Seus textos operam em vários outros circuitos, mesmo quando fala de coisas bastante específicas lá do Sul, tendo lançado, inclusive,

7 Por exemplo, para o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (2014), essa é uma questão importante, porque quando foi publicado, em 1880, houve um burburinho em torno disso, levantaram a hipótese de que seu romance não seria um romance... Talvez, fosse pensando em Machado, já que ele é um dos autores que habita seu livro em forma de epígrafe, que Veronica tenha levantado essa polêmica em sua própria obra, em outros textos seus, onde fala sobre *Opisanie Świata*. Mas, de fato, a crítica brasileira Flora Süssekind, na orelha que escreveu para *Opisanie Świata*, apresentando-o, refere-se a ele como “o primeiro experimento narrativo mais longo de Veronica Stigger”, chamando-o de “novela” e comentando a sua “extensão novelesca” (Süssekind, 2013b, [s.p.]).

8 Disponível em: <<https://revistarosa.com/12/krakatoa>>. Acesso em: 13/12/2025.

um livro de contos com esse mesmo título, *Sul* (Stigger, 2016), que ganhou o Prêmio Jabuti, na categoria contos, em 2017⁹.

Ela também é uma escritora mulher, mas nem por isso sua literatura seria o que se poderia chamar ou considerar somente como “feminina”, até porque, quando ela nasceu, foi registrada por engano como menino, mas isso são outros quinhentos!, e eu vou comentar um pouco disso na tese, no capítulo três. Não quero ficar aqui entregando o ouro e estragar a surpresa do que ainda está por vir... Eu não estou aqui para entrar em muitos detalhes sobre a vida de Veronica Stigger, ainda que fosse para estabelecer relações entre ela e seus textos, já que seus textos trabalham muito com essa ideia de *doppelgänger*, e ela também aparece como personagem de si mesma, mas como “Verônica”, e não Veronica... Mas, como eu acabei de dizer, não estou aqui para ficar falando da vida alheia, ficar fazendo fofoca sobre a vida dupla de Veronica Stigger, mesmo que fosse para brincar um pouco com isso, e falar disso a partir da personagem Véronique, do filme “A Dupla Vida de Véronique” (1991), do diretor polonês Krzysztof

⁹ Desde 2003, Veronica Stigger vem se dedicando à produção literária, explorando majoritariamente o universo das narrativas curtas, por vezes curtíssimas até, misturando diferentes gêneros textuais e literários em seus livros, e também exercitando, com sua escrita, seja literária, seja crítica, diversos tipos de textos: *O trágico e outras comédias* (Angelus Novus, 2003; 7Letras, 2004); *Gran cabaret demenzial* (Cosac Naify, 2007); *Os anões* (Cosac Naify, 2010); *Massamorda* (Dobra, 2011); *Delírio de Damasco* (Cultura e Barbárie, 2012); *Minha novela* (Cultura e Barbárie, 2013); *Sul* (34, 2016); *Nenhum nome é verdade* (7Letras, 2016); *Sombrio ermo turvo* (Todavia, 2019), *O livro dos sonhos: Exercícios de Onirocrítica* (Arte & Letra; Contravento, 2023), com desenhos, entendidos como “suplementos”, feitos por seu companheiro, o poeta e professor universitário Eduardo Sterzi, além do livro de ensaios *No espaço, com Lygia Pape* (Relicário, 2023). E agora em 2024, publicou mais um romance, o *Krakatoa* (Todavia, 2024). Ela também publicou dois livros infantis: *Dora e o sol* (34, 2010) e *Onde a Onça Bebe Água* (Sesc São Carlos, 2012; Cosac Naify, 2015), em coautoria com Eduardo Viveiros de Castro. Mesmo que *Opisanie Świata* (Cosac Naify, 2013) fosse seu único romance publicado até bem pouco tempo atrás, depois dessa primeira publicação, ele já contou com mais outras duas edições, feitas por editoras diferentes: uma que saiu há algum tempo (SESI-SP, 2018), repetindo o projeto editorial da primeira edição, e outra que saiu agora (Tordesilhas, 2022), durante a pandemia, que é radicalmente diferente dessas duas primeiras, por ser uma versão p/b, impressa em papel jornal e sem toda a “pirotecnia” editorial dessas duas primeiras edições. Nesta tese, estou trabalhando com uma reimpressão da primeira edição, de 2014 (Cosac Naify, 2013), com a qual tenho mais familiaridade. *Opisanie Świata* recebeu o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional (2013), o Prêmio São Paulo de Literatura (2014), o Prêmio Açorianos de narrativa longa (2014) e foi finalista do Prêmio Jabuti (2014), na categoria Romance, ficando em 3º lugar. Mas, mesmo antes de ser publicado, ainda como projeto, esse livro já havia sido contemplado em 2010 no “Programa Petrobras Cultural 2008/2009”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u694948.shtml>>. Acesso em: 09/04/2021. E somente em 2017 Veronica Stigger veio a ganhar o Prêmio Jabuti, com a publicação do seu livro *Sul* (34, 2016), mas não na categoria Romance, e sim na de Contos; e em 2020 o seu livro *Sombrio ermo turvo* (Todavia, 2019) também ficou entre os cinco finalistas do Jabuti (2020), na categoria Contos. Mas além de se dedicar à literatura, Veronica Stigger é professora de Artes na FAAP-SP e frequentemente ministra cursos e oficinas em espaços culturais, abordando Literatura e Artes Visuais juntas. Também trabalha como curadora independente e crítica de arte, escrevendo textos sobre a obra de artistas visuais e organizando exposições no Brasil. Individualmente, já fez a curadoria de algumas exposições, como “Metamorfoses”, sobre Maria Martins, no MAM de São Paulo em 2013, que angariou o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o Prêmio Maria Eugênia Franco, concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) para melhor curadoria do ano em 2014; e também a exposição “O útero do mundo”, realizada no MAM de São Paulo em 2016, que foi indicada novamente ao Prêmio Maria Eugênia Franco da ABCA. Mas também já participou de projetos curatoriais coletivos, como “Variações do Corpo Selvagem – Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo” (2015-2016), com Eduardo Sterzi, no SESC-SP; “Constelação Clarice” (2021-2022) no IMS-SP, com Eucanaã Ferraz; e a “Desvairar” (2022-2023) com Marta Mestre e Eduardo Sterzi, no SESC-Pinheiros.

Kieślowski, por exemplo, ou mesmo da “Montanha Verônica”, um montanha sagrada no Peru¹⁰. Eu estou aqui para falar da minha tese, do que fiz na minha tese. Vamos a isso, então.

Então, na minha tese, eu me detive nesse seu romance com nome esquisito, *Opisanie Świata*, e também abordei, junto com ele, outros dois livros de literatura, *O inferno* (do início do século XIV), de Dante Alighieri, e *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. Esses três livros foram muito importantes para mim, porque, ao serem pensados juntos, eles passaram a funcionar como um *disparador/dizparador* (mas também diz/para!/dor ou mesmo diz/para/a/dor) para que esta tese em torno do **breu** e do **Breu\$il** começasse a existir nestes termos, já que nesses três livros o **breu** não era escuro nem escuridão, o **breu** era algo bem concreto e material. O **breu** era uma coisa muito palpável, que podíamos pegar com as mãos, se quiséssemos. Eu mesma peguei muito breu-branco com as mãos e queimei 🔥 🔥 🔥, enquanto estive escrevendo esta tese, fazendo prática espiritual no cemitério, por mais de um ano. Foi muito importante fazer isso, para poder ir liberando, aos poucos, as matérias mais densas que estavam sendo trabalhadas aqui, no texto. É possível comprar esse tipo de **breu** na *internet*, porque ele é vendido como pedra de resina. Elas são meio esbranquiçadas e tem um cheiro bem forte. E quando esse **breu** é queimado 🔥 🔥 🔥, a resina fica bastante preta, assumindo um aspecto mais pegajoso, parecendo piche.

Quando li esses livros, ao conectar mentalmente esses **breus**, eu tive um *insight*. Eu já tinha lido e relido o livro de Veronica bem antes, durante a escrita do projeto, e estava ciente de que o **breu**, que aparecia em diferentes momentos do romance *Opisanie Świata*, não era escuro nem escuridão. Mas eu não tinha ficado completamente obcecada com o **breu** ainda, porque eu estava mais interessada em entender a parte em que o **breu** era usado no navio, na “festa de Netuno” (Stigger, 2013b), como um todo. E foi justamente por essa parte, a “festa de Netuno”, que acontecia bem no meio do *Opisanie Świata*, na passagem pela Linha do Equador, em que o **breu** aparecia, associado com a graxa, que eu decidi começar as pesquisas do Doutorado, em 2020.1. Eu passei muito tempo pensando nessa festa, com ela na cabeça. Então, quando eu encontrei esses dois outros **breus**, quase ao mesmo tempo e completamente por acaso em 2020.2, nas leituras obrigatórias de duas disciplinas que eu estava fazendo no Doutorando, eles ampliaram meu campo de visão em relação ao **breu**, me fazendo ver o **Breu\$il**, e me dando a possibilidade de problematizar

10 Obrigada, Roberta Ferraz, por esse presente tão lindo! Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ver%C3%B4nica_\(montanha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ver%C3%B4nica_(montanha))>. Acesso em: 24/07/2025.

questões da Modernidade, pela Literatura.

Mas o **breu**, como **breu** também, eu já tinha em mente, quando li esses livros de Dante e de Maria Firmina dos Reis, por isso que, aqui na tese, eu só vou falar sobre esses dois livros no final do terceiro capítulo, praticamente no final da tese. E eu falo sobre isso de o **breu** ser **breu** também, logo no começo, no segundo capítulo, porque faz parte de um jeito de abordar o **breu** a partir da estrutura de um verso muito importante para a Modernidade, um verso de um poema da escritora americana Gertrude Stein, daquele seu famoso poema sobre a rosa, “Sacred Emily” (1922), que até o escritor brasileiro Paulo Coelho, em seu discurso de posse na ABL, citou. Eu já escrevi sobre isso, em outro lugar, porque esse é um poema muito importante que, hoje em dia, já é tido como clássico.

Mas, enfim, voltando ao **breu**: foi uma coincidência muito grande que esses dois **breus**, de Dante e de Maria Firmina, não fossem utilizados como escuro ou escuridão, e também que a palavra em italiano “*pegola*”, escrita como “*pegola spessa*”, no poema de Dante, na edição que eu estava lendo, tenha sido traduzida por Ítalo Eugenio Mauro justamente como **breu**. O verso “*bollià là giuso una pegola spessa*”, foi traduzido como “divino, em baixo um grosso breu fervia” (Alighieri, 2017a, p. 145, grifos meus). Nesse mesmo poema, o do Canto XXI do *Inferno*, havia um sinônimo de **breu**, pez, que foi usado para traduzir “*pece*”, “*tenace pece*”, como “pegajoso pez” (Alighieri, 2017a, p. 145). Eu consultei várias traduções e apenas nessa tradução de Ítalo Eugênio Mauro “*pegola*” era **breu**¹¹. Além disso, tanto no poema de Dante Alighieri quanto no trecho do romance de Maria Firmina dos Reis, o **breu** estava sendo relacionado com a fervura: “um grosso breu fervia” (Alighieri, 2017a, p. 145) e “breu fervendo” (Reis, 2018, p. 122). E isso, para mim, se tornou um dado muito importante, porque nesses dois casos o **breu** estava quente, ele queimava 🔥🔥🔥.

Se essas leituras não tivessem sido feitas, praticamente de forma concomitante, quanto tempo mais eu teria demorado para poder ver o **breu**

11 Em outras traduções, como a que foi feita por Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias e Pedro Falleiros Heise, publicada recentemente, o **breu** não aparecia como **breu**, mas como “pegajoso pez”, referente a “*tenace pece*”, e “pasta espessa”, para “*pegola spessa*” (Alighieri, 2021, p. 294-295). Na tradução de Xavier Pinheiro, de 1907, que era a tradução que usávamos em sala de aula, ele usou “referve o pez” e “betume espesso” (Alighieri, 2017b, [s.p.]) para as mesmas expressões em italiano. Além dessas, também consultei uma tradução em prosa, de Eugênio Vinci de Moraes, onde, mais uma vez, o **breu** não aparecia como **breu**, mas como “pegajoso piche” e “pez espesso” (Alighieri, 2016, p. 123). De certa forma, apesar de eu ter escutado comentários sobre a tradução de Ítalo Eugenio Mauro ser ruim, e, de fato, há algumas incoerências, inclusive nesse Canto XXI, sou grata a seu trabalho, porque, se não tivesse lido a sua tradução, a única onde “*pegola*” foi traduzida como **breu**, talvez eu fosse demorar muito mais para fazer as conexões que fiz. Talvez eu nunca as tivesse feito. Todos os grifos desta nota são meus.

assim, desse jeito, como vou abordá-lo na tese? Não sei, é difícil fazer qualquer previsão, nesse sentido. Teria que estudar isso, a arte de fazer previsões. Ou aprender a analisar probabilidades. Ou, quem sabe, até estudar cartomancia. Saber mais sobre as videntes. Entender como elas trabalham. Como é o dom que elas têm. Começar a conversar com as estrelas, aprender a predizer o futuro. O tempo. A arte de prever o tempo... Não sei, tudo isso é muito misterioso para mim. De qualquer forma, se eu não tivesse lido esse romance de Veronica Stigger, em conjunto com esses dois outros livros, oriundos de épocas bem diferentes, talvez eu fosse levar muito mais tempo para entender o que comecei a entender ali, naquele momento, sobre o **breu**, e também pensar sobre o papel do **breu** na Modernidade, a partir da Literatura, e também a ideia que surgiu de pensar sobre o Brasil e a sua fundação, através do trocadilho **Breu\$il**, que apareceu de modo quase automático, relacionando o **breu** ao Brasil. O texto de Veronica Stigger, por si só, já me fazia voltar para olhar o modernismo brasileiro com outros olhos, mas a conexão mais ampla com a Modernidade, via **breu**, que podia ser estabelecida ali, juntando todos esses textos e perspectivando épocas bem diferentes, para pensar sobre um problema comum e refletir sobre questões que atravessavam esses livros, me fez olhar de um modo muito mais aberto para a Modernidade. E esse *insight* que eu tive, na hora em que conectei mentalmente todas essas leituras, me abriu ainda mais os olhos para pensar sobre a presença do **breu** na Contemporaneidade, vendo o **breu** com outros olhos.

Como disse, *Opisanie Świata*, já trabalhava com questões fundacionais do Brasil, até porque essas questões ainda continuam operando no imaginário brasileiro agora, na Contemporaneidade, época em que esse livro foi escrito e que está sendo lido, mas, no seu enredo, esse livro jogava com várias temporalidades diferentes, já que sua história se passava nas primeiras décadas do século XX (que, por sua vez, retomavam questões do século XIX), tudo isso numa releitura do séc. 21, além de trabalhar com citações e referências que nos apontavam para épocas distintas. A forma como Veronica trabalhava com tudo isso me interessava muito, mas o que eu entendi ali, fazendo uma leitura em conjunto desses **breus**, ao relacioná-los, eu só pude entender ao cruzá-los entre si e observar o que suas ligações perspectivavam, porque, juntos, eles me abriram a possibilidade de pensar sobre a Modernidade, a partir da Literatura, de uma forma mais global, lidando com numa temporalidade ainda maior, voltando para época do Período Colonial, nos primórdios do Capitalismo Mercantil, além de pensar sobre questões em torno do tráfico negreiro.

Assim, esses três **breus**, juntos, passaram a funcionar como uma espécie de tripé, importantíssimo para a realização deste trabalho, fundamentando toda a sua estrutura, ao terem me mostrado um caminho bastante singular, mas cheio de meandros, para desenvolver uma pesquisa

em Lit. Comparada, num Doutorado que já estava em curso, e que resultou na escrita desta tese, na verdade, uma *tesensaio* a partir do **breu** e o **Breu\$il**, com algumas histórias que comecei a coletar, durante o processo de pesquisa da tese. Em vários momentos da pesquisa, eu pensava que a única coisa que eu podia fazer era narrar. E isso já me parecia ser muito. Narrar é uma tarefa imensa. Conseguir narrar. E eu escolhi justamente esse tipo de forma, mais narrativa, para tentar ser o mais fidedigna possível com o processo de pesquisa da tese, porque que eu também comecei a achar que fazia mais sentido narrar o **breu** assim, contando algumas histórias que começaram a aparecer, e também para imaginar isso estaria mais perto da ideia de **Breu\$il**, ao invés de entregar um trabalho acadêmico, geralmente mais neutro e objetivo, onde o foco de cinco anos de trabalho não recairia sobre o processo, mas, sim, sobre o resultado final, a tese em si mesma, ensimesmada, como um texto pronto e acabado que se resumiria ao seu próprio fim. A tese como uma teleologia, como uma meta a ser batida e alcançada. Afi!

Mas eu não penso assim. Apesar de considerar a impermanência das coisas, eu não vejo as coisas desse modo, focando num objetivo final. Eu não costumo começar um texto já sabendo como ele vai terminar. Se fosse para fazer isso, eu nem começaria a escrever. Por que eu começaria a escrever algo se já soubesse como a história acaba? Eu tenho uma vaga noção do trajeto, é verdade, mas tudo é tão impermanente. Tudo muda o tempo todo, a todo instante... A escrita desta tese foi uma parte muito importante desse processo, porque, para mim, ela foi tão desafiadora quanto reveladora: era no momento em que eu parava para escrever, que também tinha a possibilidade de ver, que eu ia me dando conta de certas coisas, descobrindo, elaborando, processando... E eu quis compartilhar, na própria tese, um pouco do que foi escrever esta tese assim, sem um projeto prévio sobre o **breu**. Por isso, na tese versão G (ou mesmo GG ou até XG), encontram-se vários trabalhos diferentes, porque esta tese não é uma versão *ipsis litteris* do que aconteceu, ela é uma reinvenção, a partir do que foi acontecendo no Doutorado, e seus diferentes momentos:

1) O desaparecimento do meu projeto de pesquisa de Doutorado, que começou a desmoronar junto com a pandemia¹²;

12 Esse projeto de pesquisa, que havia sido aprovado na seleção do PPGLetras-UFC em 2019, não tinha nome, mas forjava uma cena de leitura para pensar sobre a criação de mitos modernos, revistos pela contemporaneidade, *i.e.*, desconstruídos, numa revisão crítica, num momento em que o Brasil tinha acabado de eleger um “mito” como presidente da República. O projeto que escrevi naquela altura se propunha a pensar sobre ficção literária e fato histórico, com Veronica Stigger e seu romance *Opisanie Świata*, de 2013, e Eliane Brum e suas reportagens sobre Luís Carlos Prestes, que foram reunidas no livro *Coluna Prestes: O avesso da lenda*, publicado em 1994. Também havia nesse projeto um interesse meu de trabalhar com a ideia de monstros. Tanto é que, no Doutorado, cheguei a fazer a disciplina “Seminário de Literatura Comparada II”, ministrada pela Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira, “Análise de conceitos sobre o mal, o medo, o horror e a monstruosidade como recursos estéticos; discussão do simbolismo destes conceitos segundo reflexões da

- 2) O início da construção de uma tese de Doutorado a partir do **breu**, presente em dois momentos diferentes do romance *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger (2013b);
- 3) A tentativa de me aproximar do **breu** na Modernidade, saindo da França para o Brasil, com Georges Bataille e seu *O ânus solar*, publicado em 1931, no mesmo ano em que *Cobra Norato*, de Raul Bopp, também foi publicado;
- 4) A análise do *modus operandi* de Raul Bopp, com seu *Cobra Norato* (1931) e outros textos seus, indo até a versão “*Ballet da Cobra Norato*”, de 1966, em relação aos procedimentos de escrita de Veronica Stigger, principalmente no conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53), que espelhava seu romance *Opisanie Świata* (2013);
- 5) O encontro com os **breus** de Dante Alighieri e de Maria Firmina dos Reis, e o surgimento da ideia do **Breu\$il**;
- 6) O relato de uma viagem para a África e questões relativas ao trauma, refletindo sobre o **breu** e o folclore;
- 7) Indícios de uma pesquisa maior, a partir do **breu**, que envolveria a questão do **Breu\$il**;
- 8) ~~Um projeto de um livro de poemas, *Me erra, Brasil*, como uma ficção especulativa, trabalhando questões da tese, como conclusão da tese¹³;~~
- 9) O início de um novo capítulo, de uma outra tese de Doutorado sobre o **Breu\$il**, trabalhando o rito de passagem da linha do Equador, apresentado no final desta tese, sem considerações finais.

Hipóteses ambíguas, métodos duvidosos, resultados misteriosos – é assim que costumo pensar os trabalhos de pesquisa em Literatura, Artes e Coisas Afins que geralmente faço – quando eu faço alguma coisa, porque, na maioria das vezes, prefiro não fazer nada, só pensar já dá muito trabalho... *Work sucks*, diria Pavese, se tivesse escrito seu livro em inglês, mas, como vivemos num sistema capitalista, preciso trabalhar, então, *voilà!* Parece que *habemus thesis*, afinal. Não gosto de escrever, de ficar sentada muito tempo, de passar muito tempo fazendo a mesma coisa... Esta tese foi um grande desafio para mim, nesse sentido, me ensinou muito, quer dizer, a meditação me ensinou o que eu precisava aprender para fazer uma

crítica literária, da filosofia e da psicanálise. Estudo comparativo de narrativas literárias diversas”. Infelizmente, no final dessa disciplina, a mãe de uma grande amiga minha morreu e eu tive que ajudá-la com várias questões práticas, por isso não pude entregar um bom trabalho. Mas essa disciplina foi muito boa e me ajudou bastante a pensar várias coisas que eu já queria estudar antes de entrar no Doutorado.

¹³ Tive que tirar, porque a tese já estava muito grande. De qualquer forma, esse texto deverá ser publicado em algum lugar, mais cedo ou mais tarde.

tese. Tive que aprender a meditar, para conseguir ficar parada e poder escrever, mas não vou ficar falando de meditação aqui. Se alguém quiser saber mais sobre meditação, pode me escrever¹⁴. Mas, voltando à tese: eu fiz essa lista, quase como uma *prova dos nove*, para tentar mostrar o que é que tem nesta tese, levemente inspirada na performance de Carmen Miranda, cantando a música de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem”, no filme “Banana da Terra” (1939), de Ruy Costa.

Eu não inventei nenhuma roda e nem me reinventei inteira para escrever esta tese. Pelo contrário, aqui não nasce uma crítica literária, aqui eu encerro um grande processo de vida e enterro muitas coisas que já passaram. Quero me liberar desta tese para começar a fazer outras coisas, escrever outras coisas... Mas é bem mais provável que eu desapareça por uns tempos, porque pretendo fazer alguns retiros espirituais, se eu ainda tiver vida suficiente para isso. Vai saber. De qualquer forma, não estou muito preocupada com o futuro, acredito que qualquer coisa que eu venha a escrever depois desta tese, seja literatura ou não, também estarei considerando शून्यता, exatamente como considere aqui. Dizer isso não é negar o processo de escrita desta tese, mas reconhecer que ela só reflete um tipo de pensamento crítico que já existia em mim, bem antes de ela existir, como escrita. Existir escrita. Enquanto eu a escrevia, me lembrei muito das minhas aulas de graduação, das leituras que fazíamos lá, mas, sinceramente falando, apesar de ter feito uma tese, eu não sei bem o que é uma tese.

Eu nunca fiz uma disciplina chamada tese, tampouco fiz uma disciplina chamada artigo científico! Na minha graduação, como era licenciatura, não havia nem TCC ou qualquer monografia que fosse, era tudo estágio de ensino. Na escola, passamos muito tempo fazendo redação e aprendendo a fazer redação, sendo cobrados para fazer uma boa redação; agora, no Ensino Superior, seja na graduação seja na pós-graduação, não existem disciplinas de escrita. Num curso de Artes, por exemplo, existem disciplinas de desenho, por que nos cursos ou faculdades de Letras não existe um disciplina de escrita? Talvez elas até existam por aí, nas *Universidades Desconhecidas* desse mundo e de outros, mas não nas Universidades por onde eu estudei. *Shame on you!* De qualquer forma, tentei fazer o que pude com o que foi possível, principalmente mimetizar o que eu ia lendo, mas talvez a minha mímica não tenha dado muito certo... Preciso me esforçar mais nas mimesis e aprender com os meus próprios erros...

Mesmo assim, acredito que consegui fazer uma tese. Consegui forjar um problema literário e desdobrá-lo de maneira crítica. E o resultado

14 Meu e-mail é: ericazingano@gmail.com, então, qualquer coisa, é só me escrever. :)

disso é esta tese, a minha própria tese. Este documento que estou entregando em PDF. O objeto tese. O catatau tese. Até porque, lidando com o **breu** de uma forma tão literal, como eu estava lidando desde o início, minha tese acabou se tornando exatamente isso: a própria tese que estou entregando. Não apenas uma ideia que estou defendendo ou uma hipótese de leitura que estou validando, como estou fazendo também, mas principalmente esta escrita nestes moldes. Não é à toa que é o próprio título da tese que organiza sua estrutura, numa tentativa, extremamente literal, de deixar isso ainda mais evidente. De tornar essa literalidade explícita.

Nesse sentido, eu vejo esta tese que eu fiz mais como um experimento crítico, como uma *tesensaio*, do que como uma tese propriamente dita, como aquelas teses de antigamente, das Ciências Humanas, que eu imagino que ainda devem existir em algum rincão, a tirar pelos livros que tivemos que ler, ao longo de nossa formação, para arregimentar nosso repertório historiográfico em Lit. Brasileira. Esta *tesensaio* é autoexplicativa, como vocês irão ver, então, ela vai se fazendo. Mas assim, eu não sou totalmente *naïf*, eu tenho alguma noção do que estou fazendo, até porque, durante a minha graduação, eu fui monitora da disciplina de Lit. Comparada: eu conhecia praticamente de cor aquele livro da Sandra Nitrini (2010), *Literatura Comparada*, e também aquele outro que foi organizado por Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, *Literatura Comparada: Textos fundadores* (Coutinho; Carvalhal, 1994), só que, nesta tese, mesmo fazendo uma tese em Lit. Comparada e analisando textos literários, por uma perspectiva comparatista, eu não estou discutindo questões teóricas dessa disciplina diretamente. Eu estou, na prática, relacionando textos e tecendo comentários críticos sobre eles. Muitos comentários. E indiretamente tratando questões que dizem respeito a essa disciplina.

Assim, sem muita cerimônia, decidi não fazer uma introdução clássica, como geralmente se faz numa tese, porque ela mesma vai se introduzindo, narrativamente, ao longo dos capítulos, mas decidi frisar, nessa parte das “Informações gerais e também específicas”, onde exponho o plano geral da tese, dois aspectos que me pareciam ser de extrema importância e mereciam ser destacados:

O primeiro: a orientação da página – sempre no *modo paisagem*.

E o segundo: a fonte da letra – quase sempre a fonte “Gentium basic”,
salvo raríssimas exceções.

Esta *tesensaio* foi escrita, então, levando em consideração essas duas premissas básicas, um outro jeito de dizer *contrainte*, um termo que vem do francês e que é muito caro aos situacionistas, que gostavam de seguir regras. Essas premissas são totalmente evidentes, visíveis a olho nu: assim que a gente bate o olho no texto, elas se tornam explícitas, porque elas estão atuando numa camada mais externa do texto, podendo ser percebidas de imediato, logo nas suas primeiras páginas. Mas o contato com essas premissas é um tanto quanto imprevisível, em termos de resultados... O que exatamente essas alterações poderiam provocar? Mesmo sendo um pouco irresponsável de minha parte, decidi testar, sem saber o que elas poderiam desencadear, em quem quer que fosse ler este texto ou em quem fosse ter um contato mais direto e intenso com ele – no caso eu mesma, que já estava escrevendo este texto desse jeito, desde o início –: escrito e/ou lido nessa posição, deitada, horizontal, e com essa fonte, levemente serifada, esses critérios foram escolhidos justamente porque poderiam causar qualquer coisa de diferente na percepção visual ou sensorial deste texto, em termos de conteúdo, provocando sabe se lá o quê... Talvez, mais uma vez, essa seja uma tarefa para *La Universidad Desconocida*, de Bolaño, investigar...

Para mim, essas premissas foram muito importantes. E não apenas por produzirem quaisquer efeitos mais imediatos, quase instantâneos, na minha percepção em geral ou na de qualquer pessoa, como acabei de dizer, mas também por atuarem numa certa temporalidade, por uma determinada duração, podendo produzir algum efeito mais duradouro na percepção, mexendo em camadas mais internas da mente, apostando num outro tipo de estado perceptivo, causando, possivelmente, algum curto-circuito em zonas mais sedimentadas, e podendo, assim, vai saber!, abrir novas formas de circulação, novas conexões cerebrais. Isso poderia acontecer em qualquer leitor que se aproximasse desse texto, mas principalmente em mim, que passei mais tempo lidando com a escrita da tese desse jeito, escrevendo nessas condições, com essas premissas, já que, assim que comecei a pensar sobre esta tese, entendi que tinha que ser dessa forma – pelas razões que irei justificar mais adiante – e me propus a escrever desse jeito, como se tratasse de uma *ação performativa*, procurando sustentar no tempo, com muita paciência, essa diferença com relação ao padrão normalmente exigido pelas normas da ABNT. E sem saber muito bem quais seriam as consequências desse gesto, e também as consequências de sustentar esse gesto no tempo, no que exatamente essas premissas poderiam resultar, ainda que, intuitivamente, eu acreditasse que acabariam refletindo na minha própria escrita, de alguma forma, como alguma coisa mais metalinguística. Era uma aposta que eu estava fazendo, no processo dessa escrita em ato. Uma espécie de experimento científico, também. Experimento artístico-científico, artístico-especulativo. Performativo.

Experimento crítico. Mas eu não tenho como medir os resultados. E avaliar. Eu só posso testar e arcar com as consequências. É tudo da boca pra fora, mas acontecendo dentro. Acontecendo por dentro.

Pensando com relação ao padrão habitual exigido pela ABNT, essas mudanças não se tratavam apenas de um mero fetiche formal, porque procuravam operar em algo muito mais profundo, tentando provocar uma mudança interna na forma de pensar e de estruturar o pensamento, de como eu me expressava com relação a esses conteúdos, e de como eles seriam recebidos, alterando também esses próprios conteúdos. A percepção sobre eles. Atuando num nível sensível, invisível, mas também numa camada mais física, que poderia ser perceptível no corpo, no corpo de quem estava escrevendo esta tese, como também no corpo de quem se pusesse a ler esta tese, produzindo um outro tipo de corporeidade, de percepção e de sensação física ao lidar com este texto, que desarranjaria e desautomatizaria formas estereotipadas de escrita e de leitura, mas também atuando num nível mais imperceptível, sutil, que era mais difícil de rastrear, mas que lidava com a matéria mesma desses conteúdos. Num jeito de mover esses conteúdos, sua materialidade, no curso do tempo. Modificando-a. Como uma operação alquímica.

Por mais que essas premissas possam parecer supérfluas ou até superficiais demais, ou quem sabe até um tanto diletantes, para não dizer totalmente delirantes, já que alguém poderia até pensar, de forma precipitada, que elas estariam ligadas somente a aspectos meramente formais desse texto, ao invés de refletirem questões do seu conteúdo, gostaria, então, de desfazer qualquer mal-entendido nesse sentido, argumentando que essas premissas estão intrinsecamente ligadas também ao conteúdo desse texto, não podendo serem observadas de maneira dissociada ou isoladas, ainda que seja o aspecto formal que apareça primeiro. Para tanto, passo, então, à justificativa dessas premissas, do ponto de vista dos conteúdos, refletindo sobre seu emprego, abordando alguns pontos-chave da minha escolha, que me parecem ser fundamentais para tratar de tal questão.

1.1.2) Com relação à orientação do papel – o *modo paisagem*

A orientação do papel, sempre no *modo paisagem*, era uma tentativa de dialogar com questões que o romance *Opisanie Świata* (STtigger, 2013b) trabalhava, pois, como se trata de um romance que tinha sido pensado tal qual um livro de viagem, era impossível não lembrar das inúmeras narrativas dos viajantes que passaram por aqui, no período colonial, como Ruguendas, com sua *Viagem pitoresca através do Brasil* (Ruguendas, [s.d.])

ou Debret, com seu *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Debret, [s.d.]), ou mesmo seu *Caderno de viagem* (Debret, 2006), que é uma versão *fac-símile* de um caderno seu que, até a data de sua publicação, em 2006, era inédito¹⁵, por mais que o livro de Veronica mimetizasse uma versão moderna desses livros de viagem. Não preciso trazer imagens desses livros para cá, para provar o que estou dizendo, as imagens desses livros são velhas conhecidas nossas, da nossa História, e habitam nosso imaginário. Nem precisamos fechar nossos olhos para vê-las surgir em nossa mente. Só de falar nelas, elas já brotam em nossa mente.

Todos esses livros, dentre vários outros, muito semelhantes a eles, trazem imagens que estão no *modo paisagem*, compondo o acervo *brasiliانا*. Esse é um termo que tanto serve para se referir a um portal na *internet*¹⁶ – que articula diferentes acervos do Sudeste do Brasil, do eixo Rio-São Paulo, como a Fundação Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles, ambos do Rio de Janeiro, assim como a Pinacoteca de São Paulo e o Instituto Itaú Cultural, também de São Paulo –; quanto serve para designar aquilo que diz respeito à História do Brasil e da sua cultura, onde são incluídos estudos, publicações, referências visuais e outros tipos de documentos, cujas fontes tenham sido datadas a partir do século XV e difundidas ao longo do século XIX, como mapas e livros sobre a América Portuguesa, abrangendo também pinturas e estudos científicos sobre a natureza do nosso país.

Então, com essa premissa da orientação da página, sempre no *modo paisagem*, o desafio era o de começar a sustentar uma escrita que, além de lidar com essas questões mais históricas, que atravessavam o romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), também pudesse ser uma escrita que se esticava pela superfície do papel, alongando a linha na página para, justamente aí, cruzar essa superfície plana e crescer em direção à paisagem, indo na direção daquilo que estava fora da página, ao redor do texto. E, ao fazer isso, que a escrita também fosse capaz de, pela própria escrita, pelo seu gesto de atuação e interferência no mundo, friccionar esse suporte agora propositadamente invertido, operando numa outra orientação, numa outra rotação, mudando o eixo de observação da página e também de tudo ao redor dela, procurando fazer despontar tensões que existissem nessa interação entre página e paisagem, nessa relação, onde, agora, esta escrita produzida pela tese voltaria a se esparramar e contra a qual ela também se levantaria, se insurgindo.

15 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3009200607.htm>>. Acesso em: 21/04/2023.

16 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto>>. Acesso em: 21/04/2023.

Tal como uma *mímica burlesca*, a escrita da tese, produzida assim, beirava um pouco o ridículo! Mas OK! Quem se importa com a máscara que eu escolho usar para escrever esta tese?

Eu assumo os riscos e eu aceito de boas esse papel de palhaça, porque eu estava mesmo tentando fazer uma caricatura mal-feita da História, tratando de exagerar ainda mais algo que havia se passado pelas bandas de cá, que havia sido feito no passado, a partir desse *modo paisagem*. Era isso o que eu pensava, que a escrita praticada nesses termos, levando a cabo essa espécie de regra, de condição *a priori*, só podendo ser feita nesse modo, quando estivesse insistentemente estendida, poderia tentar esgarçar ainda mais, a partir daquilo que era o mais evidente na sua superfície, aquilo que aparecia como resquício dos antigos viajantes que percorreram o território brasileiro e que lhes era incontestável, os seus próprios gestos de retratar e registrar o que viam, a partir desse *modo paisagem* de observação do mundo. E, assim, eu pensava que a escrita praticada nesses termos talvez pudesse liberar também algo disso, do passado, expurgar alguma coisa que extrapolava esses gestos do passado, indo além desses gestos. Porque, para mim, a ideia era justamente de trabalhar com esse *modo* à exaustão. Para entender o que viria depois da exaustão. O que ela poderia soltar e transformar. O que ela poderia apresentar depois disso¹⁷.

Além disso, durante a pandemia, passou a ser muito usado um tipo de apresentação que virou uma verdadeira febre nas salas de aula virtuais e nas palestras públicas *online*, e que tão cedo não vai perder sua hegemonia, conquistada desde que fora lançado no mercado, nos anos 1980: o slide de apresentação! Ele é um gênero que voltou com tudo, e promete ficar. Não é só uma tendência, é algo bem mais perene e permanente. Eu o chamava de *power point*, mas é porque os slides surgiram, pelo menos para mim, com esse programa de computador homônimo, e eu nunca perdi o hábito de chamá-los assim. Metonimicamente. Mas hoje, há vários outros programas que nos ajudam a preparar bons slides de apresentação, com vários formatos de *design* possíveis e diferentes possibilidades de *templates* e de interfaces já pré-concebidos¹⁸, e que, de modo dinâmico, incrementam nossas apresentações com mais de mil e um outros tantos detalhes, embelezando nossas ideias para expressá-las ainda melhor, nos ajudando a potencializar nossas falas em público, de um jeito único!!!

17 Na defesa, me perguntaram se escrever sobre o **breu** tinha que ser necessariamente escrever deitado, se não cabia usar o modo retrato... Mas eu respondi que não tinha nenhum problema usar outro modo, só que não seria este trabalho, seria outro. Este trabalho é assim, porque ele é um experimento crítico.

18 Um pouco como a ideia de fotografia programada, que Vilém Flusser elaborou em seu livro *A Fotografia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Flusser, 2002).

Os slides são incríveis. Eu sou totalmente fã deles. Apesar de não me considerar exímia nessa arte de produzir bons slides. Eles também nos lembram algo dos *outdoors*, mas operam numa outra escala, uma escala menor. Portátil. Digital e praticamente imaterial. Como uma projeção. A minha escala agora, escrevendo esta tese, é a de um corpo humano de 1,71m que trabalha *full time* sentada, operando com 13,6 polegadas da tela do meu *laptop*, e lidando com uma folha digital a4 deitada. E penso que foi por isso também que abstraí um pouco a questão do número de páginas desta tese, porque considero este trabalho um trabalho sobretudo digital. Ainda que esteja escrito com esse alfabeto romano e não em código de programação, que eu nem sei como funciona. Na sua versão final, a tese vai estar num arquivo de documento portátil, o tal do PDF (*Portable Document Format*). Eu não imagino publicar esta tese em livro. Nunca imaginei. Eu não escrevi esta tese pensando num livro, por mais que ela tenha sido indicada para publicação, pela banca de defesa.

Eu escrevi pensando que ela era o meio necessário para a obtenção de um Diploma de Doutor. E eu queria ter esse diploma, para poder trabalhar. Infelizmente, as regras acabaram de mudar, e parece que os diplomas agora serão todos digitais. Não vai ter mais diploma impresso em papel timbrado. Não sei nem o que dizer sobre isso. O que vou poder pendurar na parede do meu futuro gabinete, uma NFT (Non-Fungible Token)? Além disso, muitas vezes eu uso fontes altamente suspeitas, porque trabalho muito com a *Wikipédia* e a *Wikipédia* é uma enciclopédia bastante duvidosa, como sabemos. Apesar de eu ter ficado bastante feliz, quando li uma notícia no Instagram, que advogava a favor de sua idoneidade: “Wikipédia suspend un test lié à l’intelligence artificielle après la colère de certains contributeurs”¹⁹, que basicamente estava dizendo que a *Wikipédia* tinha suspendido um teste baseado na inteligência artificial após a cólera de certas pessoas que contribuem para alimentar as informações do *site*. A matéria pode ser lida aqui²⁰, mas o que é interessante é a recusa e uma certa resistência em relação às IAs, já que estão aparecendo muitas matérias sobre delírio ao se fazer uso das IAs, mas também não é possível saber quanto tempo irá durar essa resistência. A mudança é inevitável e as IAs estão em todo lugar.

19 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DK-W5_ApTxC/?igsh=d294enl0N3VvbWZ5>. Acesso: 21/06/2025.

20 Disponível em: <https://www.lemonde.fr/pixels/article/2025/06/14/wikipedia-met-en-pause-le-test-de-fonctionnalites-utilisant-l-ia-apres-la-fronde-de-ses-contributeurs_612985_4408996.html>. Acesso em: 21/06/2025.

Os slides de apresentação são um tipo “novo” de gênero textual e são totalmente únicos, e sempre estão no *modo paisagem*. Um modo de apresentação digital e extremamente dinâmico, que parece com um cartão-postal, 10x15. Sou uma amadora nesse gênero, porque não domino muito a sua técnica, mas também sou totalmente apaixonada por ele, então, essa decisão pelo *modo paisagem* também era uma decisão apaixonada, que se aproximava do slide de apresentação. Minha tese já estaria na metade do caminho andado para virar uma *lecture performance* e ser apresentada virtualmente, em algum lugar *online*, caso fosse esse o caso... E, se precisasse, seria só adaptar algumas coisas, cortar umas partes, e já começar a projetar, como num cinema do texto digital, das ideias virtuais, onde as páginas iriam sendo passadas, assim, sucessivamente, de modo automático, e as ideias rolando, sendo complementadas com a presença da minha voz, em voz alta, que eventualmente taparia os buracos do texto, atualizando-o, falando sobre o que não foi possível escrever, os espaços deixados em branco, os lapsos, mas sobre o texto que continua vivo... Ou talvez, quem sabe, até fazer uma projeção integral da tese, uma tese sem cortes. Que loucura!!! Essa quantidade de texto sendo projetada integralmente! Que pesadelo, na verdade... Quem iria ler isso? Desse modo? Não sei, mas será que isso ainda é sobre ler ou já é sobre ver? Na era das IAs e das imagens, esta minha tese, um grande catatau digital, lidando com a ilegibilidade do nosso próprio tempo, com a nossa falta de tempo, integralmente sem cortes!!! Tese quasi-CINEMA! Já gostei dessa ideia. De qualquer forma, é uma tese impossível... É uma projeção de tese. Uma tese que só acontece na projeção, como uma projeção mesmo! Uma tese fantasma! Fantasmática! Um holograma de tese! Eu gostei dessa ideia! <<<333 *Let's play this, let's play thesys!!!*

Eu não me imagino imprimindo esta tese. É anti-ecológico até. Um desperdício. Estamos mudando de paradigma... Mas eu tive que imprimir alguns exemplares para a banca, a pedido do meu orientador, para ajudar na leitura. E também para conseguir revisar esta tese, no papel. Eu leio muito mais no papel do que nas telas. Vivo imprimindo PDFs, mas nem sei o que meus sobrinhos iriam dizer dessa ideia de imprimir e ler minha tese, no papel... Apesar de muitas vezes ter procurado ser didática e falar de modo direto, sem ser muito rebuscada, não sei se eles acompanhariam meu ritmo disruptivo e alucinado de referências... A leitura está mudando, a forma como lemos, como processamos as informações, dados, *data*, tudo completamente dissociado de uma ideia de experiência, e é uma leitura cheia de interrupções e interferências, por causa da falta de concentração generalizada... É difícil ler nessas condições de mundo atuais e também com as IAs. É um pouco o que este artigo de Joshua Rothman, publicado na *New Yorker*, em junho deste ano, estava discutindo: “What’s Happening to Reading? – For many people, A.I. may be bringing the age of

traditional text to an end”²¹. Esta tese, como qualquer outra tese produzida nesses nossos tempos atuais, também atravessa esses desafios de leituras...

Eu também pensava que, como o livro de Veronica era um livro que usava muitas imagens de arquivo, esta tese deveria ela mesma funcionar como a construção de um arquivo, uma tese-arquivo, um arquivo da tese, num movimento inverso do livro, tirando partido dos servidores da Universidade Federal do Ceará para continuar existindo no espaço-tempo dos *bites* da matéria, depois que o Doutorado acabasse. Assim, nenhum pudor com a sua estatura *long size*. Acredito que esta tese é impublicável em livro. Mas viverá feliz, ao aparecer como um resultado de pesquisa, dentre tantas possibilidades de resultados de busca, das buscas mais improváveis na *internet*. I.e., se aparecer, porque tudo depende dos humores dos algoritmos. Quem joga com os dados dos algoritmos? Como pensar a partir da lógica deles, pensando numa pós-vida (sobrevida) dos próprios textos?

Esse assunto dos slides de apresentação virou até conversa na disciplina de Métodos, “HGP8222: Métodos de Investigação Literária – Boccaccio interprete da *Divina commedia*”, com o Prof. Dr. Yuri Brunello, que falou da escritora americana Jennifer Egan e de seus slides literários, onde ela explorava essa possibilidade textual num capítulo inteiro do seu romance *A visita cruel do tempo* (Egan, 2011), todo feito com diferentes ferramentas: esquemas, diagramas, conjuntos, setas, gráficos, infográficos, listas, tópicos, quadradinhos, sub-quadradinhos, setas... Incrível. Mas, minha forma de usar esse modo paisagem é bem mais convencional. Eu não estou inventando a forma, nem lançando moda. Não sou a rainha do conteúdo. Não quero ser *influencer*, peloamordasdeusas! Estou apenas escrevendo neste modo, e vocês estão lendo, como cobaias do meu experimento. Vai saber... No fundo, é bem simples. É só isso. Mas não poderia deixar de frisar que esta posição deitada não deixa de ser uma evocação qualquer ao divã da psicanálise e sua abertura em direção ao inconsciente. Ao sonho. Ao despertar. Mesmo que ninguém leia enquanto está dormindo, isto não invalida a hipótese de que esta tese é uma tese feita de sonhos. Mas talvez fosse melhor dizer de pesadelos. Seria mais junto com a matéria tratada aqui, que aproxima o **breu** da barbárie humana.

21 Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/open-questions/whats-happening-to-reading>>. Acesso em: 21/06/2025.

1.1.3) Com relação à fonte da letra – “Gentium basic”

Já a questão da fonte, ela não era um mero capricho gráfico nem poético, mas tinha a ver com algo fonético.

Ao invés de utilizar a fonte convencional “Times New Roman”²², um senso comum em trabalhos acadêmicos desse gênero tese, escolhi escrever esta tese com a fonte “Gentium Basic”²³. Uma escolha que se deu simplesmente por causa do nome da fonte. A tradução latina de *gentium* está relacionada com “nações”, “das nações”, mas gosto de imaginar a confusão que esse termo pode gerar, quando pensamos no “gentil”, que tanto está no hino nacional brasileiro, “Dos filhos deste solo/ és mãe gentil/ Pátria amada, Brasil”, um dos quatro símbolos oficiais da República, com música de Joaquim Osório Duque-Estrada e música de Francisco Manuel da Silva, quanto está no romance *O Guarani*, de José de Alencar, de 1857, já que o protagonista, Peri, é “o rei de uma nação gentil (Alencar 1857, 73) que, assim como Abraão, ‘deixou sua mãe, seus irmãos e a terra onde nasceu’ (Alencar 1857, 89), para seguir uma nova divindade” (Sommer, 2004, p. 168)²⁴.

A confusão a que me refiro se dá por causa de uma diferença de pronúncia, já que, para a maioria dos falantes do português brasileiro, não há diferença alguma entre a pronúncia de “gentil” e “gentio”, pois tanto esse “l” quanto esse “o” se transformam em semivogal, fazendo com que sua pronúncia seja a mesma, [ʒẽ'tiw], e apagando, pelo menos no plano fônico, no ouvido da história, a diferença que *a priori* existe entre os significados tão antagônicos desses termos; ao contrário das variantes ditas “padrão”, ligada a uma ideia de “norma culta”, onde essa diferença entre eles aparece bem marcada na pronúncia, [ʒẽ'til] e [ʒẽ'tiu], respectivamente, não gerando nenhuma confusão, mas demarcando diferenças. A Pátria amada Brasil é uma mãe gentil, nobre, ou uma mãe gentio, selvagem? Quem ouve o que houve no ouvido olvidado das histórias?

Como se sabe, gentio com “o” era a forma como os indígenas também eram chamados, porque esse substantivo se relaciona com o paganismo, com pessoas pagãs, não-cristãs, e, por extensão de sentido, se referia também àquele que não era civilizado, que era chamado de selvagem, que veio dar nos vários Silvas desses Brasis que existem nesse Brasilzão, já que Silva tem a ver com selva, e selva, com selvagem. E gentio

²² Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Times_New_Roman>. Acesso em: 21/04/2023.

²³ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Gentium>>. Acesso em: 21/04/2023.

²⁴ Ailton Krenak, em seu discurso de posse na ABL, em 2024, também falava em “nação gentil”, como alusão a uma música de Milton Nascimento. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ailton-krenak/discurso-de-posse>>. Acesso em: 16/12/2025.

também é multidão, porque é de bando e é de ruma que as sociedades dos povos originários se organizavam e ainda se organizam. Todos esses termos são termos que também se relacionam com outros termos, como gentilha, que veio dar no gentaça, mas também no gentinha, e eles todos têm conotações muito negativas e depreciativas, e ficaram marcados na língua, designando pessoas de classes sociais mais baixas, inferiores. Os gentios são os pobres da História, os subalternos, os discriminados, o povim, o povilêu, o populacho, a plebe, a ralé, a súcia, os canelau, e todos aqueles que foram considerados de baixa condição moral, cultural e social, pelas classes dominantes. Pelo Poder.

Já o gentil com “l”, como é igualmente sabido, relaciona-se com gentileza e cortesia, com cordialidade, que veio dar, por exemplo, na expressão “homem cordial”, um conceito abordado por Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, no *Raízes do Brasil*²⁵. Mas gentil também tem a ver com nobreza, com aquilo que possui qualidades nobres. Esses são termos igualmente fortes, porque, além de falarem das qualidades positivas de alguém, da nobreza de espírito ou da nobreza moral, por exemplo, também fazem referência às hierarquias sociais, onde a nobreza tinha uma posição superior, de destaque, num determinado regime político, como no regime monárquico, além de ser um estilo de endereçamento honorífico, que é a forma legal, oficial ou reconhecida da utilização de um título nobiliárquico (um título nobre, de nobreza), que servia para garantir privilégios, uma

25 Esse conceito foi abordado nesse livro, *Raízes do Brasil*, no seu quinto capítulo, “O homem cordial” (Holanda, 2014, p. 167-182), tendo sido dito que: “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões do convívio humano, informados no meio rural e patriarcal” (Holanda, 2014, p. 176). Ele continua desdobrando essa expressão, mas, nas notas, também foi explicado em que contexto ela tinha surgido: “[a] expressão é do escritor Ribeiro Couto, em carta dirigida a Alfonso Reyes e por esta inserta em sua publicação *Monterey*. Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, a palavra ‘cordial’ há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico, se não tivesse sido contrariamente interpretada em obra recente de autoria do sr. Cassiano Ricardo onde se fala no *homem cordial* dos aperitivos e das ‘cordiais saudações’, ‘que são fechados de cartas tão amáveis como agressivas’, e se antepõe à cordialidade assim entendida o ‘capital sentimento’ dos brasileiros, que será a bondade e até mesmo certa ‘técnica da bondade’, ‘uma bondade mais envolvente, mais política, mais assimiladora’. Feito este esclarecimento e para melhor frisar a diferença, em verdade fundamental, entre as ideias sustentadas na referida obra e as sugestões que propõe o presente trabalho, cabe dizer que, pela expressão ‘cordialidade’, se eliminam aqui, deliberadamente, os juízos éticos e as intenções apologéticas a que parece inclinar-se o sr. Cassiano Ricardo, quando prefere falar em ‘bondade’ ou em ‘homem bom’. Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado. Pertencem, efetivamente, para recorrer a termo consagrado pela moderna sociologia, ao domínio dos ‘grupos primários’, cuja unidade, segundo observa o próprio elaborador do conceito, ‘não é somente de harmonia e amor’. A amizade, desde que abandona o âmbito circunscrito pelos sentimentos privados ou íntimos, passa a ser, quando muito, benevolência, posto que a imprecisão vocabular admita maior extensão do conceito. Assim como a inimizade, sendo pública ou política, não *cordial*, se chamará mais precisamente hostilidade. A distinção entre inimizade e hostilidade, formulou-a de modo claro Carl Schmitt recorrendo ao léxico latino: ‘*Hostis is est cum quo publice habemus [...] in quo ab inimico differt, qui est is, quocum habemus privata odia...*’. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Hamburgo, [s.d.] [1933], p. II, n.” (Holanda, 2014, p. 240-241).

marca de distinção social. Um título nobre. Mas, esse nome gentil também foi usado para nomear moedas de ouro (que valiam entre 116 e 162 réis) no reinado de D. Fernando (1367-1383). Elas se chamavam “Dobra gentil”²⁶. Já o termo latino *Jus gentium*/*Ius gentium*, que quer dizer “direito das gentes”, “direito dos povos”, é um termo que se usava para designar as normas, no Direito Romano, que eram relativas aos estrangeiros, e modernamente o termo é sinônimo de Direito Internacional.

Então, escrever com “Gentium Basic”, de certa forma, é também tensionar todos esses conflitos, entre os nobres e os pobres. Entre questões de fundação e também questões que envolvem o Direito.

É tudo lógico demais.

E é sempre atravessado pelo dinheiro.

1.1.4) Com relação aos métodos e às histórias como métodos – indícios e barbárie

Numa tese, sempre se espera que se fale sobre a metodologia empregada para a realização de tal trabalho científico. Eu escrevi sobre isso, mas como a tese já estava muito grande, resolvi cortar boa parte do meu texto. A minha tese é auto-explicativa, e eu não queria parecer chata, me tornando repetitiva (apesar de ainda o ser, em vários momentos!), e preferi, então, encurtar essa parte do “momento teórico-metodológico da tese”. Mas uma tese que se preze, se ela é realmente uma tese, ela tem que ter alguma explicação, ainda que mínima, do modelo teórico-metodológico utilizado, já que um projeto de investigação científica começa sempre com uma pergunta inicial, apostando numa hipótese a ser investigada, que vai ser comprovada ou não, ao longo da pesquisa.

No entanto, como eu já disse, esta tese não teve projeto. Quer dizer, o projeto aprovado não foi o da pesquisa realizada para escrever esta tese, então, como exigir dela algum tipo de método? Isso é bastante complexo, eu sei, mas, para minha sorte, eu acabei usando um texto teórico que era como se fosse um pau para toda obra, digamos sim, e, como uma espécie de chave-mestra, servia para abrir várias fechaduras diferentes, servia

26 Disponível em: <<https://www.museucasadamoeda.pt/collection/26>>. Acesso em: 01/05/2023.

até para descobrir coisas que nem imaginaríamos ser possíveis de serem descobertas, como o que esta notícia, de junho de 2025, relatou, envolvendo pedidos de pizza e a geopolítica mundial. Ela foi publicada em vários jornais do mundo, mas eu li a que saiu no *site* da DW Brasil: “Pedidos de pizza perto do Pentágono podem prever conflitos?”²⁷.

Bem, é certo que o historiador italiano Carlo Ginzburg, em seu texto “Sinais – Raízes de um paradigma indiciário”, publicado em 1989 no Brasil, no livro *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, apesar de ser italiano, não estava analisando pizzas com seu método também chamado por ele de “paradigma indiciário” (Ginzburg, 1989, p. 41), onde ele apresentava a ideia do *detalhe*. No entanto, seu método paradigmático cairia como uma luva para embasar teoricamente o que essa notícia acima estava reportando, porque ela apresentava uma teoria (quase conspiratória) por trás de um tal “índice pizza”, que disparou na noite em que Israel se preparava para atacar o Irã, e também em outros momentos de grande tensão geopolítica. Mas o que seria exatamente esse tal de “índice pizza” e essa teoria com ares de conspiração? Como a própria notícia informou, existe uma conta na plataforma X (antigo *Twitter*) chamada “Pentagon Pizza Report (Relatório sobre Pizza no Pentágono, em tradução livre do inglês)”, que se dedica a analisar dados do Google sobre os pedidos de pizza na região do quartel-general da Defesa americana, no estado da Virgínia. “O perfil é definido como um ‘monitoramento de código aberto da atividade de pizzarias no Pentágono (e em outros lugares)’”, e foi esse perfil que cunhou esse termo “índice pizza”, que “funcionaria como um parâmetro de análise dos pedidos de pizza na região do Pentágono”, simplesmente baseado no aumento dos pedidos de comida por *delivery*, especialmente pizza, já que isso indicaria, segundo eles, que algum evento de impacto mundial estaria prestes a acontecer. E esse perfil conseguiu mostrar que, antes dos primeiros ataques aéreos de Israel contra o Irã acontecer, em 13 de junho de 2025, “havia sinais sutis de que uma operação militar era iminente. Um pico nos pedidos de pizza nos arredores do Pentágono pode ter sido um deles”, já que, “[à]s 18h59 do dia 12 de junho (horário do leste dos EUA), momentos antes do início da ofensiva israelense, ‘quase todas as pizzarias próximas ao Pentágono experimentaram um ENORME aumento na atividade’, segundo publicação na conta.”

Apesar de essas análises não serem científicas e se basearem apenas numa leitura de dados da realidade, o “índice pizza” não é algo “inventado pela internet”, como observou o *site* especializado em gastronomia *The Takeout*, no início do ano. Além disso, as entregas de pizza ao

27 Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/pedidos-de-pizza-perto-do-pent%C3%A1gono-podem-prever-conflitos/a-72963953>>. Acesso em: 21/06/2025. Mas eu li primeiro aqui: <<https://www.instagram.com/p/DLFrBOIogfi/?igsh=NGlubnE4a3Nhang%3D>>. Acesso em: 21/06/2025.

Pentágono teriam dobrado pouco antes da invasão americana ao Panamá, em dezembro de 1989, e aumentado novamente antes da Operação Tempestade no Deserto, contra o Iraque, em 1991, como eles reportaram. É interessante pensar que, no Brasil, quando se trata de política, “tudo acaba em pizza”, mas, nos Estados Unidos, ao se lidar com geopolítica, parece que tudo começa com pizza! Eu não irei mais falar de pizza na tese, mas me pareceu bastante convincente essa maneira de descobrir alguma coisa, por meio de análises bastante simples de certos indícios e isso coincidia com o método apresentado por Carlo Ginzburg, como acabei de comentar rapidamente. Eu não escolhi esse método de Ginzburg só porque gosto de prestar atenção nos detalhes, mas também porque ele tinha uma relação muito direta com o **breu**, quer dizer, com o **breu** como piche.

No texto de Ginzburg, quando o piche foi mencionado, ele não estava ligado aos tapetes, que estava sendo tratado um pouco antes, ele simplesmente apareceu como mais um fio dessas tranças que Ginzburg ia fazendo em seu texto, falando sobre o seu método “paradigma indiciário”, enquanto ia aplicando seu próprio método nos textos que estava lendo e discutindo. No caso, naquele momento, ele não estava falando de tapeçaria, mas, sim, falando de algo ligado à “análise científica das impressões digitais”. Explico: em 1823, Purkyne, fundador da histologia, uma ciência que estuda os tecidos dos seres vivos, havia iniciado pesquisas nesse campo, e “ele distinguiu e descreveu nove tipos fundamentais de linhas papilares, ao mesmo tempo afirmando, porém, que não existem dois indivíduos com impressões digitais idênticas” (Ginzburg, 1989, p. 174-175). Além disso, ele também estudou filosofia e retomou algumas questões dessa disciplina, a partir de Leibniz, para pensar sobre a individualidade, mas o interesse de Purkyne era o de encontrar uma forma de discernir um indivíduo do outro. E isso o levava à ponta dos dedos e a um material que era usado ali, para fazer isso, o piche:

O erro da fisiognomonia [estudo dos rostos para se apreender as tendências características de uma pessoa] foi o de enfrentar a diversidade dos indivíduos à luz de opiniões preconcebidas e conjecturas apressadas; dessa maneira, foi até agora impossível fundar uma fisiognomia científica, descritiva. Abandonando o estudo das linhas da mão à “vã ciência” dos quiromantes, Purkyne concentrou a sua atenção num dado muito menos aparente – e nas linhas impressas nas pontas dos dedos encontrava-se a senha oculta da individualidade.

Deixemos a Europa por um momento e passemos à Ásia. À diferença de seus colegas europeus, e de forma totalmente independente, os adivinhos chineses e japoneses também haviam se interessado pelas linhas pouco aparentes que sulcam a pele da mão. O costume, atestado na China, e sobretudo em Bengala, de imprimir nas cartas e documentos uma ponta de dedo borrada de piche ou tinta provavelmente tinha por trás uma série de reflexões de caráter divinatório. Quem estava habituado a decifrar escritas misteriosas nos veios das pedras ou da madeira, nos rastros deixados pelos pássaros ou nos desenhos impressos nas costas das tartarugas certamente chegaria sem esforço a conceber como uma escrita as linhas impressas por um dedo sujo numa superfície qualquer. Em 1860, *sir* William Herschel, administrador-chefe do distrito de Hoogly em Bengala, notou esse costume difundido entre as populações locais, avaliou sua utilidade e pensou em usá-lo para um melhor funcionamento da administração britânica. (Os aspectos teóricos da questão não o interessavam; a dissertação latina de Purkyne, que por meio século permaneceu como letra morta, era-lhe

totalmente desconhecida.) Na realidade, observou Galton retrospectivamente, sentia-se uma grande necessidade de um instrumento de identificação eficaz – nas colônias britânicas, e não somente na Índia: os nativos eram analfabetos, litigiosos, astutos, mentirosos e, aos olhos de um europeu, todos iguais entre si. Em 1880, Herschel anunciou em *Nature* que, depois de dezessete anos de experiência, as impressões digitais foram introduzidas oficialmente no distrito de Hooghly, onde já eram usadas havia três anos com ótimos resultados. Os funcionários imperiais tinha-se apropriado do saber indiciário dos bengaleses e viraram-no contra eles (Ginzburg, 1989, p. 175-176, grifo meu).

Essa era uma pequena amostra do método de Ginzburg, “paradigma indiciário”, que tinha relação com os indícios... Pensando sobre essas questões, quando uma determinada coisa era apropriada e usada para outros fins, num determinado momento da tese, comecei a chamar de “incendiário” 🔥 🔥 🔥, nessa minha forma de ler/reescrevendo, trocando tudo de lugar, apostando na força do trocadilho, muito influenciada também por Lélia Gonzalez (2022), com suas ideias maravilhosas sobre a “América Ladina”; mas esse não foi o único método utilizado por mim, para ler o **breu**, como se poderá perceber ao longo da tese, até porque, além dos métodos, também havia as histórias, as histórias como uma forma de método. Acho que preciso falar um pouco sobre as histórias. Algumas histórias. Eu só comecei a perceber a força que as histórias poderiam ter para pensar o **breu**, quando também cruzei com o piche, num conto do escritor chileno Benjamín Labatut. No final de 2022, eu vi alguma coisa na mídia sobre seu livro *Quando deixamos de entender o mundo*, e decidi comprá-lo. Imagino que qualquer pessoa que for ler esse seu livro vai ser imediatamente capturado por uma sensação “bolañesca” que o atravessa, porque seu livro nos lembra algo do escritor Roberto Bolaño, também chileno, mas também algo do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, apesar de eu não ter lido nenhum livro desses respectivos autores que tratasse especificamente das ciências, na forma como Labatut trabalha com a ciência em seus textos.

A ciência é seu grande tema, me parece, e a memória que eu tenho desses outros autores, por causa da língua castelhana, que é uma língua comum a todos eles, é a relação que eles estabeleceram, cada um a seu modo, com a ficção, com as narrativas ficcionais, com a trama narrativa em seus textos, por isso essa ideia de sensação “bolañesca”, já que todos eles têm (e mesmo Bolaño morto, não deixou de ter, quer dizer, seu texto não deixou de ter) um lance muito particular com a ficção. Só que, em Labatut, esse *lance* beira o charlatanismo, ele tem um quê de falsificação. Talvez, essa sensação de falso, que seu texto acaba passando, seja só por causa da máscara que Labatut inventou para si mesmo, para aparecer em público, porque, afinal, ele é tido como um “fenômeno literário”, e já ganhou vários prêmios internacionais importantes com seus livros. Mas, para ele, o sucesso não é um termo que pertença à literatura, já que ele entende a atividade do escritor como se fosse uma atividade quase monástica. Na FLIP

de 2022²⁸, com relação ao seu sucesso, ele disse que, na verdade, estava preparando seu futuro fracasso. Ou seja, ele é alguém que gostaria de ser lido nessa chave, como um fracasso, no entanto, foi recebido no mundo literário de um jeito totalmente diferente. Por isso também, que ele nos passa essa sensação de falso, que sua figura pública transmite de alguma forma. E que seu texto também nos faz pensar sobre, de algum modo.

Nessa dicotomia entre o sucesso e o fracasso, sendo seu trabalho uma espécie de fracasso que deu muito certo, a sua figura pública também pode criar algumas antipatias: se alguém viu a entrevista com ele nessa FLIP de 2022, vai entender o que estou tentando dizer, de forma educada, porque o debate era para ter sido feito com a moderadora, ele e um outro escritor convidado, mas ele pediu para ser apenas ele e a moderadora. Ele não queria dividir o palco com mais ninguém. Por quê? Ego, talvez? Isso não ficou muito claro, mas também, nem precisava ser muito explicado, porque, durante a entrevista, ficou explícito que ele, com suas apresentações públicas, queria criar uma aura de mistério em torno de sua própria história pessoal, já que, quando a moderadora quis explorar temas mais biográficos, ele não estava interessado em falar sobre sua vida privada, e foi um pouco rude com ela. Parece que eles já tinham conversando sobre isso antes, nos bastidores, e o fato de ela insistir, em público, acabou gerando algum constrangimento para ele, ali, na hora da entrevista. Uma espécie de mal-entendido. Quem sabe, ele queira preservar sua vida íntima, porque a vida cotidiana de um escritor é bastante ordinária, como podemos imaginar, com coisas muito triviais e medíocres acontecendo o tempo todo, um pouco como a vida de todo mundo, sem nada de muito dramático ou excepcional, mas seus textos romantizam um pouco as coisas, fantasiando e aumentando tudo, dando a sensação de que Labatut quer sempre explorar o lado mais extraordinário e grandioso das coisas, com muita intensidade. No limite.

Não sei, pode ser isso, mas pode ser qualquer outra coisa também, só que ficou bastante evidente, na entrevista, seu interesse em falar sobre coisas muito grandiosas, como o êxtase místico e o mistério que envolve as descobertas científicas, porque há algo nesse êxtase que ele identifica como semelhante às descobertas feitas pelos gênios da ciência que mudaram o mundo, pelo menos na forma como ele narrava isso em seu livro, ressaltando sempre um aspecto devocional de alguns cientistas, na forma como eles se dedicavam a fazer o que faziam, por puro amor, e um pouco de delírio também. Em seus textos, pelo menos nesse seu livro *Quando deixamos de entender o mundo*, Labatut sempre estava procurando explorar o

28 Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=iSaL1siRMic>>. Acesso em: 24/04/2023.

lado mais genial dessas pessoas e se percebe que, na forma como ele expunha em seus textos, em ambos esses universos, se partilhava um grande mistério. No mundo caduco onde vivemos, é até bonita essa tentativa dele de fazer um elo entre esses universos, que me parecem tão distantes, e que hoje, estão ainda mais separados pela técnica; mas, em seus textos, Labatut vem trazendo coisas do passado, procurando conectar com a Modernidade, com uma ideia de ciência moderna, fios mais antigos, do passado, conectando a ciência moderna ao misticismo da alquimia antiga, que buscava coisas inalcançáveis, como a pedra filosofal!, chegando até uma ideia de ciência ligada à tecnologia de última ponta, com histórias relacionadas ao universo da física quântica, que também busca dar conta do que muitos de nós, totalmente leigos, quase não entendemos, como as micropartículas, por exemplo. Mas, óbvio, quando as pessoas falam sobre o mistério, não importa que mistério seja esse, o mistério sempre levantará suspeitas, já que existe mesmo algo de muito insondável no mistério, com muita falcaturia e charlatanismo nessa história, com uma série de placebos sendo vendidos como bálsamo e inúmeros farsantes querendo nos passar a perna, vendendo gato por lebre; então, é normal desconfiar. Quem não desconfiaria do maravilhoso? Quem não ficaria com o pé atrás?

Eu não quero falar sobre o livro inteiro de Labatut (2022), *Quando deixamos de entender o mundo*, porque foi logo o primeiro conto desse livro, o “Azul da Prússia” (Labatut, 2022, p. 9-34), que me fez olhar para o **breu** de uma outra forma, quando o li. Foi esse conto que chamou a minha atenção para a ideia das histórias, e é ele que eu gostaria de comentar, com mais detalhes, pensando no **breu**, nas histórias, algumas histórias do breu e do Breu\$il. Mas, antes de começar a comentar esse conto, acho importante mencionar, nem que seja de forma breve, algumas linhas mais gerais sobre esse seu livro. Labatut tem um estilo muito próprio, rápido e extremamente envolvente de narrar, misturando ficção com ensaio, e atravessando outros gêneros literários, com temas e personagens fascinantes, que fazem parte do mundo das ciências e do pensamento tecnicista, mas não apenas, como já disse, já que também trabalha com questões que cruzam o universo da mística, envolvendo o mistério das religiões e a relação do sagrado com o segredo. Com o segredo que envolve o sagrado. Enfim, em seus textos, há algo de extremamente cativante e envolvente, que acaba ligando seus personagens, mas eu teria que pesquisar com mais profundidade para saber quem, de fato, chegou a existir, já que seus textos misturam realidade e ficção, como ele mesmo disse no final de seu livro, onde explica um pouco esse seu método de criação, e a proporção que as suas histórias vão deixando de ser verdadeiras, para se tornarem 100% ficcionais: “[e]sta é uma obra de ficção baseada em fatos reais. A quantidade de ficção aumenta ao longo do livro; enquanto ‘Azul da Prússia’ só há um parágrafo ficcional, nos textos seguintes tomei liberdades maiores,

tentando permanecer fiel às ideias científicas expostas em cada um deles” (Labatut, 2022, p. 173). Ele também citou o livro onde fez pesquisa, mas agora, não tenho tempo de lê-lo. Quem sabe num outro momento. Mesmo estando ciente dessa informação, eu não saberia dizer qual parágrafo ficcional seria esse do conto “Azul da Prússia”, porque não li esse conto assim, procurando decifrar isso, checando todas as informações que ele veiculava, tim-tim por tim-tim.

De um modo geral, pode-se dizer que seus personagens trazem em si características muito próprias, marcantes, com traços extremamente pessoais e singulares, e eles transitam entre uma ideia de pureza, ligada à ingenuidade quase infantil, e um tipo de fé cega em alguma coisa que não entendemos muito bem o que poderia ser, porque muitos deles estão imersos em seus próprios mundos, nos dando a sensação de que estão meio fora do mundo mesmo, como se fossem lunáticos... E eles também partilham algo que está entre a miséria, a genialidade e a loucura, e que Labatut explora em seus textos de forma tão envolvente, sendo justamente isso que nos faz ficar meio apaixonados por eles. Eu estou falando em nós, usando o plural majestático, mas, na verdade, estou falando de mim mesma. Desculpe, é força do hábito de achar que eu sou uma multidão, quando sou apenas uma leitora que se envolve intensamente com os livros que lê. De qualquer maneira, apesar de esse seu livro transitar muito pelo universo das ciências ditas duras, porque muitos de seus personagens são figuras históricas que realmente existiram, muitos deles realmente vêm desse mundo à parte, um outro mundo para nós, que somos das Ciências Humanas, e que temos outras formas de abordar o mundo e suas dinâmicas.

Por dialogar tanto com a ciência, seus textos trazem ideias que não necessariamente seus leitores vão entender de primeira, mas que são questões interessantíssimas que envolvem a química, a matemática, a física quântica etc., mas também o zen budismo e assuntos religiosos, misturando-os, como já disse. De fato, muitas das questões que são trabalhadas em seu livro parecem ser muito difíceis para nós, seres que nascemos, de corpo e alma, comprometidos com outras áreas do conhecimento humano, mas, como várias questões das ciências da natureza estão o tempo todo aparecendo na mídia hoje em dia, sendo comentadas com muita frequência, já que o mundo em que vivemos é um mundo que se tornou cientificista, regido por uma visão da realidade que é muito mais científica e técnica do que outra coisa, onde essas ciências duras têm um peso sem igual, até podemos ter alguma familiaridade com seu grau de dificuldade, mas o mérito de Labatut reside em conseguir transformar essas questões das ciências em questões de literatura. Por si só, isso já me parece um grande feito e penso que é por isso que ele se tornou famoso!

Na FLIP de 2022, durante a entrevista que ele deu, Labatut disse que essas histórias que ele costuma contar só podiam ser contadas assim

mesmo, como romance, como se o gênero romanesco tivesse sido criado para narrar exatamente isso, histórias das ciências naturais, porque, senão, o mundo não teria como entendê-las! Para ele, o romance seria a forma ideal para se melhor entender essas histórias, e, com essa declaração, ele acabou reconhecendo que há algo nessas histórias que ele conta que, apesar de parecerem ensaios, elas têm um enorme potencial, por terem algo de extremamente ficcional, próprio à natureza das narrativas literárias, e que não necessariamente elas precisam ser verdadeiras, mas ele reconhece que há, sim, alguma verdade nessas histórias. Afinal, se trata da própria ciência, de grandes dilemas científicos! Mas o quanto de verdade elas teriam? Lendo seus textos, não me sinto apta a reconhecer, de primeira, o quão verdadeiras seriam essas histórias, quais seriam as verdades científicas presentes nos contos e o que seria da ordem da mais pura invenção. Acho que levaria muito tempo para que eu conseguisse verificar o fundo de verdade de cada uma dessas histórias e ver o que ele foi inventando, por cima dessa camada científica, passando um verniz de realidade em seus textos, como se fossem realmente informações verídicas, e não ficcionais, reproduzindo um efeito de real estrondoso.

No entanto, preciso dizer que, como leitora, eu não tenho o menor interesse em tentar fazer isso, *i.e.*, me tornar uma detetive particular para tentar ver se as informações que ele estava narrando batiam ou não com a realidade, mas, como pesquisadora, eu sei que tenho que ter uma certa responsabilidade ética sobre o meu trabalho e entendo, e até reconheço, que é importante que esse trabalho de busca e de checagem seja feito, só não precisa ser eu quem vai ter que fazê-lo! Que os voluntários se apresentem, então! Só em ler as suas histórias, que têm um ar muito “rocambolañesco”, eu já me dou por satisfeita, porque ele tem um jeito de narrar e de relacionar as informações que, para mim, é onde habita o seu verdadeiro talento, na forma como ele amarra a trama da narrativa, armando-a, para conseguir dizer o que quer dizer. E isso me interessa muito mais: ver como ele ia juntando e conectando as diversas informações que seu texto agregava e agenciava, observar como essas histórias iam sendo contadas...

Quando li “Azul da Prússia” (Labatut, 2022, p. 9-34) pela primeira vez, eu quase caí para trás, porque, entre todas as metamorfoses pelas quais o azul passava ao longo do conto, o **breu** também participava de alguma forma, estava lá, presente, mas na forma de piche (Labatut, 2022, p. 19). Daqui a pouco eu recupero essa passagem inteira, para citar aqui, mas antes de fazer isso, preciso, no mínimo, contextualizar algumas questões específicas desse conto. Vou começar pelo fim, pela sua última frase, “um verdor terrível” (Labatut, 2022, p. 34), porque ela também era a frase que intitulava esse livro, *Quando deixamos de entender o mundo* (Labatut, 2020), mas na sua versão original, em espanhol, *Un verdor terrible* (Labatut, 2020).

Assim que se percebe isso, nos damos conta de que essa imagem, que está presente no final desse primeiro conto do livro, é uma espécie de imagem-síntese, que serve para se pensar sobre o livro inteiro, como se se tratasse de se tomar, metonimicamente, a parte pelo todo. De fato, num primeiro momento, os títulos diferentes desses livros – *Quando deixamos de entender o mundo* (Labatut, 2022) e *Un verdor terrible* (Labatut, 2020) – podem, sim, gerar uma certa confusão, como geraram em mim, porque foi por causa disso que comprei a versão em espanhol, pensando que se tratava, na verdade, de um outro livro, e não o mesmo! Eu achava que o livro em espanhol era uma espécie de continuação desse conto, porque eu não tinha reparado na ficha bibliográfica ainda, com os dados da edição brasileira, para ver como era o título desse livro no original. Apesar de ter me sentido um pouco enganada pelo capitalismo, com alguma jogada de *marketing* editorial que eu não entendia muito bem a razão de ser, não me arrependo de ter comprado a edição em espanhol, só foi um pouco frustrante constatar isso, assim que abri o livro, porque eu pensava que iria ler histórias diferentes, e não as mesmas histórias, numa língua diferente, a língua em que elas foram originalmente escritas. Mesmo que as histórias sejam diferentes, porque não era a mesma língua, e isso muda tudo!, ainda assim me pareciam ser as mesmas histórias, só que numa língua diferente.

O título *Quando deixamos de entender o mundo* se refere, na verdade, a um outro conto do livro, que se chamava exatamente assim, “Quando deixamos de entender o mundo” (Labatut, 2022, p. 83-160). Talvez, a edição brasileira tenha optado por esse título por conta da edição americana, *When We Cease to Understand the World*, que saiu em 2020, no mesmo ano em que a versão original do livro foi publicada, em espanhol, mas já divergindo dela. De qualquer maneira, eu não tenho nenhuma certeza sobre isso, não fui atrás de checar essas informações, para ver se foi isso mesmo que aconteceu. É só um palpite. Independentemente de ter sido enganada, considero o título *Quando deixamos de entender o mundo* muito mais forte do que *Un verdor terrible*, porque ele tem algo de mais abrangente, mas ninguém perguntou a minha opinião sobre isso. Tudo bem. A minha opinião pessoal não é relevante, nesse caso. Ambos as versões existem, e eles vão fazer as suas próprias histórias pela mundo. Mas acho que é importante entendermos um pouco algumas ideias que o título *Un verdor terrible* pode sugerir.

Apesar de não ser uma imagem tão forte quanto *Quando deixamos de entender o mundo*, *Un verdor terrible* tem o seu charme. Ela é uma imagem quase lírica, e com uma alta carga dramática. A curiosidade por ela nasce do seu estranho assombro anunciado, como se houvesse um pavor incrustado nesse terrível verdor, que traz muito peso e densidade para essa propriedade do verde, carregando-o ainda mais, dando-lhe ainda mais intensidade, porque esse algo terrível que esse verdor desperta, que parece ser da ordem de um exagero, fala sobretudo de um espanto, que se

assemelha a qualquer coisa de monstruoso. A ideia implícita, presente no adjetivo, que qualifica essa cor, nos leva a pensar sobre a forma como percebemos os fenômenos, ou seja, nos remete a uma ideia de percepção, que pode ou não ser tratada pelo campo da estética, mas, como se tratava de um título de livro de literatura, as questões estéticas já se apresentavam, sem que precisássemos convocá-las. Esse verdor, que diz respeito ao verde, e que aparece no final desse conto, também está presente na imagem que ilustra a capa da edição original, e ela infesta o céu. É a ilustração “Mesofase” (2015), de Adrián Gouet.

Como na capa o verdor está presente tanto no título quanto na imagem que a ilustra, parece que ele continua a se propagar pelo resto do livro, principalmente depois que lemos o primeiro conto, “Azul de Prússia” (Labatut, 2020, p. 9-40), porque, como é a última frase dita ali, é como se o verdor terrível fosse uma espécie de pesadelo anunciado, que continua pairando sobre nossas cabeças e também sobre as outras histórias do livro, contaminando o livro inteiro, nos fazendo pensar em algo tóxico, radioativo, que é mesmo isso que a imagem que está na capa do livro nos sugere, com a cor do céu, tingido de esverdeado, puxando para um verde-piscina, abrindo para um tom mais flúor, atrás de um enorme nuvem muito densa, de alguma explosão, acontecendo dentro de uma floresta tropical. É uma imagem muito potente essa da capa, porque ela nos dá a ver uma possibilidade de cenário para imaginar esse terrível verdor. Em alguma medida essa expressão também conversa com o termo “inferno verde”, que é uma forma de se referir à Amazônia. Segundo a AI Overview, do Google, esse uso estaria relacionado ao Período Colonial, e cita vários exemplos. Eu não estava muito familiarizada com essa ocorrência, que, de certa forma, lançava novas chaves de leitura para o livro do escritor chileno Benjamín Labatut, já que essa expressão, no livro, se referia a um medo, na verdade, a um grande temor que Fritz Haber tinha, de que “o futuro desse mundo não pertencesse ao ser humano, e sim às plantas”:

Entre as poucas coisas que Fritz Haber tinha consigo ao morrer, foi encontrada uma carta escrita para sua mulher. Nela, Haber confessa que sente uma culpa insuportável; não pelo papel que desempenhou na morte de tantos seres humanos, direta ou indiretamente, mas porque seu método para extrair nitrogênio do ar tinha alterado de tal maneira o equilíbrio natural do planeta que ele temia que o futuro desse mundo não pertencesse ao ser humano, e sim às plantas, já que bastaria que a população mundial diminuísse a um nível pré-moderno durante apenas um par de décadas para que elas [as plantas] ficassem livres para crescer sem freio, aproveitando o excesso de nutrientes que a humanidade tinha lhes legado para se multiplicar, frutificar e ser fecundas, espalhando-se sobre a face da terra até cobri-la completamente, afogando todas as formas de vida sob um verdor terrível (Labatut, 2022, p. 34, grifo meu).

Fig. 03: Img. da capa do livro de contos *Un verdor terrible* (Labatut, 2020).



Além disso, estamos vivendo em tempos muito complexos, com os *deadlines* que o Planeta Terra tem nos dado, por conta das mudanças climáticas e o ponto de não retorno, e estamos sendo convidados (para não dizer obrigados) a retornar a um lugar impossível, tendo que lidar com a uma ideia de ecologia tardia que já foi perdida há muito tempo e que não podemos mais recuperar, mas que precisamos encontrar um jeito de conciliar, de contornar, para podermos continuar vivos, do jeito que for possível, antes que seja tarde demais. Isso pode parecer um tanto fatalista, mas esse é o nosso novo paradigma de realidade, e trata-se de um fato inegável, precisamos readaptar nossa presença no mundo, nos readaptar ao mundo, readaptando o mundo também, frente a todos os desafios que as mudanças climáticas nos impõem. Então, esse título em espanhol é bastante sugestivo nesse sentido, mas sem deixar de ser um tanto ambíguo, porque nos faz pensar em coisas ligadas ao universo da ficção científica e às distopias. Esse verde me levou também a revisitar algumas imagens da minha infância, algumas delas vindas das histórias em quadrinhos, porque a kryptonita, do Super-Homem, criado antes da Segunda Guerra Mundial, era um material inventado, que era extremamente verde, brilhante, como uma pedra de esmeralda verde. Além disso, não sei bem por quê, mas a kryptonita não me fez pensar nas criptomoedas, mas sim na Usina Nuclear de Chernobyl, no acidente radioativo que aconteceu na Ucrânia, em 1986, que lançou no ar várias partículas de combustível nuclear, e outros perigosos produtos de fissão, além de isótopos radioativos como cézio-137, iodo-131, estrôncio-90 e outros radionuclídeos²⁹; e também no acidente radiológico que aconteceu em Goiânia, em 1987, com o cézio-137. Fui procurar o livro de Svetlana Aleksievitch, aquele *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro*, para ver se encontrava algo sobre a cor do cézio-137, que eu não sabia qual era, mas fantasiei na minha cabeça que o cézio-137 era verde fluorescente, por causa da kryptonita. Mas, no livro, não encontrei nada que me dissesse isso, pelo contrário, encontrei algo sobre o azul e o vermelho:

Da primeira vez em que nos disseram que tínhamos radiação, pensamos que se tratava de alguma doença, uma doença que logo levava a pessoa à morte. Mas nos diziam que não era isso, era algo que estava na terra, penetrando a terra, algo que não se podia ver. Que os animais talvez tenham visto e escutado, mas o homem não. Mas isso não é verdade! Eu vi... O cézio estava na minha horta até que a chuva o molhou. Tem uma cor assim como de tinta. Estava lá em pedaços. Eu cheguei de colcoz e me aproximei da horta. E havia um pedaço azul, e a duzentos metros outro. Do tamanho desse lenço, que eu tenho na cabeça. Chamei a vizinha e outras mulheres e percorremos todos os lugares. Todas as hortas, o campo ao redor. Uns dois hectares. Acho que encontramos quatro pedaços grandes. Um deles era vermelho. No dia seguinte choveu. Desde cedo. E pela hora do almoço já não estavam lá. Veio a polícia, mas não havia mais nada para mostrar. Apenas contamos. Os pedaços eram assim (*mostra com as mãos*). Como o meu lenço. Azul e vermelho (Aleksievitch, 2016, p. 58-59).

29 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente_nuclear_de_Chernobil>. Acesso em: 17/12/2025.

Mesmo que o conto “Azul da Prússia” (Labatut, 2022, p. 9-34) começasse com o “azul” e terminasse com o “verdor terrível”, ele não estava fixado apenas nessas duas cores, ele viajava por toda uma palheta de possibilidades, variando, logo no começo, para um “vermelho furioso” (Labatut, 2022, p. 9); passando pelo “azul da Prússia” (Labatut, 2022, p. 15); “o carmim” (Labatut, 2022, p. 15); “o sangue escarlata” (Labatut, 2022, p.15); “azul em ouro” (Labatut, 2022, p. 16); a “cor de esmeralda”(Labatut, 2022, p. 16); e o “verde-esmeralda” (Labatut, 2022, p. 21); “uma enorme nuvem esverdeada” (Labatut, 2022, p. 25); “campos verdes de Albion” (Labatut, 2022, p. 29); e pelo “'preto de osso', o pigmento mais escuro encontrado na época” (Labatut, 2022, p. 29); e também o “ouro das ondas do mar” (Labatut, 2022, p. 32); até chegar no “verdor terrível” (Labatut, 2022, p. 34), que era o medo de que um tal de Fritz Haber teria, de que a natureza pudesse se voltar contra os humanos, como já disse.

Essa palheta de cores, que foi sendo construída ao longo do conto, era muito interessante, porque, claro, nos lembrava algo da teoria das cores de Goethe, proposta no começo de um século XIX que atravessou muitas nuances; além de nos fazer pensar em questões relacionadas à estética, até porque o “azul da Prússia” é um pigmento usado na pintura!, e o conto falava exatamente sobre isso, mas, para mim, o mais interessante é que ele não se reduzia apenas a isso, a grande questão do conto era mostrar toda uma rede de relações, revelando como questões estéticas, que eram extremamente poéticas, eram atravessadas também por questões da barbárie, por isso, o esforço de Labatut em tecer outras histórias sobre o “Azul da Prússia”, história paralelas, que contavam a história da barbárie, sobre os venenos (e afins).

Então, o narrador falava de muitos “venenos” e outras coisas afins, criados pela humanidade, como, por exemplo: “[p]ervitin” (Labatut, 2022, p. 9); “cianureto” (Labatut, 2022, p. 10, 12, 13, 14, 22, 32); “eutanásia Aktion 4” (Labatut, 2022, p. 12); “[z]yklon A” e “[z]yklon B” (Labatut, 2022, p. 14; 33); “pesticida” (Labatut, 2022, p. 15); “inseticida” (Labatut, 2022, p. 19); “piche” (Labatut, 2022, p. 19, grifo meu); “ácido sulfúrico” (Labatut, 2022, p. 20); “ácido prussiano” (Labatut, 2022, p. 20); “arsênico” (Labatut, 2022, p. 21); “antraz” (Labatut, 2022, p. 25); “sarin” (Labatut, 2022, p. 25); “mostarda” (Labatut, 2022, p. 25); “cloro” (Labatut, 2022, p. 25); “gás”(Labatut, 2022, p. 24, 25, 26); “ácido clorídrico” (Labatut, 2022, p. 26); “veneno” (Labatut, 2022, p. 28); “nitrogênio” (Labatut, 2022, p. 14, 28, 34); “fertilizante” (Labatut, 2022, p. 29); “pólvora” (Labatut, 2022, p. 30); “pesticida de gás” (Labatut, 2022, p. 32); “[z]yklon” (Labatut, 2022, p. 32); “névoa de cianureto” (Labatut, 2022, p. 34), e pode ser que eu tenha deixado passar algum desses “venenos” do conto, e não tenha conseguido recuperar todos, ao copiá-los aqui. Meu olho ainda é humano.

Além disso, o narrador ia falando desses “venenos”, entrecortando com várias informações, em que o número três poderia sugerir alguma

possível evocação ao 3º Reich – uma interpretação totalmente pessoal minha, baseada na mais pura paranoia –, mas é verdade que o três é um número muito simbólico e recebeu muitos significados diferentes, ao longo da História, inclusive, o próprio Ginzburg (1989), em seu texto sobre o “paradigma indiciário”, também usou muito a estrutura terciária, fazendo várias tramas de três, compondo muitas tranças, como Dante também o fez, ao seu modo, em sua *Comédia*. Então, é difícil amarrar essa presença do três, no conto de Labatut, apenas a uma única possibilidade de significação, mesmo que, no conto, ele nos faça pensar imediatamente no 3º Reich, que também é citado na narrativa: “três mil e oitocentas pessoas se mataram em Berlim” (Labatut, 2022, p.11); “três horas” (Labatut, 2022, p. 11); “três rios” (Labatut, 2022, p. 11, 17); “três dias” (Labatut, 2022, p. 11); “três ocasiões diferentes” (Labatut, 2022, p. 11); “três filhos” (Labatut, 2022, p. 11); “três generais” (Labatut, 2022, p. 11); “Terceiro Reich” (Labatut, 2022, p. 13); “três linhas” (Labatut, 2022, p. 14); “treze volumes” (Labatut, 2022, p. 17); “quarenta e três anos” (Labatut, 2022, p. 20); “três vezes no peito e uma na cabeça” (Labatut, 2022, p. 22); “trinta cidades do tamanho de Paris” (Labatut, 2022, p. 25); “treze anos” (Labatut, 2022, p. 28); “três milhões de esqueletos” (Labatut, 2022, p. 29). Mais uma vez, repito: pode ser que eu não tenha visto todos os três (e suas respectivas variações) que apareceram no conto e tenha deixado algum de fora, mas acho que só essas palavras já são mais do que suficientes para percebermos algo que tem a ver com o método de Labatut de narrar, que é um método que lida com decomposição e relações, i.e., como uma forma de olhar as coisas em partes e, a partir disso, tentar relacionar essas partes.

E é nesse método, que tem a ver com a fragmentação, que ele vai relacionar a invenção de “venenos químicos” com o pigmento “Azul da Prússia”, propondo um encontro entre questões de estética com a barbárie: ele estava falando da invenção do Zyklon A e B, e de “uma bela cor azulada”, deixada na madeira dos vagões e nos tijolos de Auschwitz, “ambas remetem à verdadeira origem do cianureto, derivado de 1782 do primeiro pigmento sintético moderno, o azul da Prússia” (Labatut, 2022, p. 15). Ora, não conheço a origem do cianureto e nem sei se me interessa saber se há uma outra origem verdadeira do cianureto, para além dessa que ele narrou, porque embarcar na ficção de Labatut é também aceitar a verdade que ele nos conta como uma verdade da invenção, seja ela uma verdade verdadeira ou não. Por isso, para mim, o que me interessava perceber em seus textos desde o início era muito mais a relação que ele estabelecia entre as coisas, ver como ele entrelaçava a história dos venenos com a do pigmento, do que saber se elas eram ou não verídicas. E é no meio desse entrelaçamento, entre o veneno e o pigmento, que o **breu**, como piche aparecia, como uma espécie de 3º elemento.

Então, vamos agora ler o fragmento completo, onde o “piche” (Labatut, 2022, p. 19) foi mencionado. Mas, antes, só para contextualizar um pouco este fragmento, preciso dizer que: neste momento do conto, segundo o que o narrador nos contava, o pigmento “azul da Prússia” já havia sido inventado por engano por Johann Jacob Diesbach, ao triturar milhões de cochonilhas, uma espécie de bichos-da-seda das Américas, que habitavam o cacto nopal, no México, cujo “sangue escarlate [das cochonilhas] foi – junto com a prata e o ouro – um dos maiores tesouros que os conquistadores espanhóis roubaram dos povos americanos” (Labatut, 2022, p. 15). No entanto, foi Johann Leonhard Frisch quem “transformou seu azul em ouro” (Labatut, 2022, p. 16), e ele até quis emplacar a cochonilha para o rei Frederico (Labatut, 2022, p. 17), mas foram os nazistas, muito depois, que a encamparam (Labatut, 2022, p. 17). É nesse momento da narrativa, quando o pigmento se tornou comercializável e começou a ser usado por artistas de toda a Europa que o “piche” apareceu:

A primeira grande obra na qual se utilizou o azul da Prússia foi *O enterro de Cristo*, pintada em 1709 pelo holandês Pieter van der Werff. No céu, as nuvens cobrem o horizonte e o véu que escurece o semblante da Virgem brilha azulado, refletindo a tristeza dos discípulos em volta do cadáver do Messias, cujo corpo nu é tão pálido que ilumina o rosto da mulher que, de joelhos, beija o dorso de sua mão, como se quisesse cauterizar com os lábios as feridas abertas pelos ferros dos pregos.

Ferro, ouro, prata, cobre, estanho, chumbo, fósforo, arsênico; no início do século XVIII, o ser humano só conhecia um punhado de elementos puros. A química ainda não tinha se separado da alquimia, e a variedade de nomes arcanos com os quais se conheciam compostos como bismuto, o vitríolo, o cinábrio e a amálgama era um caldo de cultura para todos tipo de acidentes inesperados e felizes. O azul da Prússia, por exemplo, não teria existido não fosse o jovem alquimista que trabalhava no ateliê de tintas onde a cor foi criada. Johann Conrad Dippel se apresentava como teólogo pietista, filósofo, artista e médico, embora seus detratores o considerassem um simples aproveitador. Ele nasceu em um pequeno castelo de Frankenstein, perto de Darmstadt, no oeste da Alemanha, e desde criança possuía um estranho carisma, capaz de obnubilar aqueles que permaneciam muito tempo em sua presença. Seu poder de convencimento lhe permitiu seduzir uma das mentes científicas mais importantes de sua época, a do místico Emanuel Swedenborg, que começou como um de seus discípulos mais entusiastas, mas acabou se transformando em seu maior inimigo. Segundo Swedenborg, Dippel tinha o dom de afastar as pessoas da fé para em seguida privá-las de toda inteligência e bondade, “abandonando-as a uma espécie de delírio”. Em uma das diatribes mais apaixonadas que escreveu contra ele, Swedenborg o irmana com o mesmíssimo Satanás: “É o mais vil demônio, não sujeito a princípio algum, mas em geral contrário a todos”. Suas críticas não tocaram Dippel, que se tornara imune ao escândalo depois de ter passado sete anos na prisão por suas ideias e práticas heréticas. Após cumprir sua sentença, renunciou a qualquer pretensão de humanidade: levou a cabo inúmeros experimentos com animais vivos e mortos, que dissecava com avidez. Seu objetivo era passar para a história como o primeiro homem a trasladar uma alma de um corpo para outro, embora tenham sido sua extrema crueldade e o gozo perverso com os quais manipulava os restos de suas vítimas que o acabaram transformando em lenda. Em seu livro *Afecções e remédios da vida da carne*, publicado em Leiden com o pseudônimo Christianus Democritus, afirmou ter descoberto o Elixir da Vida – a versão líquida da Pedra Filosofal –, capaz de curar qualquer mal e outorgar a imortalidade a quem o bebesse. Tentou trocar essa fórmula pelo direito à propriedade do castelo de Frankenstein, mas o único uso que pôde dar a sua bebida foi como inseticida e repelente, graças a sua incomparável fetidez, produto da mistura de sangue, ossos, chifres e cascos em decomposição. Devido a essa

mesma qualidade, seu líquido viscoso parecido ao piche³⁰ foi usado séculos depois por tropas alemãs durante a Segunda Guerra Mundial, que o verteram como um agente químico não letal (e consequentemente livre dos Protocolos de Genebra) nos poços de água do Norte da África, para entorpecer o avanço das tropas do general Patton, cujos tanques as perseguiam pelas areias do deserto. Um dos elementos do elixir de Dippel foi o que acabou produzindo o azul que enfeitaria não só o céu da *Noite estrelada*, de Van Gogh, e as águas da *Grande Onda de Kanagawa*, de Hokusai, mas também os uniformes da infantaria do Exército prussiano, como se houvesse algo na estrutura química da cor que invocasse a violência, uma sombra, uma mácula essencial herdada dos experimentos do alquimista, que despedaçou animais vivos e juntou suas partes em quimeras horríveis que tentou reanimar com eletricidade, monstros que inspiraram Mary Shelley a escrever sua obra-prima, *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, em cujas páginas advertiu sobre o avanço cego da ciência, a mais perigosa de todas as artes humanas (Labatut, 2022, p. 17-20, grifo meu).

A primeira vez que li esse trecho, eu nem me preocupei em saber se Johann Conrad Dippel, de fato, existia. Só na segunda leitura, é que me dei ao trabalho de ir procurar na *internet*, e, sim, ele foi alguém que realmente existiu, lá pelo século XVII. Para mim, como já disse anteriormente, o ponto central dessas histórias, contadas por Labatut, não se resumia a saber o grau de verdade que essas informações nos oferecia, de forma bastante verossímil, mas observar a forma como ele ia relacionando-as entre si, tecendo uma história comum, não no sentido mais rasteiro de comum, como se fosse uma história banal, trivial, mas, sim, como uma história partilhada: uma história da barbárie, que atravessava a dos bens culturais, a história da cultura, que, por sua vez, atravessava a história da humanidade, de uma humanidade que foi “evoluindo” através da técnica, mas que, na verdade, essa “evolução” seria mais uma espécie de “involução”, porque extremamente destrutiva, acompanhada pelas guerras e pelo desejo de poder, na sua versão moderna. Então, quando li essa história, realmente fiquei muito atônita, ao perceber que a cor desse pigmento podia ter a ver, ao mesmo tempo, com a história de dois grandes genocídios, o dos povos ameríndios e o dos judeus. E eu fiquei muito impressionada com a forma como Labatut conseguia relacionar esses fatos com tanta habilidade narrativa, porque esse também era um grande problema para mim, e não apenas porque o piche estava no meio da história desse pigmento, mas porque eu já tinha lido textos em que o **breu** também era um **breu da barbárie**, como no *Inferno*, de Dante Alighieri, e no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, que traziam o **breu fervendo** 🔥 🔥 🔥, e que eram histórias muito pesadas, como essas de Labatut, que não eram nada poéticas.

De fato, Labatut não estava falando de coisas poéticas, ele estava falando de venenos e de máscaras de guerra, ironicamente feitas no modelo de Mickey Mouse, e, para mim, que estava interessada nos rostos pintados de preto, da “festa de Netuno”, do romance *Opisanie Świata* (Stigger,

30 Na edição em espanhol, o termo usado é “alquitrán” (Labatut, 2020, p. 23), correspondente a alcatrão.

2013b), que também podiam ser pensados como máscaras, essas máscaras de Labatut só não seriam mais absurdas, porque elas me lembravam Walter Benjamin, por dois motivos: o primeiro, por um texto de Didi-Huberman, “L’image brûle” 🔥 🔥 🔥, de 2004³¹, que foi publicado no Brasil, em 2018, no livro *A imagem queima* 🔥 🔥 🔥, que retomava Benjamin, quando Didi-Huberman falava sobre uma “*imagem angustiante*” que, em 1930 continuava assombrando todos os espíritos, tanto na Alemanha quanto na França, e essa imagem era justamente a da “máscara de gás”, relacionada a ataques químicos, onde não era mais possível distinguir quem era combatente e quem era civil (Didi-Huberman, 2018, p. 42); e uma segunda lembrança, ligada a um texto de Benjamin, o ensaio “Experiência e Pobreza”, de 1933, em que Walter Benjamin falava de Mickey Mouse, “[a] existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo” (Benjamin, 2012, p. 127), como quem falava, ironicamente, que ele era o símbolo máximo da nossa imaginação política, como se essa imagem do Mickey fosse o lugar mais alto onde nossa imaginação tivesse chegado. No conto de Labatut, a máscara de guerra aparecia assim:

A possibilidade de a Alemanha bombardear a ilha com gás parecia inevitável. Um dos assessores do governo britânico assegurou que sofreriam mais de duzentas e cinquenta mil mortes civis só durante a primeira semana, de modo que até os bebês recém-nascidos recebiam máscaras especialmente projetadas para eles. As crianças em idade escolar usavam o modelo Mickey Mouse, um apelido grotesco que procurava diminuir o horror que os pequenos sentiam ao ouvir o chocalho de madeira que os chamava para amarrar os elásticos sobre suas cabeças e respirar a borracha pestilenta que lhes cobria os rostos, enquanto seguiam instruções do Ministério da Guerra:

*Prendam a respiração
Segurem a máscara na frente do rosto com os polegares dentro
dos elásticos.
Empurrem o queixo bem na frente da máscara.
Puxem os elásticos por cima o máximo que puderem.
Passem um dedo ao redor da máscara, cuidando para que os
elásticos da cabeça não fiquem tortos.*

As bombas de gás nunca caíram sobre a Inglaterra e as crianças aprenderam que se soprassem para fora quando usavam as máscaras soaria como uma rajada de peidos, mas a experiência do horror vivido pelos soldados que sofreram ataques com o gases sarin, mostarda e cloro nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial penetrara o subconsciente de uma geração inteira. O melhor testemunho do medo inspirado pela primeira arma de destruição em massa da história foi a negação de todos os países de usar gás durante a Segunda Guerra. Os norte-americanos tinham enormes reservas prontas para serem empregadas e os ingleses haviam testado o antraz em ilhas remotas da Escócia, massacrando rebanhos de ovelhas e cabras. Hitler, inclusive, que não viu nenhum inconveniente em usar gás nos campos de concentração, negou-se a utilizá-lo nos campos de batalha, embora seus

31 Originalmente esse texto foi publicando numa parte do livro *Phalène - Essais sur l'apparition*, 2, de 2013.

cientistas tivessem fabricado cerca de sete mil toneladas de sarin, suficientes para erradicar a população de trinta cidades do tamanho de Paris. Mas o Führer conhecia o gás. Vira-o nas trincheiras quando não passava de um soldado raso e sofrera parte da agonia que causava (Labatut, 2022, p. 24-25).

Quando eu li esse conto de Labatut, entendi que era importante simplesmente contar histórias do breu, histórias que estivessem relacionadas com a barbárie colonial e com a ideia de fundação do Brasil, contá-las e recontá-las do jeito que eu conseguisse. Eu já estava bastante consciente de que as coisas que eu vinha percebendo aqui e ali sobre o **breu** eram como uma grande maçaroca, e que elas estavam muito emaranhadas entre si, mas com a leitura do conto de Labatut, vendo o que ele estava narrando e a forma como ele narrava, como ele contava essas histórias da barbárie, era possível começar a pensar em um modo de contar e de relacionar algumas histórias do breu, e a pensar na forma que elas teriam também. Essas algumas histórias do breu seriam as que eu já vinha encontrando durante a pesquisa, histórias que eu achava que tinham alguma relação com o breu, ou que, de uma maneira mais direta ou indireta, se relacionavam com ele, literalmente, metaforicamente, metonimicamente ou até mesmo por analogia, inclusive, me dando pano para manga também, para juntas, dar corpo a esse lugar imaginário que eu comecei a ver a partir do **breu**, o **Breu\$il**.

A grande questão se daria, na verdade, na forma como eu iria organizar essas histórias, entre os **breus** que eu já tinha encontrado nas leituras que vinha fazendo, e entre as coisas que eu fui descobrindo e que também diziam respeito ao **breu**, em como eu iria entrelaçar e relacionar todos esses fios emaranhados de histórias. Para isso, eu tanto estava pensando nas tranças que Ginzburg (1989) foi tramando em seu texto quanto nas referências terciárias de Labatut (2022), e até mesmo pensei no esquema de rimas de três, de Dante, que também se entrelaçavam como uma trança. Mas eu nem precisei tentar fazer essas tranças, até porque elas iam dar muuuuuuito trabalho, eu simplesmente optei pela ideia de montagem, presente nas *Passagens*, de Walter Benjamin (2018), para aproximar esses **breus**, e ver como eles se comportariam, e foi muito surpreendente, para não dizer simplesmente reconfortante, quando eu comecei a ler, sem nenhuma expectativa de nada, *Guerra contra Palmares - O manuscrito de 1678*, publicado em 2021 (Lara; Fachin, 2021), porque fazer pesquisa é isso também, é, de repente, começar a ler um livro afim e encontrar, sem estar esperando, respostas muito precisas (e preciosas também) sobre questões importantes do trabalho que está sendo feito, como se fosse um presente da própria pesquisa, que acaba atraindo seus pares, magneticamente. Assim, lendo a introdução desse livro, os historiadores explicaram que antigamente a palavra “relação” dizia respeito à “narração de alguma coisa que sucedeu”:

Um documento conhecido pelo título *Relação das guerras feitas aos Palmares de Pernambuco* é a principal fonte utilizada pelos que tratam de sua história. **Relação** é uma palavra que aparece nesse texto e, no século XVII, designava a “**narração de alguma coisa que sucedeu**”. De fato, ali se descrevem a formação dos mocambos, sua localização e organização interna, e as entradas enviadas contra eles. O relato detalha especialmente a atuação do governador dom Pedro de Almeida e as campanhas lideradas por Manuel Lopes (em 1675) e Fernão Carrilho (em 1677-78), que destruíram muitas cercas e aprisionaram mais de duzentas pessoas, incluindo vários parentes dos que então governavam os mocambos. A narrativa termina com as comemorações pela vitória obtida e as negociações entre uma embaixada dos Palmares e o governo de Pernambuco que resultaram em um acordo de paz, em junho de 1678 (Lara; Fachin, 2021, p. 10, grifos meus).

Ora, então, era exatamente isso! O sentido histórico que o termo “relação” tinha já era suficiente para aproximar, via narração, o que quer que fosse do **breu**, e foi muito libertador descobrir isso, porque pensar na relação entre os diferentes fios de histórias do breu, já era simplesmente narrar esses fios, sem que eu precisasse me preocupar muito se elas tinham a ver com o **breu** de uma forma mais literal, ou metafórica/metonímica ou até mesmo por analogia. As ligações que eu estava preocupada em estabelecer entre os diferentes fios de história emaranhados não precisavam ter muita lógica ou passar por um sistema de classificação por categorias, porque a relação, por si só, já se dava pela própria narração! A lógica era simplesmente narrar! Com certeza, esse sentido mais antigo de relação deve ter vindo do francês, já que *rapport*, nessa língua, tanto é relatório/narração quanto também é relação. Eu precisava pesquisar isso um pouco melhor, mas também havia uma outra questão muito importante para mim com relação ao **breu**, que tinha a ver com seu reconhecimento, *i.e.*, reconhecer que o **breu** não era apenas escuro ou escuridão, mas que, também, o **breu** era o próprio **breu**.

Enquanto eu estive pesquisando o **breu**, havia um grande debate na mídia brasileira em torno de uma questão que também envolvia o problema do reconhecimento, mas esse reconhecimento se referia ao âmbito jurídico, em como se dava o reconhecimento de pessoas e/ou coisas em processos penais da Justiça Brasileira, os tais dos artigos 226 e 227, do Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941, já que o reconhecimento era usado como um meio de prova, com a finalidade de identificar o suposto autor de um crime. No entanto, essa era uma metodologia que sempre produziu muitos erros e, inclusive, em análises de relatórios que avaliaram esse método, já foi verificado que “83% dos indivíduos apontados como suspeitos eram pessoas negras”³², contribuindo para a manutenção do racismo estrutural na sociedade brasileira.

32 Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2022-jan-14/limite-penal-racismo-estrutural-reconhecimento-fotografico-meio-prova#_edn1>. Acesso em: 20/04/2023.

Assim, desde 2021 está tramitando no Senado Federal, o PL 676/21³³, que foi redigido pelo mais improváveis dos Senadores Brasileiros, o Senador Marcos do Val (PODEMOS/ES), aquele que tem relação com a SWAT e que participou de uma farsa política para se desvencilhar de Bolsonaro, depois do episódio lamentável do 08 de janeiro de 2023, mas todo mundo ficou sem entender o que ele estava fazendo naquele momento, porque, logo depois das bombas que ele soltou na mídia, ele voltou atrás e desfez os mal-entendidos gerados, se associado de novo ao Bolsonaro... Pois é, é ele mesmo, o próprio! Foi ele quem elaborou esse PL e, apesar das ambiguidades que rondam a figura desse Senador, seu Projeto de Lei é coerente, porque vai em cima de um problema comum que acontece na *praxis forense*, onde ocorre mais “reconhecimento fotográfico” em delegacias do que o reconhecimento pessoal, mesmo essa prática não sendo admitida pela lei, ela acaba sendo incorporada como meio de prova, servindo para indiciar um possível suspeito. Quem tiver interesse e curiosidade, assim como eu tive, é só procurar mais informações na *internet*, já que existem muitas informações disponíveis sobre esse PL.

Mas eu fui procurar esses textos jurídicos não apenas por causa da curiosidade, mas também porque eu estava lidando com uma questão de como reconhecer que o **breu** também era **breu**, se havia algum “método científico” que havia sido usado para se reconhecer o **breu** como tal, já que o **breu**, naquele exemplo trazido por Ginzburg (1989), estava sendo usado como piche, justamente como parte de um sistema de identificação. Eu resolvi, então, consultar o Código de Processo Penal Brasileiro, para entender melhor essa questão do “reconhecimento”, e saber o que exatamente era previsto sobre o reconhecimento de pessoas e/ou coisas ao pé da letra, na letra da lei, porque talvez isso pudesse me ajudar a fazer ciência de alguma forma, a usar um método adequado para reconhecer o **breu** como **breu**. No título VII - Da prova, no capítulo VII - Do reconhecimento de pessoas e coisas, no CPP, especificamente no inciso I e II do art. 226, encontra-se descrito o seguinte método de identificação: “I – a pessoa que tiver de fazer o reconhecimento será convidada a descrever a pessoa que deva ser reconhecida; II – a pessoa, cujo reconhecimento se pretender, será colocada, se possível, ao lado de outras que com ela tiverem qualquer semelhança, convidando-se quem tiver de fazer o reconhecimento a apontá-la;” (Código de Processo Penal, 2020, p. 70); e para o reconhecimento de uma coisa/objeto, diz o art. 227: “[n]o reconhecimento de objeto, proceder-se-á com as cautelas estabelecidas no artigo anterior, no que for aplicável” (Código de Processo Penal, 2020, p. 70).

33 Disponível em: <www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2303871>. Acesso em: 23/07/2025.

O CPP prevê a identificação de um suspeito, que deve ser apontado por uma das partes, por meio de uma descrição e um método de reconhecimento que aproximaria supostos autores de um crime baseado em “qualquer semelhança” que eles venham a ter e/ou a apresentar com quem está sendo acusado de ter cometido um crime, mas esse método se apresenta como um instrumento frágil e passível de falhas para ser considerado como um meio de prova no processo penal, já que suscetível ao fenômeno de indução e de produção de falsas memórias, podendo gerar muita dúvida, ambiguidades e incertezas. Além disso, como também afirma Kuhn, num texto que li na *internet* para entender melhor essa questão, “[n]ão são raros, aliás, os reconhecimentos coletivos, inclusive, por prévio álbum fotográfico, mediante manifestação intercalada de policiais, vítima (s) e testemunha (s) durante o ato, numa verdadeira confusão e contaminação da memória”, e, de forma bastante irônica, complementa: “não bastasse [isso], o rol de suspeitos com características semelhantes raramente é assegurado e, de regra, a lavratura do ato de reconhecimento é genérico, ao invés de pormenorizado, como exige a lei. É um modelo. É a McDonaldização do processo penal (MORAIS Da ROSA, 2013): o sistema *fast-food*, que almeja uma *MC-pena (in) feliz*”³⁴ (Kuhn, 2018, [s.p.]).

Ora, essa ideia de semelhança, na qual o método de reconhecimento previsto no Código Penal Brasileiro se baseia para indicar um culpado, é um método construído a partir de uma ideia de analogia, porque a analogia é uma figura de linguagem que tem a ver com as semelhanças, as similitudes, e essa é uma figura de linguagem que está intrinsecamente ligada ao **breu**, já que ele mesmo também é uma analogia do escuro e da escuridão! No livro *As Palavras e as Coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*, publicado originalmente em 1966, o filósofo e historiador francês da História das Ideias Michel Foucault, logo na primeira frase do ensaio “A Prosa do Mundo”, no segundo capítulo do livro, afirmou que: “[a]té o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental” (Foucault, 1999, p. 23); mas, ora, bolas!, como o próprio Código Penal Brasileiro estava atestando, essa influência da semelhança exercida no saber não se restringia apenas até aquele século XVI, estipulado por Foucault, porque, ainda hoje estava presente, atuando na nossa Lei, em pleno séc. 21! Foucault, nessa dissecação arqueológica que fez das “figuras do saber”, apresentou quatro tipos de similitude, “seguramente essenciais”: a *convenientia*; a *aemulatio*; a *analogia* e a quarta é assegurada por “jogos das *simpatias*” (Foucault, 1999, p. 23-35). Infelizmente, eu não vou desdobrar aqui essas quatro similitudes, mas no capítulo sobre o **breu**, eu

34 Disponível em: <<https://canalcienciascriminais.jusbrasil.com.br/artigos/578640412/reconhecimento-pessoal-e-induzimento-fotografico>>. Acesso em 20/04/2023.

falei bastante sobre a analogia e também trouxe vários verbetes de diferentes tipos de dicionário, onde eu analisei várias questões relativas ao **breu**. Mas, de qualquer forma, eu achava importante pelo menos citar que a ideia de analogia – como algo que está intrinsicamente ligado ao **breu** – era algo que também era importante para a estrutura do pensamento Ocidental, que fazia parte da história de sua estrutura, como Foucault procurou demonstrar em seu livro.

Assim, tendo apresentando, em linhas gerais, as principais questões da tese, desejo a todos uma boa viagem!

2) O breu

“Os homens que habitam os pontos extremos de um diâmetro terrestre têm que ser antípodas, isso é uma tese irrefutável. Tudo quanto se eleva no espaço fica ereto, em qualquer ponto que esteja da terra. Para achar antípodas, entretanto, não é preciso viajar para baixo, no novo mundo; antípodas os há também no hemisfério superior. Quando da região mais longínqua do oeste, a saber, o cabo Finisterra, na Espanha, se considera oposto o leste, ou a Índia, são os habitantes de ambas estas regiões distantes, de um certo modo, antípodas. Daqui querem alguns pios teólogos inferir que a graça pedida pela mãe dos filhos de Zebedeu ao Cristo Senhor, para que pudesse um de seus filhos sentar-se à sua direita e o outro à sua esquerda, teria sido concedida. Isto teria acontecido estando o Santo Jacó, como se acredita firmemente, sepultado em Compostella, não longe do Cabo Finisterra, habitualmente chamado Cabo da Estrela Escura, e o outro apóstolo, João, descansando a Índia, a terra do sol nascente. Portanto, existiam antípodas já há muito tempo, independentemente de que no tempo de Agostinho, o Novo Mundo, América, no hemisfério inferior, não estivesse ainda descoberto.”

Dr. Johann Eichmann (2008, p. 33), prefácio do livro de Hans Staden *Duas Viagens ao Brasil* (1557)

“CEM PALAVRAS

Em anexo à tese da Subgramática, figurava um ‘selecionado’ de cem palavras de sabor brasileiro. Enumero algumas delas: Mironga, uma das palavras mais bonitas do idioma. ‘Mironga da moça branca’, espécie de charme indecifrado, com algumas misturas de malícia e encanto; Puçanga, Mandinga, Banho de cheiro; Pacoema (marés de pacoema); Canarana (‘teu corpo alongado de canarana’, de R. B.); Jongu, Batuque, Bate-coco, Boi Catira, Bumba-meu-boi; Grupo de cata-piolho, África, Elefante; Lobisomem, o Berra-boi, Casarão mal-assombrado, a rua de trás; Léguas, que sugere a distância rural, Latifúndio, Taipa, Tapera; Pântano, Sapo, Lama, Alagadiço, Febre, Malária, Silêncio, Macumba; Sombra (‘Estou com os olhos entupidos de escuro’, de R. B.); Tâmaras (‘O teu corpo de tâmaras macia’, de R. B.); Fundo do Mato, Selva, Mistério, Rei Congo, Tatá de Carunga; Fazer querzinho, Doizinho de experimentar corpo, Estarzinho; Mussangulá; revela uma posição de espírito que condensa problemas pessoais, numa acomodação surrealista. E um estado de aceitação, de instinto obscuro, subconsciente, mágico, pré-lógico. Renuncia compreender claramente as coisas. Espécie de preguiça filosófica, de moldura brasileira: estou de mussangulá! A palavra entrou para o idioma, significando uma defesa de espírito, que não quer se enquadrar em preceitos. Portanto, contra tudo o que é coerente, silogístico, geométrico, cartesiano.”

Raul Bopp (2008, p. 69-71), *Vida e Morte da Antropofagia* (1977)

“114.

*Ceux qui n’ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n’ont jamais su dompter la vapeur ni l’électricité
ceux qui n’ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
ceux qui n’ont connu de voyages que de déracinements
ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
ceux qu’on domestiqua et christianisa
ceux qu’on inocula d’abâtardissement
tam-tams de mains vides
tam-tams inanes de plaies sonores
tam-tams burlesques de trahison tabide”*

Aimé Césaire (2021, p. 60), *Cahier d’un Retour au Pays Natal* (1956)

“114.

*Os que não inventaram nem a pólvora nem a bússola
os que nunca souberam domar o vapor nem a eletricidade
os que não exploraram nem os mares nem o céu
mas conhecem nos seus menores recantos o país do sofrimento
os que só provaram viagens de desenraizamentos
os que se tornaram flexíveis nos ajoelhamentos
os que foram domesticados e cristianizados
os que foram inoculados de abastardamento
tantãs de mãos vazias
tantãs inanes de chagas sonoras
tantãs burlescos de traição tábida”*

Aimé Césaire (2021, p. 61), *Diário de um Retorno ao País Natal* (2021)

2.1) Invenções

Os pesquisadores Lisa Voigt e Elio Brancaforte, no texto “The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives” [As ilustrações itinerantes das narrativas de viagem do século XVI] (Voigt; Brancaforte, 2014), publicado na *Revista PMLA*, Vol. 129, Nº 3 (2014), da Modern Language Association of America, apresentaram uma série de ilustrações em xilogravuras do artista alemão Jörg Breu, o Velho (c. 1475–1537). Essas imagens, discutidas ao longo do texto, foram originalmente publicadas em 1515, em Augsburg, na edição alemã do livro de viagem *Die ritterlich uñ lobwirdig Rayss* [*The Noble and Praiseworthy Journey* - A nobre e louvável jornada], do mercador italiano Ludovico di Varthema. Elas ilustravam as maravilhas do Oriente que Varthema descobriu em suas viagens, empreendidas entre 1503 e 1508, quando adotou o nome árabe de Yûnas (Jonas), se disfarçando de muçulmano para conseguir entrar em Meca como peregrino, ficando conhecido por ser um dos primeiros europeus não-muçulmanos a ter realizado tal proeza, além de ter feito várias outras peripécias, que são narradas em seu livro.

Eu ainda não li esse livro, mas a sua primeira edição, *Itinerario de Ludouico de Varthema Bolognese*, foi publicada em Roma, em 1510³⁵, e depois essas suas aventuras começaram a ser publicadas em vários outros países, em muitas outras línguas, se tornando um livro extremamente popular naquela época. Mas não foi pela simples curiosidade que seu espírito aventureiro desperta, em qualquer leitor de qualquer época, que a obra de Varthema passou a ter alguma relevância para pesquisadoras contemporâneas, como eu, interessadas em questões do tempo do Brasil Colônia. Com toda certeza, a atenção que a obra de Varthema desperta hoje, para nós, na contemporaneidade, surge a partir das imagens de Jörg Breu, o Velho, publicadas na edição alemã impressa em 1515, já que essas mesmas imagens também foram publicadas, quer dizer, reaproveitadas, num outro livro, que saiu em 1557, em Frankfurt, o livro de Hans Staden, *Warhaftige Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America...* [História verdadeira e descrição de uma paisagem de pessoas selvagens, nuas e ferozes comedoras de homens, no novo mundo da América...]. Esse livro de Staden ficou muito mais conhecido aqui no Brasil do que o de Varthema, por conta do que representava em termos históricos para nós, por retratar os primórdios da colonização. Essa edição de 1557 do livro de Staden não era a primeira,

35 Disponível em: <<https://publicdomainreview.org/collection/the-travels-of-ludovico-di-varthema-1863/>>. Acesso em: 20/04/2023.

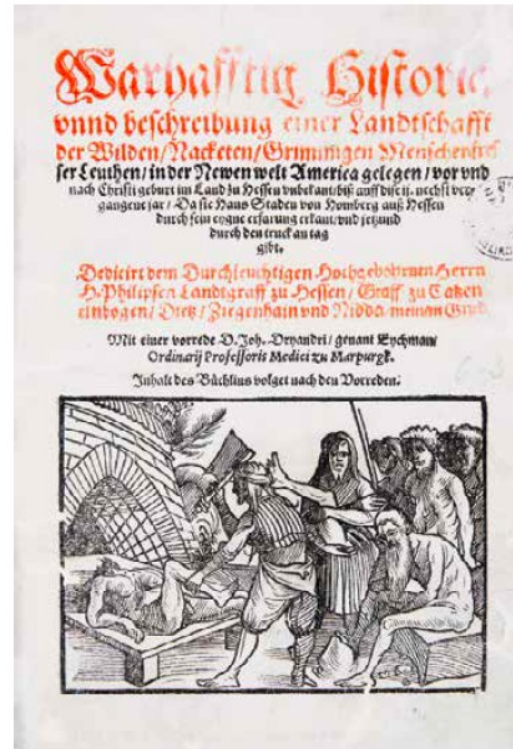
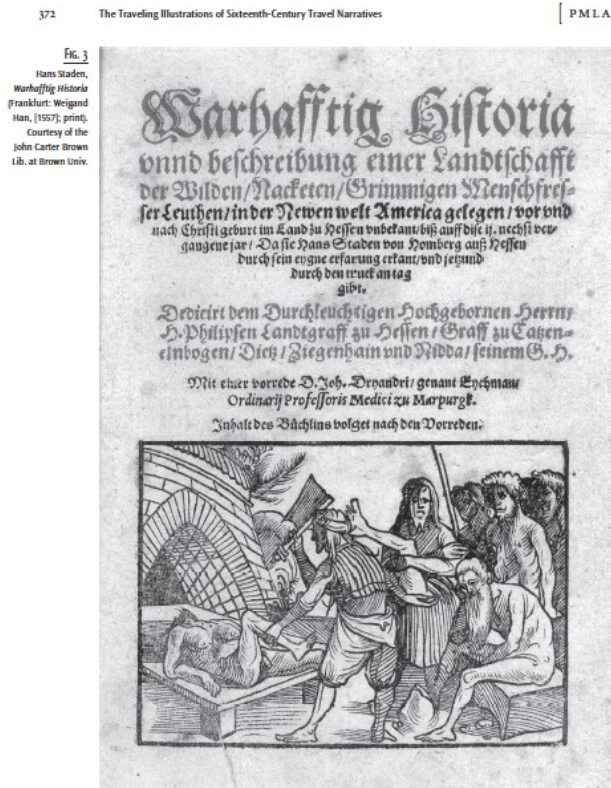
mas a primeira edição também foi publicada em 1557, em Marpurg, e foi feita por Andress Kolben³⁶, com imagens de autoria desconhecida³⁷. No entanto, no mesmo ano, praticamente concomitante a essa primeira edição, saiu essa segunda, feita pelo editor Weigand Han, de Frankfurt, que trocou as imagens originais da primeira edição pelas imagens de Jörg Breu, o Velho, usadas no livro de Varthema, fazendo uma espécie de “cópia pirata” do livro de Hans Staden, por mais anedótico que isso possa parecer!

Essas imagens de Jörg Breu, o Velho, que, a princípio, foram usadas para ilustrar a narrativa de viagem de Ludovico di Varthema, em suas deambulações por vários lugares do Oriente – como Egito, Síria, Meca, Arábia Deserta (interior da Península Arábica), Arábia Feliz (atual Iêmen), Pérsia, Índia, Ceilão, Etiópia etc. –, retratavam homens do Oriente, trajando turbantes e vestes longas, conhecidas como kaftans, além de outras vestimentas, características daquela região; e, algumas vezes, esses homens orientais também estavam na companhia de animais nativos de lá, como camelos e elefantes. Ou seja, inquestionavelmente, se tratavam de imagens que representavam pessoas, costumes, hábitos e características específicas daquela parte do Planeta Terra e não da novíssima América, recém “descoberta”. Mas, por incrível que pareça – e até pode parecer piada! –, essas mesmas imagens também foram usadas para ilustrar as aventuras de Hans Staden, vividas no Brasil entre os tupinambás, quando esteve preso por eles, durante nove meses. Sem dúvida, essas imagens, usadas tanto em narrativas do Oriente quanto do novíssimo Ocidente, conseguem embaralhar nossos imaginários ainda mais, produzindo, a partir desse “equívoco” de imagens trocadas, propositadamente trocadas, um efeito extremamente único, como que criando um Novo Mundo mesmo, imaginário e fantástico, e em conexão direta com as maravilhas do Oriente...

36 “A edição de 1557 de Marpurg é a verdadeira primeira edição da obra de Hans Staden. Este livro narra a viagem e as aventuras de Hans Staden, um alemão que foi aprisionado pelos tupinambás no litoral fluminense, em 1554.” Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4570>>. Acesso em: 20/04/2024.

37 “As primeiras imagens do Brasil que correram o mundo”. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/23614/as-primeiras-imagens-do-brasil-que-correram-o-mundo>>. Acesso em: 20/04/2023.

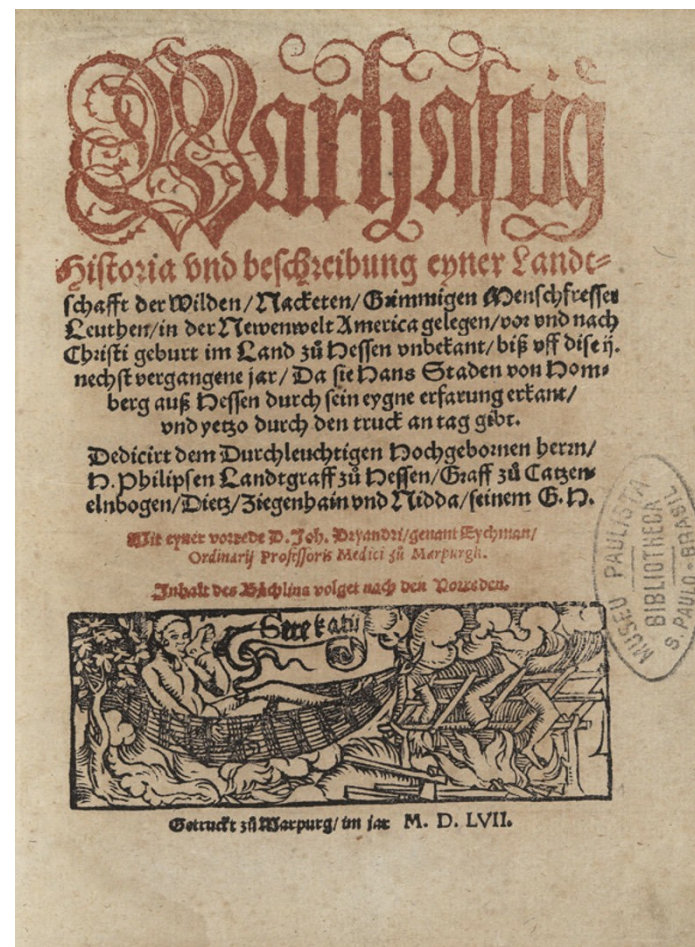
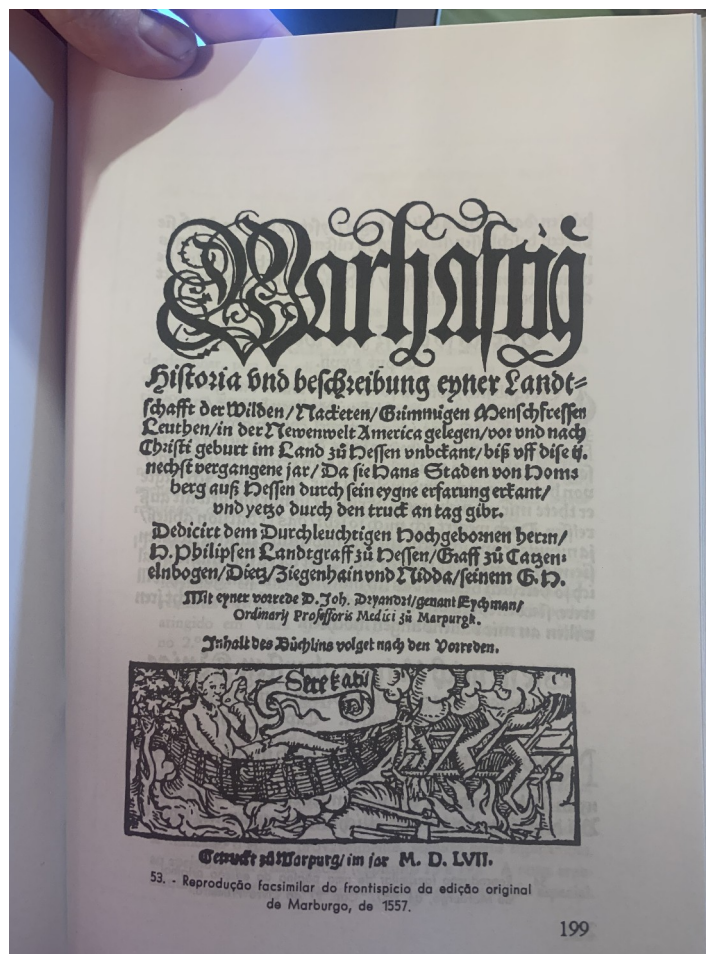
Figs. 04 e 05: Imgs. dos frontispícios da edição “pirata” do livro de Hans Staden (1557), impresso em Frankfurt, com imagens de Jörg Breu.



O marinheiro Hans Staden esteve na costa brasileira entre 1548 e 1554, a bordo de navios comerciantes de pau-brasil. Depois de muitas aventuras, sua embarcação naufragou, e Staden foi aprisionado pelos tupinambás. Posteriormente, foi resgatado pela nau francesa *Catherine de Waddeville* (acima) e retornou à Europa, onde publicou um livro com as memórias de sua viagem (ao lado)

Fonte: Img. esq. p/b – “Hans Staden, Warhafftig Historia (Frankfurt: Weigand Han, [1557]; print). Courtesy of the John Carter Brown Lib. at Brown Univ.”, retirada do texto de Lisa Voigt e Elio Brancaforte “The Traveling Illustrations of Sixteenth- Century Travel Narratives”. Img. dir. colorida – retirada do material “Iconografia do Rio de Janeiro na época da sua Fundação, de Paulo Bastos Cezar, Andrea Jakobsson Estúdio, 2016”, original do catálogo “Rio de Janeiro - 450 anos: A fundação da cidade e seus marcos históricos”, do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, de out. 2015 a jan. de 2016.

Figs. 06 e 07: Imgs. dos frontispícios da edição original do livro de Hans Staden (1557), impresso em Marburgo, com imagens de autoria desconhecida.



Fonte: Img. esq. p/b – impressa numa ed. bras. (Staden, 2008, p. 199). Img. dir. colorida – retirada do site “Deutsches Textarchiv (DTA)”. Disponível em: <https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/staden_landtschafft_1557?p=1>. Acesso em: 20/06/2025.

Por mais que hoje já esteja bastante difundida a relação que era feita, durante o início da Idade Moderna, entre indígenas brasileiros e seus artefatos com pessoas de Calicute, na Índia (Feest, 2014), atestando que essa conexão imaginária e fantástica tomava ares de ser absurdamente real, essas imagens trocadas de Jörg Breu, o Velho, e sua utilização na obra de Hans Staden passaram a representar uma verdadeira preciosidade picaresca para o acervo da Biblioteca Brasileira, porque se tornaram uma prova mais do que cabal do absurdo daquele período, comprovando que esses documentos do início da colonização têm muito mais a ver com o imaginário europeu daquela época, falando mais sobre eles do que sobre nós, já que misturava sem nenhum pudor as impressões do Oriente com as descobertas do Ocidente, e as projetava sobre o Brasil, e elas não necessariamente retratavam uma verdade única sobre a História da Terra Brasilis, *ipsis litteris*. Inclusive, não custa nada novamente repetir que todo esse período das Grandes Navegações, também conhecido como a Era dos Descobrimentos, se iniciou, na verdade, com um grandíssimo erro, porque a “descoberta” da América só veio a acontecer por causa de um erro de percurso, uma rota que deu ruim, já que em 1492 Cristóvão Colombo acreditava que estava chegando nas Índias #sqn!

Assim, essas imagens do Oriente, impressas na obra de Hans Staden sobre o Brasil, para além da confusão e do mal-entendido que pudessem ter gerado, adicionaram uma boa dose de serotonina e endorfina na verossimilhança interna da ficção de sua *História Verdadeira*, que ele jurava de pés juntos estar nos contando com sua narrativa, porque, naquela época, a veracidade dos relatos era garantida por uma espécie de testemunho de fé, totalmente assegurado por Deus, que Hans Staden deu logo no início do seu livro, na dedicatória ao Príncipe e Senhor Felipe Landgrave:

Queira Vossa Serena Alteza, por benevolência, quando se apresente oportunidade, ouvir a leitura de como eu, com a ajuda de Deus, transpús a terra e os mares, e como o Todo-Poderoso me conduziu através de estranhos acidentes e provações. A-fim, porém, de que não duvide Vossa Serena Alteza da verdade de minhas palavras, junto a esta narração o meu passaporte. A Deus sòmente toda a honra! Recomendo-me com a humildade máxima a Vossa Serena Alteza (Staden, 2008, p. 26).

No entanto, ao ler o texto dos pesquisadores Voigt e Brancaforte, o que mais me chamou a atenção nem foi exatamente a história dessas imagens trocadas, até porque eu já conhecia essa presepada editorial³⁸, só não lembrava de que elas haviam sido feitas por um artista que – por

38 Na apresentação da edição *Hans Staden – Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*, os editores escreveram: “[o] relato e as xilogravuras feitas a partir das descrições de Staden são documentos fundamentais para a compreensão da formação do Brasil e despertaram enorme interesse desde a primeira vez em que foram publicados, em Marburgo, na Alemanha. Tanto assim que já no ano da primeira edição, 1557, uma nova tiragem – pirata! – foi feita em Frankfurt, curiosamente – e certamente por ter sido feita às pressas e sem maiores cuidados – acompanhando o texto de desenhos que, no lugar dos indígenas nus, traziam árabes vestidos e até com os rostos cobertos! Mas era um

coincidência ou não! – se chamava Breu. Talvez, se seu nome tivesse uma origem latina, ele se chamaria Abreu e não Breu, mas isso é mera especulação, porque não faço a menor ideia da origem etimológica de seu nome. Só sei que, em alemão, seu nome não se pronuncia como **breu**, já que, por causa do encontro vocálico entre “e” e “u”, ele deve ser dito não ao modo de Euro ou Europa, se estiverem num contexto de língua portuguesa, mas como Freud, com o som de “oi” [ɔi], “Froid”, de acordo com a fonologia da língua alemã. Apesar de toda essa confusão gerada por essas imagens ser maravilhosa e o nome desse artista aparecer como um acaso curioso numa tese que justamente pretende se debruçar sobre o **breu**, o que realmente me chamou a atenção no texto desses pesquisadores foi a forma como eles começaram a discutir o assunto, como que procurando entender o pano de fundo dessas imagens e seu contexto de produção, introduzindo a questão a partir das “maiores invenções dos tempos modernos”, *i.e.*, a impressão, a pólvora e a bússola, que eu desconhecia nesses termos, como grandes invenções notadamente modernas. Duas delas, na verdade, a impressão e a bússola, haviam sido inventadas antes da alta idade média, e a pólvora, quase no final desse período. Além disso, também me surpreendi com o fato de que elas, juntas, faziam parte de um tipo de coleção, de uma forma de olhar e de pensar a História da Humanidade: mesmo existindo de *per si*, elas pareciam fazer ainda mais sentido quando observadas em conjunto, sob o curioso rótulo das “maiores invenções”, como que fazendo um grande elogio à técnica e ao desenvolvimento das capacidades humanas. A Era dos Descobrimentos e as “maiores invenções” até combinavam. Fazia muito sentido pensá-las juntas.

De acordo com Voigt e Brancaforte, essas invenções haviam sido descritas pelo filósofo inglês Francis Bacon, no seu livro *The New Organon*, de 1620, onde basicamente ele percebeu como elas, juntas, haviam mudado o estado do mundo, na literatura, na guerra e na navegação, causando um profundo impacto na Humanidade. Segundo um outro pesquisador, David A. Boruchoff, que Voigt e Brancaforte também citaram, essas invenções se configuraram como uma espécie de *topos* renascentista, não apenas se caracterizando como uma forma de ruptura da preponderância do clássico e da cultura eclesiástica, mas também como um instrumento de dominação do Novo Mundo, já que duas delas, a impressão e a bússola, segundo sua argumentação, contribuíram para a proliferação das narrativas de viagem, impressas no século XVI, onde se podia perceber, através delas, os resultados da presença da terceira grande invenção, a pólvora.

sinale do interesse pelo relato que, daí para a frente, seria traduzido para diversos idiomas e se espalharia pelo mundo com as xilogravuras originais, causando, como acontece até hoje, enorme impacto em todos os leitores” (Paris; Ohtake, 1999, p. 6).

É interessante observar como a História normalmente é contada, porque, se o tempo em que essas invenções foram entendidas como sendo as “maiores invenções” atravessou a Era dos Descobrimentos ou das Grandes Navegações, esse tempo também seria o do início das Grandes Descobertas Técnicas Modernas, com a maquinaria peso pesada que surgiria na Era Industrial, e a grande revolução que a máquina a vapor viria causar no mundo. E não por nada se fala, então, de “Maiores invenções dos tempos modernos”, porque a Modernidade já havia iniciado ali, nos primórdios dos tempos mercantis, por meio dessa grande revolução da técnica. Suponho que Bacon, que também era político e conselheiro do rei Jaime I, da Inglaterra, quando mencionou a impressão, seguramente estivesse se referindo à “impressão com tipos móveis”, desenvolvida pelo alemão Johannes Gutenberg, por volta de 1450, mas a impressão já existia na China e no Japão desde muito antes, só que era feita de um outro jeito, por meio de blocos de madeira talhados. Eu não cheguei a procurar o livro de Bacon na *internet*, mas encontrei um *link* para o *site* da *Wikipédia* sobre esse assunto das invenções, ao procurar na barra de ferramentas do Google Search®, esse mecanismo de busca criado em 1996, que só se transformou em Google em 1997, com a criação do domínio, e que, com certeza, estaria no topo da lista das “Maiores invenções pós-modernas”. Se continuássemos nos movimentando no tempo em termos de sucessão, faria até algum sentido falar agora sobre a mudança com as IAs na barra de pesquisa do Google³⁹, mas nosso tempo contemporâneo, com seus anacronismos radicais, simplesmente faz convergir ou muitas vezes colapsa os vários tempos que nos atravessam, fazendo conviver, nem sempre de forma harmônica, todos esses tempos em que vivemos cotidianamente, como o Antropoceno, Capitaloceno ou mesmo Chthuluceno, ou qualquer outro tempo saído dos bastidores da cena do capitalismo tardio mais obscuro, na disputa por alguma visibilidade para narrar mais um fim do mundo ou formas de tentar adiá-lo, para não dizer odiá-lo, no melhor dos cenários das mudanças climáticas e o aquecimento global que estamos enfrentando com a crise dos combustíveis fósseis e a necessidade de mudar o uso de petróleo, gás e carvão como fontes de energia devido ao seu impacto negativo no ambiente e na saúde pública...

39 Desde agosto de 2024, a barra de pesquisa do Google começou a liberar respostas feitas por IA. Como noticiou este texto: “Busca do Google começa a liberar respostas feitas por IA; veja como funciona”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2024/08/15/busca-do-google-comeca-a-liberar-respostas-feitas-por-ia-veja-como-funciona.ghtml>>. Acesso em: 26/04/2025.

Mas voltemos às invenções, quer dizer, voltemos ao que a *Wikipédia*⁴⁰ tem a nos dizer sobre elas: a página em português dessa enciclopédia *online* criada em 2001, onde está o verbete “quatro grandes invenções” – e não apenas três! –, é um brevíssimo sumário da página em inglês “Four Great Inventions”, que também consultei depois, e apresenta apenas o que há de mais essencial a respeito delas. Indo direto ao ponto, o verbete explica: “as quatro grandes invenções (chinês tradicional: 四大發明, chinês simplificado: 四大发明, pinyin: *sì dà fāmíng*) são a bússola, a impressão, a fabricação de papel e a pólvora. Estas invenções da China antiga que são celebradas na cultura chinesa pelo seu significado histórico e como símbolos da avançada ciência e tecnologia da China antiga”⁴¹. Como acabei de mencionar, a página em português se refere a quatro invenções e, talvez, por ser um pouco mais sintética, não apresenta nenhuma explicação para essa diferença entre três ou quatro, apesar de citar Francis Bacon, que, como já disse anteriormente, mencionava apenas três delas. Por sua vez, a página em inglês abordava melhor essa questão de ser quatro e não três invenções, ainda que algumas informações carecessem de referência de fontes, mas ela fornecia outros elementos que permitiam entender melhor sobre a origem dessa pequena confusão, atribuindo ao Ocidente o início dessa categorização:

Although Chinese culture is replete with lists of significant works or achievements (e.g. Four Great Beauties, Four Great Classical Novels, Four Books and Five Classics, etc.), the concept of the Four Great Inventions originated from the West, and is adapted from the European intellectual and rhetorical commonplace of the Three Great (or, more properly, Greatest) Inventions.[*citation needed*] This commonplace spread rapidly throughout Europe in the 16th century and was appropriated only in modern times by sinologists and Chinese scholars. The origin of the Three Great Inventions

40 Se nosso mundo se passasse dentro de um livro do escritor argentino Jorge Luís Borges, com certeza as enciclopédias seriam diferentes, porque a simples relação delas com outros objetos, como o espelho, por exemplo, produziria coisas como Uqbar, como no conto “*tlön, uqbar, orbis tertius*” (Borges, 2007, p. 13-33). Esse conto de Borges é conhecido como sendo uma ficção especulativa, mas, infelizmente nosso mundo não se passa dentro de um livro dos Borges, apesar de termos produzido coisas de origem igualmente duvidosa como a *Wikipédia*. A questão é que não temos como saber, com absoluta certeza, se as informações que essa grande enciclopédia, baseada na web e escrita de maneira colaborativa, disponibiliza em seus vários verbetes escritos por qualquer pessoa que se propõe a escrevê-los são verdadeiras ou não. Então, assumimos que, de partida, suas informações são desprovidas de valor científico, porque foram escritas a partir de fontes não necessariamente seguras ou confiáveis. Eu sempre consulto a *Wikipédia*, e em várias línguas diferentes, por isso esta tese vai trazer informações oriundas de lá, porque entendo que as informações que ela disponibiliza, na maior rede de conexões globais, fazem parte das informações que circulam hoje em dia sobre esses assuntos que irei tratar aqui. Eu decidi mantê-las nesta tese por minha conta e risco, sem nenhuma falsa modéstia, justamente por entender que elas participam das dinâmicas discursivas do mundo contemporâneo, de como se dá a veiculação desse tipo de informação mais histórica, numa atualização tecnológica dos meios de comunicação. Se, como sabemos, não há uma versão única da História, por que também não friccionar e tencionar os espaços de veiculação de informação de textos acadêmicos, entendendo que os textos têm muitas camadas e uma pesquisa passa por várias fases e estágios, inclusive, por pesquisas feitas na *internet*, consultando verbetes da *Wikipédia*? Meu intuito não é produzir uma “verdade histórica” sobre esses assuntos, mas, simplesmente, apresentar diferentes informações que encontrei sobre eles em livros, mas também na *internet*, o que nos oferece um bom panorama de como alguns desses assuntos são mencionados atualmente por lá. Por isso, ao longo da tese, haverá várias menções a essa enciclopédia. Então, cabe a você, leitor, decidir o que fazer com essas informações. Boa leitura!

41 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quatro_grandes_inven%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 05/12/2023.

—these being the printing press, firearms, and the nautical compass—was originally ascribed to Europe, and specifically to Germany in the case of the printing press and firearms. These inventions were a badge of honor to modern Europeans, who proclaimed that there was nothing to equal them among the ancient Greeks and Romans. After reports by Portuguese sailors and Spanish missionaries began to filter back to Europe beginning in the 1530s, the notion that these inventions had existed for centuries in China took hold. By 1620, when Francis Bacon wrote in his *Instauratio magna* that “printing, gunpowder, and the nautical compass... have altered the face and state of the world: first, in literary matters; second, in warfare; third, in navigation,” this was hardly an original idea to most learned Europeans⁴².

Segundo Jueming Hua, professor da Academia Chinesa de Ciências, em seu artigo “Study of Great Chinese Inventions Based on the Concept of Cultural Consciousness” [Estudo das Grandes Invenções Chinesas Baseadas no Conceito de Consciência Cultural], de 2018, traduzido para o inglês por Wu Lingwei e editado por Jia Fengrong, a partir do prefácio de um livro que editou juntamente com Lisheng Feng, publicado em 2020, *The Thirty Great Chinese Inventions*, quem primeiro viu uma relação entre a bússola, a impressão e a pólvora, entendendo-as como três grandes invenções chinesas, antes de Francis Bacon, foi o matemático italiano Jerome Candan, em 1550 (Hua; Feng, 2020). Além disso, Jueming Hua também fez questão de pontuar que o conceito das três grandes invenções chinesas se originou no Ocidente, quando estudiosos tentaram comentar sobre a sua influência nas civilizações humanas, especialmente nas modernas civilizações ocidentais, posteriormente sendo ampliadas para uma lista de quatro. Ainda segundo ele, essa ideia das “quatro grandes invenções chinesas” só veio a se tornar mais conhecida na China entre os anos de 1940 e 1950, quando foram anunciadas para o mundo em 1946, num discurso feito por Joseph Needham na UNESCO, em Paris, em que se acrescentou a fabricação do papel: “[b]ut for the gunpowder, papermaking, printing and compass, the end of European feudalism might never have been imagined” (Needham *apud* Hua, 2018, p. 141). Mas, de acordo com quem escreveu o verbete em inglês da *Wikipédia* sobre as “quatro invenções chinesas”, parece que foi Joseph Edkins, um missionário e sinólogo chinês, quem primeiro mencionou a fabricação de papel junto com as três principais invenções, ao comparar o Japão e a China.

Como já foi possível perceber muito rapidamente, essas fontes divergem um pouco com relação às origens de quem disse o quê primeiro que quem e como tudo isso foi dito, tornando o tema das invenções chinesas bastante controverso, mas ainda mais instigante. O próprio Jueming Hua é alguém que já vem se dedicando a estudar e escrever sobre elas há algum tempo e, desde que começou, sua lista não parou de crescer: de 4

42 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Four_Great_Inventions>. Acesso em: 05/12/2023.

invenções, elas pularam para 24, finalmente chegando a 30! Mas, para fazer uma antologia da envergadura dessa que ele fez, foi necessário que o conceito de invenções fosse estabelecido. Então, além de fazer isso, ele também precisou criar critérios de categorização, dividindo as invenções em escalas de impacto, de acordo com suas contribuições para a natureza, a sociedade e a humanidade, como ele mesmo explicou em seu texto: grandes invenções, invenções importantes, invenções triviais e invenções menores. De qualquer maneira, não estou mencionando seu trabalho para discuti-lo, mas apenas para mostrar a sua abordagem sobre a questão, cujo forte viés nacionalista seu texto deixava transparecer, reforçando esse nacionalismo, ao valorizar questões que penso serem bastante complexas de abordar, principalmente no contexto geopolítico atual, de disputas tecnológicas pelo 5G, e também pelos microchips. No entanto, decidi mencionar seu trabalho apenas para contextualizar um pouco como essa questão das quatro grandes invenções chinesas aparece hoje, no contexto chinês, a partir de uma perspectiva mais contemporânea, já que, na leitura de seu texto, pelo menos ficou evidente que, controvérsias à parte, o Ocidente tem sua dose de participação na criação das invenções como um fenômeno moderno, além de seu uso, na Modernidade, a seu bel-prazer para fins bélicos, que estão ligados à conquista do Novo Mundo.

Na esteira do que apontou o filósofo inglês Francis Bacon sobre essas três invenções, outros pensadores e estudiosos também se interessaram por elas, como foi o caso de Karl Marx, que as mencionou no primeiro volume d'O *Capital*, publicado originalmente em 1867. Na “Seção IV – A produção do mais-valor relativo”, no “Capítulo 12 – Divisão do trabalho e manufatura”, no sub-capítulo “3. As duas formas fundamentais de manufatura – manufatura heterogênea e manufatura orgânica”, Marx estava discutindo sobre diferentes tipos de manufatura, que contavam com trabalhadores especializados, entendidos por ele como trabalhadores parciais, por serem responsáveis por diferentes funções em partes distintas do trabalho, na feitura de algum produto específico. Ali, Marx já estava elaborando a questão da divisão do trabalho, com relação à cooperação e ao trabalho artesanal das guildas, que se desenvolveram durante o período feudal, mas, no caso, ao mencionar as invenções, ele estava pensando sobre a produção do relógio e também dos vidros. É nesse contexto, então, que as invenções foram citadas por Marx, quando ele fez um interessante contraponto entre elas, já que, para ele, as invenções seriam oriundas de um período artesanal e a maquinaria estaria ligada à criação da mecânica moderna. Para pensar sobre isso, ele também mencionou o moinho d'água, que seria um exemplo bastante contundente desta engenharia das máquinas, mas também do próprio trabalhador, num contexto coletivo de trabalho, que poderia ser comparado a elas, numa relação analógica, sendo uma parte fundamental de toda essa engrenagem:

O período da manufatura, que logo proclama como seu princípio consciente a diminuição do tempo de trabalho necessário para a produção de mercadorias, também desenvolve eventualmente o uso de máquinas, sobretudo em certos processos iniciais e simples, que têm de ser executados massivamente e com grande aplicação de força. Assim, por exemplo, a manufatura de papel começa com a trituração de trapos, realizada por moinhos específicos, e na metalurgia o britamento do minério é feito pelos assim chamados moinhos de pilões. A forma elementar de toda maquinaria foi-nos transmitida pelo Império romano, com o moinho d'água. O período do artesanato deixou como legado grandes invenções: a bússola, a pólvora, a impressão de livros e o relógio automático. Em geral, no entanto, a maquinaria exerce aquela função secundária que Adam Smith lhe atribui, em comparação com a divisão do trabalho. O uso esporádico da maquinaria tornou-se muito importante no século XVII, pois ela oferecia aos grandes matemáticos daquela época pontos de apoio práticos e estímulos para a criação da mecânica moderna. A maquinaria específica do período da manufatura permanece sendo o próprio trabalhador coletivo, que resulta da combinação de muitos trabalhadores parciais (Marx, 2017, p. 422-423).

Se, nessa passagem, Marx citou as invenções sem pensar nelas de forma muito detalhada, sem esmiuçá-las tanto, apenas mencionando-as como um legado para o desenvolvimento tecnológico da Modernidade, em suas notas sobre “Division of Labour and Mechanical Workshop. Tool and Machinery”, reunidas no *site* “Marx’s Economic Manuscripts of 1861-63 Part 3) Relative Surplus Value”, no fragmento “[XIX-1169]”, ele elaborou esse legado a partir de uma outra perspectiva, também pensando a relação delas com o surgimento da burguesia: “[g]unpowder, the compass, and the printing press were the 3 great inventions which ushered in bourgeois society. Gunpowder blew up the knightly class, the compass discovered the world market and founded the colonies, and the printing press was the instrument of Protestantism and the regeneration of science in general; the most powerful lever for creating the intellectual prerequisites” (Marx, 1861-63, [s.p.]). Além disso, essas três invenções também apareceram mencionadas em sua correspondência, numa carta de 28 de janeiro de 1863, endereçada a Engels, da qual selecionei o seguinte trecho:

The re-reading of my excerpts bearing on the history of technology has led me to the opinion that, apart from the discovery of gunpowder, the compass and printing—those necessary prerequisites of bourgeois development—the two material bases on which the preparations for machine-operated industry proceeded within manufacture during the period from the sixteenth to the middle of the eighteenth century (the period in which manufacture was developing from handicraft into large-scale industry proper) were the *clock* and the *mill* (at first the corn mill, specifically, the water-mill). Both were inherited from the ancients. (The water-mill was introduced into Rome from Asia Minor at the time of Julius Caesar.) The clock was the first automatic device applied to practical purposes; the whole theory of the *production of regular motion* was developed through it. Its nature is such that it is based on a combination of semi-artistic handicraft and direct theory. Cardanus, for instance, wrote about (and gave practical formulas for) the construction of clocks. German authors of the sixteenth century called clockmaking “learned (non-guild) handicraft” and it would be possible to show from the development of the clock how entirely different the relation between science and practice was on the basis of handicraft from what it is, for instance, in modern large-scale industry. There is also no doubt that in the eighteenth century the idea of applying automatic devices (moved by springs) to production was first suggested by the clock. It can be proved historically that *Vaucanson's* experiments on these lines had a tremendous influence on the imagination of the English inventors (Marx, 1975, p. 129).

Mais um vez, observa-se Marx pensando sobre as três invenções no contexto do surgimento da maquinaria industrial em relação à manufatura e, nesse processo, também pensando sobre o relógio e o moinho d'água. O professor e pesquisador Agamenon R. E. Oliveira, em seu artigo “The Formation of Karl Marx’s Technological Thought” [A Formação do Pensamento Tecnológico de Karl Marx], publicado em 2022, relacionava esse interesse de Marx nos relógios e nos moinhos ao trabalho do pensador alemão J. H. M. Poppe, que escreveu sobre ambos em *History of Technology*, e ele considerava esses dois exemplos de suma importância para o pensamento de Marx sobre a tecnologia, porque eles estariam na base da compreensão desse pensamento (Oliveira, 2022). Mas, como o que interessava a Marx era, na verdade, pensar sobre questões da técnica, ligada, sobretudo, ao universo das máquinas, em relação ao mundo moderno, ele apenas mencionou essas três invenções, como que tentando apontar alguma ideia de origem a partir da qual pudesse haver uma certa noção de continuidade entre elas, do passado para o seu presente histórico, que permitisse ilustrar seu pensamento em torno dessas duas outras invenções humanas, o moinho de água e o relógio, que realmente tinham uma importância muito mais significativa para Marx.

De qualquer modo, por mais que Karl Marx não tenha se detido tanto sobre as invenções chinesas, é interessante que ele tenha partido delas para pensar sobre questões da Modernidade e da Revolução Industrial, ao procurar entender como elas, sendo oriundas de uma produção manufatureira, se relacionavam com a questão da maquinaria moderna e da divisão do trabalho, reconhecendo sua importância no âmbito do desenvolvimento tecnológico, e de como essas tecnologias, oriundas do passado, influenciaram uma série de mudanças na História da Humanidade. Além disso, acho extremamente curioso que, nessa mesma 04ª seção, do primeiro volume d’*O Capital*, “A produção do mais-valor relativo”, onde Marx escreveu sobre essas invenções, no “Capítulo 12 – Divisão do trabalho e manufatura”, um pouco antes, no “Capítulo 10 – O conceito de mais valor relativo”, ele também tenha escrito sobre o **breu**.

Quer dizer, Marx não escreveu especificamente sobre o **breu**, na verdade, ele se referiu muito rapidamente ao piche, que é um dos sinônimos de **breu**, ao dar um exemplo, quando estava discutindo sobre o valor de uma bota de couro, *i.e.*, uma mercadoria, e que era necessário levar em consideração, nesse valor da bota, no seu preço final, o valor da força de trabalho e a questão do mais-valor, que tanto podia ser absoluto (se obtido pelo prolongamento da jornada de trabalho) quanto relativo (se derivasse da redução do tempo de trabalho necessário e da correspondente alteração na proporção entre as duas partes da jornada de trabalho). E, no caso desse exemplo utilizado por Marx, que mencionava o piche, na

verdade, o seu valor, ele frisou que esse valor deveria ser computado no valor final da mercadoria, porque, como ele era um dos materiais empregados no processo de fabricação da bota, no seu custo de produção, esses valores individuais se relacionavam com o valor final do produto pronto:

Para reduzir o valor da força de trabalho, o aumento da força produtiva tem de afetar os ramos da indústria cujos produtos determinam o valor da força de trabalho, portanto, aqueles ramos que ou pertencem ao círculo dos meios de subsistência habituais, ou podem substituí-los por outros meios. Porém, o valor de uma mercadoria não é determinado apenas pela quantidade de trabalho que lhe confere sua forma última, mas também pela massa de trabalho contida em seus meios de produção. O valor de uma bota, por exemplo, não é determinado só pelo trabalho do sapateiro, mas também pelo valor do couro, do piche, do cordão etc. Portanto, a queda no valor da força de trabalho também é causada por um aumento na força produtiva do trabalho e por um correspondente barateamento das mercadorias naquelas indústrias que fornecem os elementos materiais do capital constante, isto é, os meios e os materiais de trabalho para a produção dos meios de subsistência. Em contrapartida, nos ramos de produção que não fornecem nem meios de subsistência nem meios de produção para fabricá-los, a força produtiva aumentada deixa intocado o valor da força de trabalho (Marx, 2017, p. 390, grifo meu).

Apesar de Marx não ter mencionado o piche, no âmbito das grandes invenções da humanidade, porque, de fato, nem o piche ou mesmo o **breu** representavam uma invenção em si, como um aparato tecnológico que foi desenvolvido pelos humanos⁴³, ao modo dessas invenções chinesas ou de outras quaisquer, que contribuíram para a evolução tecnológica da nossa espécie; Marx apenas observou como o piche era um elemento que estava integrado no sistema de produção das mercadorias do século XIX, junto com uma série de outros materiais, ou mesmo matérias primas, e como o piche se relacionava com eles, participando ativamente da mecânica de produção do mundo naquela época, operando, portanto, na lógica de um material que vem sendo utilizado como parte da engrenagem dessa História Moderna do nosso desenvolvimento técnico, acompanhando as grandes mudanças de paradigma que essas invenções instauraram a seu tempo. No entanto, pelas leituras que fui fazendo, ao longo da pesquisa do Doutorado, e a forma como passei a observar o **breu**, a partir dessas leituras, para escrever esta tese, acredito que o **breu** tenha, sim, um grau de participação muito maior nessa História da Modernidade, e muito mais como um protagonista dessa História do que como um mero material coadjuvante... Só que, para se entender melhor o que estou pensando como protagonismo do **breu** na História da Modernidade e sua relação com a

43 Contemporaneamente existe o *Vantablack*, que é o material mais escuro do mundo. Apesar de ser um material inventado, não o vejo como sendo uma invenção comparável, por exemplo, a essas invenções chinesas, talvez porque não conseguimos dimensionar ainda o impacto desta invenção, como conseguimos ver o impacto causado por essas outras: “[o] escultor britânico-indiano Anish Kapoor possui os direitos exclusivos de Vantablack, atualmente o material mais escuro do mundo. Desenhado por uma equipe de cientistas da companhia Surrey NanoSystems em 2014, Vantablack absorve toda a luz e cria um abismo que se compara ao efeito de um buraco negro.” Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/tag/vantablack>>. Acesso em: 19/12/2023. Obrigada, Beatriz Pontes!

técnica, acredito que seria mais justo e honesto se eu começasse a partilhar o caminho que fiz, quando comecei a entender isso, e a mudar o direcionamento da minha tese, para estudar o **breu**, procurando entender como isso se deu, numa tentativa de demonstração desse protagonismo do **breu**, a partir da presença do **breu** em textos literários, mas também em outros tipos de texto. Assim, vamos ao **breu**, ou como eu comecei a enxergar o **breu** como **breu** também. Quer dizer, antes de irmos ao **breu** propriamente dito, de uma maneira mais direta, vamos ver o que existia antes, ao redor do **breu**. Vamos desconstruir um pouco o que pensávamos que sabíamos sobre o **breu**, abordando-o pela negativa. Um estratégia absolutamente moderna, não é mesmo?

2.2) Antes do breu, tinha o quê?

Até bem pouco tempo antes de começar a fazer o Doutorado na UFC, eu não sabia que **breu** era **breu**. Quer dizer, eu não sabia que **breu** também era **breu**. Eu sabia, como a grande maioria das pessoas também sabe, que **breu** era um sinônimo de escuro e de escuridão. E isso era tudo o que eu sabia sobre o **breu**. Tudo o que tinham me contado. Até onde tinham me ensinado. Mas “só isso” já parecia ser imenso demais para ser contestado ou, quem sabe, conter outras possibilidades de significação, porque o mistério do universo inteiro cabia ali, dentro daquelas quatro letras que compõe a palavra **breu**, abrindo muito espaço para a imaginação, na eterna escuridão de sua noite... Nesse sentido, o **breu** sempre foi algo extremamente poético, por se relacionar com o desconhecido, as sombras, a própria imagem da noite, que evoca o inconsciente e o mundo dos sonhos, como o belo livro *Noite – A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*, publicado no Brasil em 1996, do escritor e crítico inglês A. Alvarez, que sofria de terrores noturno, discutia.

Assim, não me parece nada casuístico que muitas narrativas que conhecemos iniciem evocando justamente a potência criadora do escuro, da escuridão, porque existe, sim, na História da Humanidade, essa força criadora relacionada com o escuro da noite, que vive no interior do princípio do caos. Essa é a História Científica da teoria do *Big Bang*, que fala da origem do universo como uma grande explosão, onde já notamos um jogo de forças entre o a escuridão e a luz, mas essa História também é a História Mítica de várias narrativas de povos originários, que além de contarem a origem das coisas a partir do escuro, também têm histórias sobre a fogo, como um contraponto a essa escuridão, às vezes contada também de forma

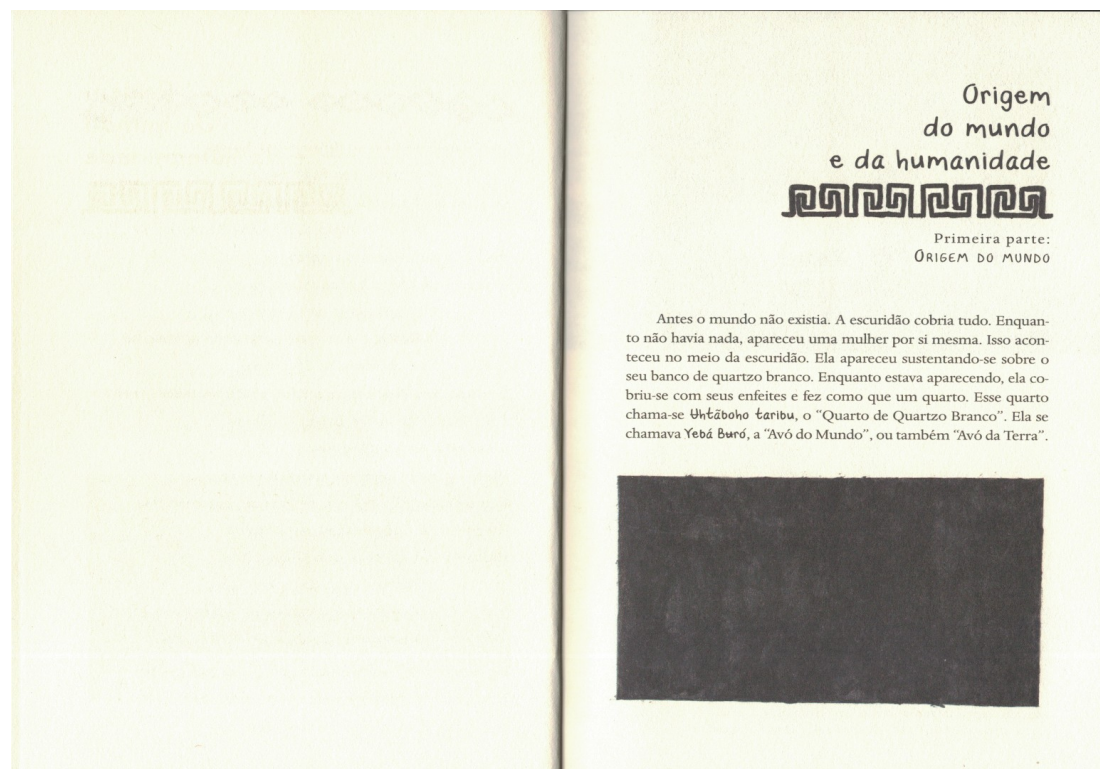
análoga, como se o **breu** e o fogo 🔥 🔥 🔥 estivessem intimamente conectados, porque estão. No caso do Brasil, em se tratando do **breu** como escuridão e sinalizando alguma origem a partir desse escuro, impossível não lembrar das narrativas dos indígenas Desana⁴⁴ ou Ũmũkomahsã, que significava justamente “Gente do Universo”. As narrativas desse povo foram compiladas no livro *Antes o mundo não existia: Mitologia Desana-Kèhíripõrã*, e o livro nasceu das transcrições feitas por Tõrãmũ Kèhíri (Luiz Gomes Lana), em alguns cadernos que lhe foram dados por um padre, Casemiro Beskta, a partir das histórias que seu pai, Umusĩ Pãrøkumu (Firmino Arantes Lana), lhe contara. Na edição de 2019 desse livro, a terceira até então, Tõrãmũ Kèhíri também fez ilustrações para a obra, e é logo no primeiro capítulo do livro, intitulado “Origem do mundo e da humanidade”, onde a escuridão aparece como um lugar a partir do qual as coisas nasciam:

Antes o mundo não existia. A escuridão cobria tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio da escuridão. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como que um quarto. Esse quarto chama-se Ũhtãboho taribu, o “Quarto de Quartzo Branco”. Ela se chamava Yebá Bwó, a “Avó do Mundo”, ou também a “Avó da Terra” (Kèhíri; Pãrøkumu, 2019, p. 11, grifos meus).

Essa parte do texto vem seguida de um desenho, que não consta nas edições anteriores: um grande retângulo preto, nos convidando a imaginar isso que acabou de ser dito, em diálogo com ele, perspectivado por ele. Para nós, que há muito fomos colonizados pelo Ocidente, a forma geométrica do retângulo é bastante sugestiva, e pode nos lembrar uma tela de cinema, mas é como se, ali, no início daquele texto, se operasse uma grande inversão do pensamento e esse retângulo se tratasse de um outro tipo de tela de projeção, não um lugar onde as imagens seriam projetadas em cima dele, como acontece no interior de uma sala escura de cinema, onde a tela é branca, mas um lugar de onde as imagens surgem, nascem, do próprio escuro do mundo, invertendo a lógica de pensamento. E as imagens, que estão nascendo ali, são justamente essas que estão sendo narradas, nascendo do fundo do escuro. A narrativa segue, nas páginas seguintes, mas, ao narrar o início do mundo assim, numa forma oral que ganha forma em livro, ela também ia se fundando a si mesma, como um outro mundo que estava surgindo de dentro da escuridão do livro, e as letras impressas em tinta preta contra o fundo branco, do livro, participando desse escuro inicial, primordial, carregando essa energia da criação a partir do escuro.

44 Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Desana>>. Acesso em: 30/04/2024.

Fig. 08: Pg. escaneada do início do livro *Antes o mundo não existia: Mitologia Desana-Kêhîpôrã* (2019), narrado por Umusî Pârôkumu (Firmino Arantes Lana) e Tõrãmũ Kêhîri (Luiz Gomes Lana), com ilustrações de Tõrãmũ Kêhîri (Luiz Gomes Lana).



Fonte: Kêhîri; Pârôkumu (2019, p. 10-11).

É muito forte copiar o início desse livro aqui, porque, conhecendo um pouco a história que atravessa as publicações desse livro, no sistema literário brasileiro, tão problemático, sei que ele se constitui como uma espécie de marco fundador da literatura indígena brasileira. Sua primeira edição, publicada em 1980, foi feita a partir de cópias datilografadas pela antropóloga Berta Gleizer Ribeiro, em 1978. E o texto que ela escreveu, como introdução daquela edição, “Os índios das águas pretas”, nessa nova edição, foram republicados trechos desse texto, aparecendo como uma espécie de posfácio, em que ela disse, logo no início de seu texto: “[n]a história da antropologia brasileira, esta é a primeira vez que protagonistas indígenas escrevem e assinam sua mitologia. Tolamãñ Kenhíri, índio Desana do clã de mesmo nome, e seu pai, Umúsin Panlõn Kumu, de 33 e 53 anos de idade, respectivamente, decidiram fazê-lo para deixar a seus descendentes o legado mítico de sua tribo, convictos de que, de outra forma, se perderia ou seria deturpado” (Ribeiro, 2019, p. 207, grifo meu).

Essa fala dela é uma fala muito difícil de digerir, porque, se as falas pudessem ser comparadas a facas, com certeza essa seria, a um só golpe, uma *fala de dois gumes*: independentemente com que feudo do pensamento esse livro possa vir a dialogar, ao mesmo tempo que celebramos a sua chegada na História do Brasil, onde os autores indígenas tiveram, pela primeira vez, voz própria para se narrarem a si mesmos, sem precisar de intermediários ou atravessadores, com essa publicação inaugural, de 1980, ficou mais do que atestado o apagamento e o silenciamento que a historiografia brasileira produziu para eles, ao longo dos séculos, por meio de uma longa tradição que os identificava e os perpetuava como outros, ficou explícito. Mas, agora, ao ler esse texto dos Desana, republicado mais uma vez, talvez tenhamos a oportunidade, generosamente ofertada por eles, de poder começar de novo, e começar pelo escuro, sem, no entanto, esquecer esse apagamento e silenciamento, que foram produzidos pelas epistemologias ocidentais, mas observá-los de um outro modo. Pelo escuro, que fricciona essas epistemologias, desafiando-as.

Penso, então, que é esse tipo de potência do **breu**, que é evocada contemporaneamente, quando se fala do **breu** para se falar da escuridão, quando se pensa na escuridão, para falar de questões ligadas à negritude, quando se pensa no **breu** como um espaço poético da imaginação. É essa potência do escuro que justamente é retomada no livro infantil *E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas* (Emicida, 2020), do *rapper* de São Paulo Emicida, pois ali a escuridão é trabalhada numa perspectiva extremamente positiva, vencendo o medo. E essa escuridão tanto pode se referir a uma noite literal, como a experiência da noite narrada por Trinh Xuan Thuan, em *Uma noite* (Thuan, 2021), quanto a uma noite metafórica, como a noite de Achile Mbembe, em *Sair da grande noite – Ensaio sobre a África descolonizada* (Mbembe, 2019b), ou quando a noite é vista como algo de maravilhoso,

como nas histórias orientais d'*As Mil e Uma Noites*, que remontam ao século IX, mas que foram escritas e compiladas ao longo de vários séculos, principalmente entre os séculos XIII e XVI. De fato, a escuridão da noite lida com o mistério. E ele pode ser o das coisas mais incognoscíveis do mundo, como o mistério metafísico, com o qual o poema místico *Noite escura da alma*, do poeta espanhol São João da Cruz (1542-1591), do século XVI, lidava, mas também pode ser o mistério das coisas físicas, que não entendemos muito bem como funcionavam, mas que a ciência vai tentando nos dar notícia, à medida que também vai procurando entender melhor esse mistério. No universo, existem, sim, muitos mistérios, como os que envolvem a matéria escura, a energia escura, os buracos negros... Essas coisas são tão complexas para quem não é dessa área, como eu, mas imagino que essa complexidade se dê também por causa das escalas, já que o universo lida com outras medidas, outras dimensões, anos-luz, velocidade da luz, unidade de comprimento parsec etc. etc. etc., que vão nos dando a medida da nossa pequenez, frente ao desconhecido...

Com certeza, o livro *O universo invisível – Matéria escura, dinossauros e a surpreendente conectividade do mundo*, da física americana Lisa Randall, publicado originalmente nos Estados Unidos em 2015, mas no Brasil em 2022, pode nos ajudar a entender um pouco mais sobre esses temas, nem que seja apenas uma pequena parcela deles, principalmente quando ela comentava sobre a nomenclatura desses termos, que possuíam o termo escuro em sua definição:

A verdade é que tenho um pequeno problema com um aspecto da matéria escura: o nome. Não tenho problema com a porção “matéria” [*matter*, em inglês]. A matéria escura é de fato uma forma de matéria, o que significa que é uma coisa que se aglomera e exerce sua própria influência gravitacional, interagindo com a gravidade como toda matéria. Físicos e astrônomos detectam sua presença a partir de vários meios que se apoiam na sua interação.

A infelicidade está na palavra “escura” [*dark*, em inglês], tanto porque conseguimos enxergar coisas escuras, que absorvem luz, como porque esse rótulo tão sinistro a faz parecer mais potente e negativa do que de fato é. A matéria escura não é escura – ela é transparente. Coisas escuras absorvem luz. Coisas transparentes, por outro lado, são indiferentes à luz. A luz pode bater na matéria escura, mas nem a matéria nem a luz vão mudar por conta disso.

Em um congresso recente, que reuniu gente de diversas disciplinas, conheci Massimo, um profissional de marketing especializado em branding. Quando lhe contei da minha pesquisa, ele me olhou com incredulidade e disse: “Por que se chama matéria escura?”. Sua objeção não tinha a ver com ciência, mas com conotações desnecessariamente negativas do termo *dark matter*. Não é bem verdade que toda marca associa qualidades negativas com “*dark*”. O “Dark Knight” [Cavaleiro das Trevas] era da turma dos mocinhos – mesmo que fosse um mocinho complicado. Mas, comparado ao uso da palavra em obras como *Dark Shadows*, *His Dark Materials*, *Transformers: Dark of the Moon*, o “*dark side of the Force*” de Darth Vader – sem falar na hilária música *dark* do filme do Lego –, o “escuro” em matéria escura não condiz com a reputação que o nome tem.

A matéria escura, contudo, divide uma qualidade com as coisas malignas: está longe da nossa vista. Tem um nome apropriado ao sentido de que, não importa como você a aqueça, ela não emitirá luz. Nesse sentido, ela é escura de verdade – não no sentido de ser opaca, mas no sentido de ser oposto de emissora ou refletora de luz. Ninguém enxerga a matéria escura diretamente, mesmo com um microscópio ou telescópio. Assim como os muitos

espíritos malévolos em filmes e na literatura, sua invisibilidade funciona como escudo.

Massimo concordou que “matéria transparente” teria sido um nome melhor – quem sabe, menos assustador. Embora isso seja verdade de uma perspectiva física, não sei bem se ele está certo. A meu ver, mesmo que “matéria escura” não seja meu termo predileto, chama bastante atenção. Independentemente disso, a matéria escura não é nem sinistra nem poderosa – pelo menos, se não estiver em grande quantidade. Ela não interage de maneira tênue com a matéria normal que já é desafiador encontrá-la. Isso é parte do que a torna tão interessante (Randall, 2022, p. 24-25, comentários meus).

E acrescentava:

O nome “matéria escura” também dá margem a outros mal-entendidos, que vão além das implicações sinistras mencionadas acima. Por exemplo: muita gente com quem converso não consegue distinguir matéria escura de buracos negros. Para esclarecer a distinção, vou fazer um breve aparte para discutir os buracos negros, objetos que se formam, quando matéria demais se reúne numa região muito pequena do espaço. Nada – incluindo a luz – consegue fugir de sua poderosa influência gravitacional.

Buracos negros e matéria escura são tão iguais quanto tinta escura e cinema noir. A matéria escura não interage com a luz. Buracos negros absorvem luz – e tudo o mais que chegar perto. Buracos negros são negros porque toda luz que entra neles ali permanece. Ela não é irradiada nem refletida. A matéria escura pode ter sido relevante para a formação de buracos negros, já que qualquer tipo de matéria pode entrar em colapso e formar um desses buracos. Mas buracos negros e matéria escura com certeza não são a mesma coisa e de maneira alguma deve ser confundidos.

Há outro mal-entendido a partir do nome inapropriado da matéria escura. Já que existe outro componente no universo chamado “energia escura” – também uma opção de nome problemática –, as pessoas costumam confundi-la com a matéria escura. Embora seja um desvio do nosso tópico principal, a energia escura é essencial à cosmologia atual. Então especificarei esse outro termo para garantir que você, meu esclarecido leitor, sempre entenda a diferença.

A energia escura não é matéria – é só energia. Energia escura existe mesmo que nenhuma partícula real ou outra forma de qualquer coisa esteja por perto. Ela permeia o universo, mas não se aglomera como matéria comum. A densidade da energia escura é a mesma em qualquer lugar – ela não pode ser mais densa em um lugar do que em outro. É muito diferente da matéria escura, que se junta em objetos e será mais densa em alguns lugares e menos em outros. A matéria escura atua como a matéria conhecida, que se liga a objetos como estrelas, galáxias e aglomerados de galáxias. A distribuição de energia escura, por outro lado, é sempre suave.

A energia escura também é constante ao longo do tempo. Ao contrário da matéria ou da radiação, a energia escura não se dilui quando o universo se expande. Em certo sentido, essa é a propriedade que a define. A densidade de energia escura – energia que não é transportada por partículas nem matéria – permanece a mesma ao longo do tempo. Por esse motivo, físicos costumam se referir a esse tipo de energia como *constante cosmológica* (Randall, 2022, p. 25-26).

O texto de Lisa Randall sobre matéria escura continuava, inclusive, ela disse que “o grande mistério em torno da energia escura não é por que ela existe – a mecânica quântica e a teoria da gravidade sugerem que ela deve estar presente e a teoria de Einstein nos diz que ela tem consequências físicas –, mas por que sua densidade é tão baixa” (Randall, 2022, p. 26, grifo meu), meio que identificando o X da questão, mas preferi só ir até essa parte mais específica sobre a questão da nomenclatura dos termos, copiando deliberadamente o seu texto, sem tentar fazer nenhuma

paráfrase de seu pensamento, por mais que as citações sejam um pouco extensas demais, para que pudéssemos ouvir a voz da própria ciência sobre essa questão da nomenclatura, com suas próprias palavras, sem intermediários.

Por mais que ela não tenha explicado a origem do termo, no contexto de seu uso inicial pela ciência, e nem tenha falado dos buracos brancos (Rovelli, 2024) em contraposição aos buracos negros, a forma como ela conseguiu explorar o tema já me parecia suficientemente boa para começar a entender o que eu intimamente suspeitava: que os nomes utilizados não serviam exatamente para designar as coisas nos termos que designavam. Eles eram como uma gambiarra da linguagem, que falavam muito mais sobre quem os nomeou do que sobre as coisas sobre as quais pretensamente eles serviriam para nomear. Nesse sentido, impossível não lembrar de uma passagem de *A conquista da América*, de Tzvetan Todorov, publicado em 1982, onde o crítico búlgaro-francês analisava a atitude de Colombo, com relação à nomeação do território americano, no caso, sua atitude de renomear lugares desse território, que se confunde com o gesto de rebatizar:

Como Adão no Éden, Colombo apaixonou-se pela escolha dos nomes do mundo virgem que está vendo; e, assim como para ele mesmo, os nomes devem ser motivados. A motivação é estabelecida de várias maneiras. No início, há uma espécie de diagrama: a ordem cronológica dos batismos corresponde à ordem de importância dos objetos associados aos nomes. A sequência será: Deus, a Virgem Maria, o rei de Espanha, a rainha, a herdeira real.” À primeira que encontrei (trata-se de ilhas), dei o nome de San Salvador, em homenagem a Sua Alta Majestade, que maravilhosamente deu-me tudo isto. Os índios chamam esta ilha de Guanaani. À segunda ilha dei o nome de Santa Maria de Concepción; à terceira, Fernandina; à quarta, Isabela, à quinta, Juana, e assim a cada uma delas dei um novo nome”(Carta a Santangel, fevereiro-março de 1493).

Colombo sabe perfeitamente que as ilhas já têm nome, de uma certa forma, nomes naturais (mas em outra acepção do termo); as palavras dos outros, entretanto, não lhe interessam muito, e ele quer rebatizar os lugares em função do lugar que ocupam em sua descoberta, dar-lhes nomes justos; a nomeação, além disso, equivale a tomar posse (Todorov, 2019, p. 37-38).

Nessa conversa que Randall teve com um senhor – curiosamente! – da área de *marketing*, i.e., um senhor de uma área encarregada para pensar em nomes que possam ser vendáveis e comercializáveis pela publicidade e propaganda, é possível perceber que, pela fala de ambos, vários julgamentos e preconceitos em torno do termo escuro ainda existem e persistem em nossas sociedades contemporâneas, inclusive, em algumas colocações extremamente estranhas, como “a infelicidade está na palavra 'escura'” e as “conotações desnecessariamente negativas” (Randall, 2022, p. 24-25, grifos meus), que seu tema de pesquisa poderia vir a ter, só por fazer uso desse termo, que gerava visões negativas, preconceituosas.

Randall até tentou desfazer um pouco o mal-entendido, e não apenas disfarçá-lo, como muita gente faz ao lidar com esse tema, e para isso procurou elencar significados positivos ligados ao termo escuro, mas o termo seria inadequado, porque, segundo ela, a matéria escura não é, de

fato, escura, acabando por gerar ainda mais mal-entendidos e tendo “implicações sinistras”, ao se confundir com buracos negros ou energia escura. A palavra “sinistra”, por mais aterrorizante que possa parecer, nesse exemplo usado por ela, também não é neutra – aliás, existiria alguma palavra assim, neutra? –, ela tem, sim, a ver com canhestro e está carregada de significado negativo, porque, sua etimologia, no latim, remete ao lado esquerdo; então, mais uma vez, se nota em curso, em outro termo, o mesmo tipo de operação, que atribui sentido extremamente negativo, valorando de forma pejorativa qualquer coisa que venha a ser entendida como sinistra.

O interessante dessa conversa é observar como ela é completamente absurda, porque uma cientista, conversando com um marqueteiro, sobre um termo usado pela ciência, nos faz pensar sobre o poder perverso que a publicidade tem, nos dias de hoje, nas nossas sociedades contemporâneas, de fabricar concepções de mundo a seu bel-prazer, já que sabemos a importância que as palavras têm, na construção de determinadas ideias, conceitos, mas também de preconceitos, de julgamentos e condenações. Além de que essa conversa que eles tiveram estava recheada de sensos comuns, arraigados em seu imaginário estadunidense, “‘matéria transparente’ teria sido um nome melhor – quem sabe, menos assustador”, revelando como o termo “dark”, ou qualquer outro termo análogo, como “black”, ainda carregavam conotações extremamente negativas e pejorativas, sendo usados até hoje, inclusive, para designar coisas como “black market” [mercado negro] ou “dark web” [internet obscura], que não foram mencionados na conversa deles, mas que são termos correntes, extremamente atuais, e que também não são muito bem vistos socialmente, não pegam bem, porque remontam a atividades escusas, criminosas, associando termos ligados à cor escura a coisas negativas, como se se tratassem deliberadamente de coisas ruins, ou mesmo atividades proibidas etc.

Mais recentemente, o termo “black friday”, cuja origem remonta aos anos 1950, na Filadélfia, quando a expressão foi cunhada por policiais para descrever o caos no trânsito e nas lojas no dia seguinte ao feriado de Ação de Graças, também começou a ser questionado e seu uso posto em questão. Mas também existem outros termos que não são tão carregados assim de coisas negativas, como “blackout”, que significa apagar, passar mal, e que em português tanto se usa a expressão “teto preto”, para se referir a uma sensação de tontura ou fraqueza, ou uma situação em que a visão escurece, quanto brancão ou deu branco, para se referir a esses apagamentos, como um desmaio ou um lapso de memória. Mesmo que algumas expressões sejam mais pejorativas do que outras, essas expressões e termos com referências à cor negra perspectivam questões relativas às raças e alguns desses termos podem estar associados a questões racistas. Na nossa língua portuguesa, termos ou expressões como “origem obscura”; “lista

negra"; "humor negro"; "a coisa tá ficando preta"; "a coisa tá preta"; "denegrir", "criado mudo", dentre outros, também começaram a ser postos em questão mais contemporaneamente, passando a ser revistos e questionados, quando analisados numa perspectiva antirracista⁴⁵.

Gostaria de citar aqui uma passagem de um texto que foi publicado na *Revista Piauí*, em 2017, "Pureza e Poder", de Antonio Engelke, no qual o autor comentou essa questão do racismo na linguagem de um modo que me pareceu interessante, para pensar essas questão contemporaneamente:

Num texto postado em sua página pessoal no Facebook, o professor da Universidade de Pernambuco Acauam de Oliveira ilustrou bem os riscos a que se expõe parte do ativismo identitário, usando como exemplo a construção simbólica do racismo na linguagem. "As palavras com referência a claro e branco e afins têm conotação positiva, enquanto as com referência a escuro e negro e afins têm conotação negativa", disse Acauam. Mas essa verdade tem seus limites. "As pessoas tiram a roupa do varal não porque a nuvem é negra, mas porque vai chover; o buraco negro não 'rouba' nada, e 'claro' tem função adverbial na frase 'falar mais claro', e não adjetiva." O problema é que a generalização desse argumento sobre o racismo abre espaço para um contra-ataque igualmente generalizante: a verdade da dimensão simbólica do racismo na linguagem passa a ser considerada falsa porque alardeada como uma manipulação (que de fato eventualmente ocorre) tosca da esquerda. "Daí a se escrever outro 'Guia politicamente incorreto' pra desmistificar a farsa esquerdista", concluiu Acauam, "é um pulo" (Engelke, 2017, [s.p.]).

Ou seja, acho que é importante ter em mente os usos que são feitos e em que circunstâncias eles são feitos, prestar atenção aos contextos de falas, porque, por mais que algumas palavras sejam carregadas historicamente de sentidos negativos e pejorativos e até racistas, como vimos, é importante entender como esses usos se dão a partir do presente, porque, apenas por esses breves parágrafos, já foi possível perceber que o **breu**, por estar associado com ao escuro e à escuridão, também se relacionava com temas bastante difíceis de lidar: não só porque tem a ver com questões ultracomplexas sobre o universo, em sua dimensão física, estudado pela cosmologia, ou sua dimensão metafísica, estudada pela filosofia ou mesmo pela poesia, mas principalmente porque se relacionava com questões históricas mais profundas, que foram por muito tempo recalcadas em nossas sociedades, e que têm a ver com a construção do racismo nas sociedades modernas. E, para complexificar ainda mais sua rede de significados e suas contradições sociais, o **breu** também se relacionava com outras construções históricas, que têm a ver com a questão da religião, no jogo de luz e sombra, entre o claro e o escuro, na relação com o sagrado e com os mistérios, que nos fascinavam há muito tempo.

Sobre essa tópica em específico, eu tinha até me programado para abordar alguns textos que o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos escreveu durante a pandemia, e que chegou a publicar em jornais de grande circulação, trabalhando com essa questão da claridade e da

45 Disponível em: <<https://sedh.es.gov.br/Not%C3%ADcia/novembro-negro-conheca-algumas-expressoes-racistas-e-seus-significados>>. Acesso em: 14/12/2023.

escuridão, tratando de forma sintética assuntos tão complexos ligados à filosofia, à religião, à arquitetura e à história da arte, que exigem muito conhecimento, mas como surgiram denúncias de assédio contra ele⁴⁶, preferi não fazer mais uso de suas reflexões, nem abordar, pelo menos por enquanto, essa questão do escuro, ligado à religião na Idade Média, e de como isso se relacionava com a construção do racismo na Modernidade, através de metáforas negras⁴⁷.

Mas já tendo, então, apresentado minimamente algumas questões que atravessavam essas camadas mais externas do **breu** e de seus significados mais conhecidos, que circulavam e ainda circulam em torno dele de modo mais difundido e generalizado, como uma espécie de senso comum, eu gostaria de me concentrar no que realmente me interessa perspectivar aqui, nesta tese, que é o próprio **breu**, *i.e.*, aquilo que o **breu** também é. No início desta seção, “1.2) Antes do **breu**, tinha o quê?”, eu escrevi: “Até bem pouco tempo antes de começar a fazer o Doutorado na UFC, eu não sabia que **breu** era **breu**. Quer dizer, eu não sabia que **breu** também era **breu**. Eu sabia, como a grande maioria das pessoas também sabe, que **breu** era um sinônimo de escuro e de escuridão. E isso era tudo o que eu sabia sobre o **breu**. Tudo o que tinham me contado. Até onde tinham me ensinado”.

Eu sei que isso pode parecer meio vago ou até um pouco confuso, enrolado, como se eu estivesse repetindo que **breu** também é **breu** também é **breu** também é, no melhor estilo Gertrude Stein de ser, que nos deixou, como um de seus maiores legados, sua formulação poética sobre a rosa,

46 Textos disponíveis em: <<https://apublica.org/2023/04/deputada-brasileira-denuncia-assedio-sexual-de-boaventura-durante-doutorado/>>; <<https://www.publico.pt/2023/4/sociedade/noticia/sabemos-2046156?fbclid=PAaAYzdkmCHnENvFLqUlivp2EDc2PL9y6C06XCTAWlAq4Ap3jrHiqbYqUfNs>>; e também <<https://apublica.org/2023/04/coletivo-de-mulheres-faz-novas-denuncias-de-assedio-sexual-de-boaventura/>>. Acesso em: 17/05/2023. Eu, mesmo tendo estudado Lit. Portuguesa e lido, há alguns anos, textos seus durante o Mestrado, justamente por seus trabalhos tocarem em temas que envolvem o Sul Global, não podia imaginar que ele pudesse estar envolvido em questões desse gênero, perpetrando esse tipo de violência contra mulheres, ainda mais contra mulheres de seu núcleo de trabalho, que, na lógica hierárquica do mundo acadêmico, tinham um lugar de poder inferior ao seu. Infelizmente, esse tipo de assédio é muito mais comum do que se imagina, e seu prestígio de intelectual conceituado e renomado lhe blindava, lhe dando bastante legitimidade e credibilidade perante a sociedade civil para exercer uma posição de poder em relação a essas mulheres, e não levantar suspeita quanto à sua conduta moral. Como nunca cheguei a conviver com ele, nem com pessoas que estudaram diretamente com ele, mas entendendo a gravidade das denúncias que foram feitas e de como elas ressoavam ainda mais forte ao terem sido feitas em coro, preferi optar por não trabalhar mais com seus textos. Há pouco tempo saiu o relatório da Comissão Independente do Centro de Estudos Sociais (CES), da Universidade de Coimbra, que apurou as denúncias, e realmente ficou comprovado padrões de conduta de abuso de poder e assédio. Lamentável. Disponível em: <<https://observador.pt/2024/03/13/caso-boaventura-sousa-santos-relatorio-de-comissao-independente-confirma-indicios-de-conduta-de-abuso-de-poder-e-assedio/>>. Acesso em: 21/04/2024.

47 Mas, de qualquer modo, gostaria apenas de mencionar o livro que Cord. J. Whitaker escreveu, abordando esse tema e vinculando-o ao surgimento do racismo, e que se aprofunda muito nessa questão, analisando o uso do escuro nesse contexto, ligado à criação do racismo: *Black Metaphors – How Modern Racism Emerged from Medieval Race Thinking*, publicado em 2019.

escrita em 1913, mas publicada num poema, num verso do poema “Sacred Emily”, em 1922 – no mesmo ano em que foram publicados os romances de Joyce e de Proust, e que também aconteceu a Semana de Arte Moderna de São Paulo –, “[r]ose is a rose is a rose is a rose” (Stein, 1993, p. 187). Em português, esse verso pode ser traduzido como “[r]osa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”⁴⁸, operando pela insistência, com essa repetição anafórica, criando, assim, um efeito sonoro muito forte com essa rosa, com a presença quase obsessiva dessa rosa.

Apesar de essa formulação poética parecer pequena, quase ínfima, ela não era simplória, nem irrisória, ao contrário, ela era extremamente potente, e era de uma generosidade gigantesca, e não foi à toa que se tornou uma imensa contribuição poética para a Humanidade, porque apontava para um estado radical de literalidade da rosa, como se não devêssemos lhe atribuir nenhuma metáfora, devendo a rosa ser vista apenas como rosa, em seu estado de rosa! Mas será que isso seria possível?⁴⁹ No caso da minha repetição com o **breu**, que repete a estrutura do verso de Stein, é como se eu estivesse insistindo para que o **breu**, além de ser reconhecido por ser relacionar com o escuro e a escuridão, que já eram significados

48 Ou como também sugeriu o poeta Ricardo Domeneck, em seu poema “Enteléquia”, publicado no livro *Sons: Arranjos: Garganta*, pelas editoras Cosac Naify e 7Letras, na coleção “Ás de Colete”, em 2009: “arroz, arroz, arroz”, numa espécie de tradução surrealista, feita de ouvido, que privilegiava o aspecto sonoro, reproduzindo em português o som de “[a] rose is”, como arroz, como mesmo disse o eu-lírico, no poema: “(...) dizendo: ‘a seara/ está branca’, em plenitude, resignação/ e as superfícies/ côncavas =, convexas/ de Alice B. Toklas/ sugerindo a Gertrude Stein/ ‘[a] rose is a rose is a rose is a rose’/ & eu, etc. e preferência/ ouço, escrevo/ arroz, arroz, arroz/ ou qualquer brancura/ sobre o seu rosto” (Domeneck, 2009, p. 68).

49 Lembro, por exemplo, da *Interpretação dos sonhos*, de Freud, que marcou a virada do século XIX para o XX, tendo sido publicado em 1900. Nesse livro, usando técnicas de hipnose e analisando sonhos, Freud apresentou ideias inovadoras sobre os sonhos e sua relação com o inconsciente. E em um caso em particular, que Freud estava analisando a questão do simbolismo no sonhos de pessoas saudáveis, i.e., de pessoas com uma psique normal, ele analisou um sonho com flores. Ele disse que: “[c]om frequência, os sonhos ingênuos de pessoas saudáveis contêm um simbolismo muito mais simples, mais transparente e característico do que os de pessoas neuróticas, nos quais, devido à censura mais eficiente e à deformação onírica mais extensa dela resultante, o simbolismo é frequentemente atormentado, obscuro e difícil de interpretar”. Então, ao fazer a análise simbólica de um sonho de uma pessoa “normal”, no qual a paciente relatava que “[i] arrange the centre of a table with flowers for a birthday” [eu arrumo o centro de uma mesa com flores para um aniversário], Freud partiu de toda uma interpretação simbólica que já se existia sobre as flores, “[s]uponho que a palavra ‘lírio’, no sonho, teve o significado popular de símbolo de castidade; ela confirma a suposição, pois ‘lírio’ lhe recorda ‘purity’ (pureza). ‘Vale’, vale, é um símbolo feminino frequente nos sonhos; assim, o encontro fortuito de dois símbolos no nome inglês para lírio-do-vale é usado no simbolismo do sonho para enfatizar sua preciosa virgindade – *expensive flowers, one has to pay for them* – e para expressar sua esperança de que o marido saberá reconhecer seu valor. A observação *expensive flowers* tem, como veremos, um significado diferente para cada uma das três flores simbólicas.” E ele continua fazendo associações, até chegar em *violet* e *violate*, como se fosse um traço masoquista da moça, e também associa “*pinks*” [cravos], ao fato de a paciente ter chamado de “*carnations*”, para concluir que: “[o] simbolismo das flores do sonho contém, portanto, o símbolo da mulher virgem, o símbolo do homem e a referência à defloração violenta. Cabe lembrar que o simbolismo sexual das flores, que é muito difundido, representa os órgãos sexuais humanos por meio das flores, que são os órgãos sexuais das plantas; talvez o ato de presentear flores à pessoa amada tenha esse significado inconsciente”, reforçando que “a mesas com as flores no centro simboliza ela própria [a paciente] e seus órgãos genitais; ela apresenta como realizados seus desejos referentes para o futuro, já pensando no nascimento de um filho; portanto, o casamento já aconteceu há muito tempo” (Freud, 2019, p. 417-422, grifos meus).

conhecidos e estabelecidos, cristalizados, em nosso imaginário cultural, também devesse ser conhecido como o próprio breu, i.e., ser reconhecido por ele mesmo, pelo que ele também era, um substantivo concreto, e não abstrato, como eu pensava até começar a fazer meu projeto de Doutorado.

Ora, mas até entender isso sobre o **breu**, eu dei muitas voltas, porque eu não fazia a menor ideia de que **breu** também era **breu**. Como já disse, eu achava que **breu** era apenas um sinônimo de escuro e de escuridão, substantivos que, para mim, eram abstratos e não concretos, e, por isso, eu pensava que **breu** também fosse um substantivo abstrato, como eles. Só que o **breu**, na verdade, é um substantivo concreto que se ligava a esses dois substantivos abstratos não apenas por uma relação de sinonímia, como eu sempre havia pensado, mas por uma relação de analogia, como mostrava a sexta entrada do verbete “**breu**”, do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, que eu decidi consultar, depois de me deparar várias vezes com o **breu** na “festa de Netuno”, em *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b):

breu s.m. (1377) 1 QUÍM sólido escuro, inflamável, obtido a partir de secreções resinosas de várias plantas, esp. de coníferas (*Pinus palustris* etc.), ou da destilação do alcatrão; breu de colofônia, colofônia, colofônio 2 MAR betume artificial composto de sebo, pez, resina e outros ingredientes, us. pelos calafates para dar acabamento e cobrir costuras do tabuado do navio 3 ANGIOS resina odorífera que exsuda do tronco de várias árvores da fam. das burseráceas; almécega, elemi, ica 4 ANGIOS m. q. ICICA (*Protium icicariba*, 'resina') 5 ANGIOS m.q. GUAPURUVU (*Schizolobium parahyba*) 6 p.ana. escuridão ou coisa muito escura <o céu estava um b.> 7 RJ espécie de bote us. para vender frutas à tripulação dos navios mercantes 8 p.met. o tripulante de tais botes • b. de colofônia QUÍM m.q. BREU • ETIM prov. fr. brai 'lodo' (Houaiss; Villar, 2009, p. 326).

Em 2019, quando li um trecho da “festa de Netuno”, no livro de Veronica Stigger, na verdade, reli esse trecho, que está mais ou menos no meio do livro, eu achei muito estranho que o **breu** fosse usado ali como uma coisa concreta, material, e não como escuro ou escuridão, que são coisas abstratas: “[o] imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contramestre se dirigiram para a sala dos oficiais e voltaram trazendo uma tina, um balde, várias cordas, uma tábua de madeira, **breu**, graxa, ovos, laranjas, sacos de batata, colheres, bexigas de borracha, uma vela velha de navio, pedras do tamanho de uma bola de handebol e o tonel cortado – o mesmo usado pelas crianças como piscina – com água até a borda” (Stigger, 2013b, p. 106, grifos meus). Essa era a primeira vez que o **breu** aparecia na “festa de Netuno”, em seguida, ele ainda iria ser mencionado mais umas cinco vezes, além de ser pressuposto pelas expressões “massamorda escura” e “mistura áspera” (Stigger, 2013b, p. 107, grifos meus), que funcionavam como termos correlatos.

No entanto, ao invés de seguirmos agora pelo livro de Veronica, gostaria que nos detivéssemos um pouco mais observando a definição de **breu**, no verbete do *Dicionário Houaiss*. Foi uma surpresa muito grande para mim descobrir que **breu** também era breu também, até porque foi

apenas na sexta entrada que a questão da analogia apareceu, já que, antes disso, foram apresentadas várias outras definições relacionadas com o **breu**, que o aproximavam da química (“QUÍM”), da marinha, náutica (“MAR”) e das plantas angiospermas (“ANGIOS”), por exemplo. Com esse verbete, todo um novo mundo de significados relativos ao **breu**, que eu desconhecia até então, estavam sendo apresentados ali para mim, naquele momento, além da questão da analogia, que se definia como uma relação de semelhança que existe entre coisas ou fatos distintos! Foi, então, a partir da leitura desse verbete, uma leitura provocada pelo livro de Veronica Stigger, que eu entendi que **breu**, escuro e escuridão não deixavam de ser termos sinônimos, só que o **breu** não deveria mais ser classificado como substantivo abstrato, como eu erroneamente pensava que fosse.

Com o uso do **breu** no livro de Veronica, passei a entender que **breu** era um substantivo concreto, muito concreto, era uma coisa material, palpável, uma resina, enquanto que escuro e escuridão eram substantivos abstratos, que eram usados para indicar realidades imateriais, como sentimentos, sensações, ações, estados, noções e qualidades. E, no caso do escuro, ainda era um pouco mais complexo, porque esse termo também funcionava como adjetivo, o que poderia confundir ainda mais as coisas, já que substantivos e adjetivos pertenciam a classes de palavras distintas. Substantivo concreto e abstrato ainda operavam na mesma categoria gramatical, mas substantivos e adjetivos não são da mesma categoria. Assim, apesar de esses termos serem bastante parecidos, sinônimos até, eles eram coisas diferentes. E, por mais que o **breu** sempre tivesse sido conhecido como escuro ou escuridão, por uma questão de analogia, porque, de fato, ele deveria ser uma coisa muito escura, para ser associado a esses termos dessa forma, ele também deveria ser conhecido por realmente ser uma coisa muito escura!

Como eu fiquei bastante confusa e intrigada com essa relação de analogia, que associava o **breu** ao escuro e à escuridão, porque era uma ideia totalmente nova para mim, resolvi consultar um outro dicionário. Na verdade, dois: o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa - ideias afins / thesaurus*, do Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, originalmente publicado nos anos cinquenta, mas reeditado há pouco tempo, em 2010, que peguei emprestado com meu irmão Leonardo, professor de redação do ensino médio; e um dicionário do tempo da minha vida escolar, que era um dicionário que acompanhava a pasta da coleção “REDAÇÃO – CURSO BÁSICO”, de Hermínio Sargentim, publicado pelo IBEP (Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas), o *Dicionário de Idéias Afins*, que não podia ser vendido separadamente e que nem tem ficha bibliográfica, por isso eu não tenho como saber em que ano foi publicado. Eu não tenho mais praticamente nenhum livro do tempo da minha vida escolar comigo, mas, por alguma razão sei lá qual, esse dicionário ficou e me acompanha até hoje!

Esses dicionários não eram dicionários quaisquer, como os dicionários que normalmente se consulta, para verificar o significado de uma ou outra palavra da nossa língua, eles eram dicionários muito específicos, que se propunham a organizar, *i.e.*, classificar várias palavras da língua portuguesa em grupos e categorias, pensando justamente nas relações analógicas, *i.e.*, nas relações de semelhanças existentes entre várias palavras da nossa língua, como essa entre **breu**, escuridão ou coisa muito escura, que o *Dicionários Houaiss* havia apontado. Eu estava bastante curiosa para ver se o **breu** também estaria ali, nesses dicionários, e quais seriam esses grupos que se ligariam ao **breu** por analogia! Para verificar, então, se o **breu** estaria mencionado neles, fui direto a seus índices, espécies de índices remissivos, que estavam no final de cada dicionário, e em ambos os dicionários encontrei referências ao **breu**! No dicionário da minha escola, como ele era um dicionário muito simples, ele trazia apenas 132 entradas, e o **breu** estava mencionado apenas numa delas, na “72. PRETIDÃO”, na terceira coluna (Sargetim, [s.d.], p. 85, grifo meu), na parte dos substantivos:

72. PRETIDÃO

substantivos	negrura	negridão	negrume
	trevas	escuridão	breu
	urubu	mulato	homem de cor
	africano	azeviche	piche
verbos	negrejar	tornar preto	denegrir
	escurecer	obscurecer	defumar
	amulatar-se	pretejar	
adjetivos	preto	negro	da cor de ébano
	fuliginoso	africano	nigérrimo
	moreno	amulatado	pardo

Já no *Dicionário analógico*, como ele era muito mais elaborado do que o meu da escola, trazia 1000 entradas, e o **breu** estava mencionado em duas situações diferentes, ambas relacionadas à matéria, “CLASSE II. MATÉRIA”. Mas, na primeira entrada, a “356a. Resina,” ele aparecia dentro da “Divisão II”, relativa à “Matéria Inorgânica”, ligada à 3ª categoria apresentada, a dos “Fluidos imperfeitos”:

356a. Resina, goma, laca, goma-arábica, pau-de-lacre; opopânace, opópanax ou opopônax; âmbar; alambre (ant.), azebre, pez, **breu**, alcatrão, coltar, goma-copal, jetaicica, alcatira, galipódio, galipote, anime, terebintina, ganja, aporretina, gema, caraná, adraganto ou adracanto, tragacanto, tacamaca; almécega, lábdano, elemi, apinel, graxa, guta, guta-percha, mirra, incenso, olíbano, arnicina, gálbano, mastique, bdélio.

V. envernizar 332; alcatroar; untar; iscar; resinar.

Adj. resinoso, resinento, resinífero, ambárico, ambarino, gumífero, píceo (Azevedo, F., 2010, p. 135, grifo meu).

Na segunda entrada, a “**431. Pretidão,**”, ele aparecia dentro da “Divisão III”, relativa à “Matéria Orgânica”, ligada à 6ª categoria apresentada, a da “Luz”, numa sub-categoria, a “b. Luz especial”:

431. Pretidão, fuliginosidade, negregura, negrura, negridão, negror, negrume, negraço, negrilho, negralhão, cor negra, cor da noite, trevas 421; lividez, *chiaroscuro*, lusco-fusco 420; escuridão, escuridade, escureza (ant.); azeviche, gagata, ébano, carvão, tição, café, **breu**, piche, fuligem, corvo, urubu, vicente (gír.)⁵⁰, melanina, pigmento, nanquim, melanita, atramento, negro, preto, homem de cor; afro-brasileiro; afro-descendente, mulato, etíope, hotentote, africano, melra (f.); África, Nigéria, Melanésia; tisna, nigela.

V. ser (preto & *adj.*); ter a cor do ébano;

tornar (preto & *adj.*); pretejar, enegrecer, tisnar, negrejar, acafetar, denegrecer, denegrir, encarvoar, encarvoejar, calcinar, carbonizar, enfarruscar, enfelujar, azevichar, melanizar, escurecer, obscurecer 421; brear, sumagrar, ebanizar, esfuscar, engraxar, nigelar, esfumar, defumar, amular-se.

Adj. preto, da cor do ébano, negral, negro, afro, farrusco, azevichado, ebanáceo, de ébano, ebâneo, ebanino, nocticolor, atramentário, fuliginoso, breado, fusco, obscuro 421; etíope, hotentote, africano, retinto, nigérrimo, acafetado, lúrido, achumbado, atrigueirado, moreno, triguenho, torrado = trigueiro, brunete (desus.), carochó, amorenado, abaçanado, amulatado, zebruno, pardo, melanope, melanócomo, melanuro, melanócero, olhinegro, carinegro;

preto como azeviche/como carvão/como a meia-noite; noturno 421 (Azevedo, F., 2010, p. 170, grifo meu).

Eram muitas palavras novas que estavam sendo apresentadas para mim ali, naquele momento da leitura dessas entradas, e muitas dessas palavras expandiam e muito a relação de outras palavras (e seus contextos de uso também) com o **breu**, tanto com relação ao que ele era propriamente, uma resina, quanto por seu aspecto escurecido, pela sua cor negra, sua pretidão. Nesse sentido, a relação do **breu** com que ele era, uma resina, que eu tinha acabado de descobrir, na leitura do verbete do *Dicionários Houaiss*, o aproximava de muitas coisas, como, por exemplo, a graxa, que o dicionário analógico apontava e que também foi usada por Veronica Stigger em *Opisanie Świata*, porque na “festa de Netuno” o **breu** foi misturado com a graxa: “[o] mestre pegou a tina, colocou dentro a graxa e esmigalhou o **breu** por cima, misturando tudo com as mãos” (Stigger,

50 Talvez se estranhe que o nome próprio Vicente, grafado em minúscula, estivesse ali. Mas, na verdade, é porque se trata de uma gíria portuguesa, que se refere a corvos e a gatos. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/vicente>>. Acesso em: 17/04/2025. Essa relação com os corvos e o nome Vicente se dá pela figura de São Vicente, já que, reza a lenda que sua barca, com seus restos mortais, foi puxada por dois corvos, chegando até Lisboa. Disponível em: <<https://amensagem.pt/2025/01/22/sao-vicente-padroeiro-850-anos-roteiro-lisboa-corvos/>>. Acesso em: 17/04/2025. É por isso que essa lenda foi representada de várias formas em Lisboa, apesar de hoje ser Santo António, o padroeiro da cidade, celebrado num de seus principais festejos. São Vicente é o padroeiro do Patriarcado de Lisboa, sendo também o padroeiro secundário de Portugal, a padroeira principal é Nossa Senhora da Conceição.

2013b, p. 106, grifos meus).

Já na relação pela cor, pensando o **breu** pela sua cor negra, os termos que foram reunidos pelos dicionários como termos analógicos à pretidão apresentavam possibilidades de aproximação com várias coisas e também com pessoas negras, vindas da África. Muitas das palavras que estavam relacionadas ali, em ambos os dicionários, tanto no “72. PRETIDÃO” quanto no “**431.Pretidão**,” também eram usadas para se referir a pessoas negras, e outras palavras, que não tinham especificamente a ver com elas, mas que poderiam ser usadas para se referir a elas por analogia, acabavam também se relacionando com elas, como, por exemplo, o **breu**, simplesmente por causa da sua cor escura.

Quando li esse verbetes, me senti instigada a olhar também os verbetes que vinham antes e depois deles, como que para entender melhor onde eles estavam situados, em que sequência de pensamento eles se inseriam, qual era a sua vizinhança: no dicionário escolar de Sargentim, eram os verbetes “71. BRANCURA” e “73. APARECIMENTO”, e no dicionário de Azevedo, eram os verbetes “**430. Brancura**,” e “**432. Pardo**,”. Todos esses verbetes, exceto o que falava sobre aparecimento, eram relativos a nuances de cor, por isso eles nos faziam pensar em questões relativas às raças, mas também em questões racistas, já que havia ali uma ênfase muito grande numa certa ideia de associação fenotípica da cor da pele das pessoas negras com outras palavras de cor preta, e essas associações poderiam não ser necessariamente positivas, mas negativas, ligadas à construção de visões estereotipadas das pessoas negras, associadas às trevas, por exemplo, ou ao carvão, ao café, e até mesmo o **breu**.

Apesar de esses dicionários analógicos não trazerem termos como branquitude ou negritude, e o *Dicionário Houaiss*, de 2009, também não trazer nenhum verbete para o termo branquitude, apenas o de negritude: “**negritude** s.f. 1 qualidade ou condição de negro 2 sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e da riqueza cultural dos negros • ETIM lat. *nigritūdo*, *īnis* ‘negrura, negridão’” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1348); termos que seriam mais atuais, e que são usados para discutir questões relativas às raças e ao racismo; os termos que esses dicionários apresentavam, relacionados ao **breu**, abriam todo um universo novo para se pensar em questões relativas a isso, num contexto mais atual de releitura dessas palavras e de seus usos na contemporaneidade. Também achei estranho que nenhum desses verbetes, o “72. PRETIDÃO”, “**356a. Resina**,” e o “**431.Pretidão**,” trouxessem explicitamente a palavra escuro, apesar de trazerem palavras como escuridão e verbos como escurecer e obscurecer. Talvez houvesse alguma coisa que me escapasse, na elaboração dos verbetes desses dicionários que, por não ser da área de lexicografia da linguística, eu não estava entendendo muito bem.

Então, consulte novamente o índice do dicionário de Azevedo e achei várias palavras relacionadas com o escuro, inclusive a expressão “escuro como breu”, relacionada ao verbete “**421. Obscuridade,**”, pertencente à “Divisão III”, relativa à “Matéria Orgânica”, ligada à 6ª categoria apresentada, a da “Luz”, numa sub-categoria, a “b. Luz especial”:

421. Obscuridade, desclaração, tenebricosidade, obscuração, obscurecimento, obumbração, escuridão, negrume, negridão, negrura, negror, moite, sombra, caligem, cerração, bulcão, trevas, trevas cimérias, escuridade, o tétrico da escuridão, véu, manto, falta de luz, ciografia, eclipse, acumulação de nuvens, novilúnio, abicheiro (reg.).

V. estar (escuro & *adj.*); absorver luz;

assombrar, ensombrar, enturvar, sombrejar, sombrear, abrumar, obscurecer, escurecer, escurentar (ant.), velar, negrejar, entardecer (o dia), toldar, turvar, turvejar, eclipsar, obumbrar, anoitecer, enoitar, enoitecer, fazer sombra, entrevecer, entenebrececer, enegrecer, denegrir, abacinar;

extinguir-se, apagar a luz; deluzir-se, emborrascar, encarrancar-se, entrenublar-se, encapotar-se, nevoar-se, nublar, enfuscar, entoviscar-se, enevoar, enublar, anuviar.

Adj. escuro, túrbido, falto de luz, lúgubre, tétrico, sombrio, soturno, assombrado, obscuro, tenebricoso, negro, preto, tetro, negregoso, tenebroso, trevososo, envolto em reva [sic], enevoadado, noctígeno & v.; nublado 422; lôbrego, cerrado, espesso, fechado, desalumiado, caliginoso, nubloso, umbrátil, umbrático, lúrido (poét.), noturnal, nocticolor, noturno, lucífugo, notívago, sonâmbulo, escuro como breu, nevoento, nevoso, umbroso, umbrífero, opaco 426; apagado, assombrado & v.; novilunar, cimério (poét.), acampto, deslapidado.

Adv. escuramente & às escuras (Azevedo, F., 2010, p. 167, grifo meu).

Nesse verbete do dicionário analógico, não havia nenhuma referência explícita a peças negras, para além de alguns adjetivos específicos, como negro e preto, que são sinônimos de escuro e que também são usados para se referir a essas peças. Já o *Dicionário Houaiss*, em seu verbete escuro, evidenciava esse aspecto logo em sua segunda entrada:

escuro *adj.* (sXIII) 1 em que não há luz; que tem pouca ou nenhuma claridade <*sala e.*> 2 que tem cor negra ou tonalidade tirante a negro <*paletó e., pele e.*> 3 *fig.* que é ou se apresenta triste, melancólico 4 *fig.* cercado de mistério ou de suspeita; escuso <*meteu-se em negócios e.*> 5 *fig.* que não tem clareza, inteligibilidade <*era e. em suas formas de expressão*> 6 *fig.* que é sombrio, tenebroso <*ele possuía uma mente e.*> 7 *fig.* que tem pouca ou nenhuma sonoridade <*voz e.*> ■ *adj. s.m.* 8 diz-se de um indivíduo negro, mulato ou amulatado ■ *s.m.* 9 lugar sem luz ou de pouca luz <*gostava de passear no e.*> ♦ **no e.** m.q. ÀS ESCURAS (‘sem conhecimento’) <*gente iletrada vive no e.*> • ETIM. *obscurus*, a, um ‘escuro, sombrio; escondido; denegrado; incerto; disfarçado’ • SIN/VAR ver sinonímia de *escuridão* e *mulato* e antinomia de *alegre* • ANT claro, fácil; ver tb. sinonímia de *alegre* e *clareza* (Houaiss; Villar, 2009, p. 805).

Esses verbetes, relativos ao escuro e à obscuridade, apresentavam mais uma enorme quantidade de palavras que continuavam ampliando ainda mais os sentidos do **breu**, e outros relativos a ele, por analogia, trazendo, inclusive, o **breu** e o escuro juntos, com a expressão, “escuro como breu”. Essa expressão, no entanto, acrescentava mais um imbróglio do **breu** em minha cabeça! Se já havia sido introduzida à questão da analogia, que era uma figura de linguagem que se estabelecia em termos comparativos, observando as semelhanças existentes entre coisas diferentes, agora,

com a conjunção comparativa “como”, que propunha uma comparação explícita entre o **breu** e o escuro, como se o **breu** se comportasse da mesma forma, tal qual o escuro, essa questão se expandia ainda mais, me fazendo pensar em outras figuras de linguagem, como a metáfora. A expressão “escuro como breu” convocava a comparação, e a comparação se contrapunha à metáfora, porque, na verdade, a metáfora também era uma forma de comparação entre duas coisas, mas uma comparação implícita, sem a necessidade da presença de um conectivo.

Essas figuras de linguagem possuíam, sim, uma estreita relação entre si, já que pressupunham um tipo de comunicação, de correspondência entre coisas diferentes, mas elas têm diferenças e é importante que saibamos entender suas especificidades. A analogia aproxima coisas que se vinculam por meio de uma associação que é feita entre elas de maneira direta e explícita, assim, na relação analógica, quando esta se dá, a vinculação acontece por conta de alguma semelhança evidente, pressupondo uma identificação praticamente símile, idêntica, entre aquilo que está sendo associado, seja em aspectos formais evidentes, seja em outros aspectos, não tanto ligados à forma, mas, por exemplo, à função ou a qualquer outro critério ou categoria, onde essa similitude possa ser reconhecida e determinada. Por mais que, às vezes, a analogia possa não estar tão explícita assim, criando um certo nível de dificuldade em ser percebida diretamente, ela é possível, sim, de ser referida, porque ela sempre pode ser apontada, demarcada, apenas exige algum esforço maior para ser detectada.

Mas se, na analogia, a correspondência é passível de ser mapeada de alguma forma, na metáfora, isso não necessariamente acontece. A metáfora é muito mais misteriosa, ambígua e sinuosa do que a analogia, porque ela é uma forma implícita, nada visível ou aparente, de estabelecer uma relação de correspondência entre coisas diferentes. Essa correspondência pode ser pensada como um modo de comparação, mas a metáfora é uma forma de comparação que nem se pretende como comparativa, porque suprime os conectivos comparativos – “como” ou qualquer locução conjuntiva equivalente, como “tal qual”, “tanto quanto”, “ao modo de”, “assim como”, “que nem” etc. –, implicando uma relação sem intermediários, muito mais direta entre os termos associados. No entanto, essa associação mais direta se faz por uma via totalmente indireta, não evidente, porque a metáfora opera como um achado surpreendente, totalmente único e inovador, ao tentar estabelecer relações entre coisas que aparentemente não têm relações, procurando revelar algo novo, que nunca foi visto antes! Aí reside sua força e sua potência, que é bastante explorada na poesia, tornando-se, assim, sua grande força, já que ela pressupõe uma relação de identificação entre os termos que passam a ser associados, mas não por uma ideia de semelhança *ipsis litteris* e sim por algo bem mais sutil, algum tipo de afinidade pressentida entre esses termos.

Desse modo, a metáfora assume um comportamento atributivo, atrelando um outro sentido a um determinado termo, ampliando o sentido primevo desse termo, que passa a funcionar, então, como metáfora, em relação a outro termo. Esse novo sentido que a metáfora estabelece é ancorado numa relação que se faz a partir do(s) sentido(s) desse outro termo em questão, criando-se, portanto, uma conexão, muitas vezes inesperada, entre os termos associados. Mais do que uma identificação propriamente dita, talvez seja a noção de afinidade o termo que melhor designe essa relação. Além disso, também existe uma certa confusão entre a metáfora e a metonímia, já que, nesta última, o sentido se dá por uma contiguidade entre os termos associados, uma ideia de extensão, mas, na metáfora, essa contiguidade não precisa ser vista, ela pode ser completamente indireta, desviante, alucinada, ela não precisa ter lógica. Já na metonímia, essa extensão de sentido passa por uma relação lógica. E por algo que implica uma noção de proximidade, de adjacência, de alguma vizinhança.

Pensando nas definições dessas figuras de linguagem, que exigem um certo esforço descritivo, para se compreender com algum discernimento as semelhanças e as diferenças existentes entre elas, é impossível não lembrar de um trecho de um livro de Anne Carson, poeta e ensaísta canadense, tradutora e professora universitária de grego antigo, que inexplicavelmente ainda não ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, apesar de já ter sido nomeada diversas vezes! O trecho no qual estou pensando está em seu livro *O método Albertine* (Carson, 2017), composto por 59 notas e 16 apêndices, que desdobram algumas dessas notas, onde ela tece comentários sobre Albertine, personagem da obra de Marcel Proust, presente em *À La Recherche du Temps Perdu*, cujos primeiros volumes começaram a ser publicados em 1913. Essas notas de Carson, e seus respectivos apêndices, como que funcionavam como comentários, observações de leitura, da sua leitura personalíssima do livro de Proust, e conseguiam mesclar, a um só tempo, o juízo crítico numa forma poética. Porque seu livro é deliciosamente analítico, sem deixar de ser poético! E, às vezes, essas notas eram até contabilísticas, apostando numa certa ideia de estatística, nos fazendo pensar se era possível confiar na série de números e porcentagens que ela estava apresentando, logo no início do livro, num tipo de blefe matemático de leitura crítica, como se as análises estatísticas pudessem ser vistas também como algo ficcional... Enfim, com suas análises tão diferentes, Anne Carson nos convidava a refletir sobre uma certa dimensão ficcional do discurso crítico, envolvendo também os números e as porcentagens, como nas análises de dados tão recorrentes em nosso tempo! Mas até que ponto esses números que ela apresentava ali, nas primeiras notas do livro, como uma análise de dados da personagem Albertine, eram realmente fiáveis? Até que ponto elas refletiam “A Verdade” sobre essa personagem? Ou não seria melhor pensar que essas assertivas

exprimiam apenas “uma certa ideia de verdade”, bastante relativa, uma verdade muito particular e sua, de Anne Carson, leitora de Proust? Uma verdade ficcional? Irônica? E até mesmo poética? Uma verdade da leitora crítica Anne Carson, que também era a escritora Anne Carson?

Esse livro, que é um livro de crítica literária, com suas notas e apêndices, apresentando às vezes um tom ensaístico, também se tratava de um livro ficcional, e muitas vezes era bastante poético, porque assimilava algo que é muito comum no discurso poético, a ideia de síntese, de algo que não precisava ser muito explicado, porque estava contido, encriptado, nas próprias palavras sintéticas, de forma resumida. Mas além de esse livro apresentar um modo de leitura, a leitura de Anne Carson, ele também se elaborava como um método, um caminho de leitura para se ler Proust! Ao apresentar uma forma de ler Proust, a sua forma de ler e de falar sobre a sua personagem Albertine, a de Proust, mas que, na verdade, era a Albertine que Anne Carson percebeu em Proust, ela nos fazia pensar sobre a obra dele e a sua personagem por meio de uma forma não muito convencional, que ela mesma elaborou como um método de leitura crítica!

Quer dizer, Anne Carson não nomeou seu livro em inglês como *O método Albertine*, mas sim, *The Albertine Workout*, algo como um treino, um esforço físico, mas, de qualquer modo, a ideia de método estava inserida no campo semântico de *workout*; só que, por mais que ele estivesse sendo chamado assim, ele não seria o método ou o *workout* de Albertine ela mesma, e sim a percepção de Anne Carson sobre o que seria o método ou o desempenho de Albertine, ou seja, é sempre uma Albertine de Anne Carson, a sua visão de Albertine de Proust. E essa sua visão é uma visão extremamente feminista. Com suas notas, que são, muitas vezes, frases muito curtas ou no máximo apenas feitas num parágrafo, Anne Carson explorava uma outra forma de falar e de pensar sobre questões literárias, elaborando um jeito muito seu de fazer crítica literária, diferente das formas convencionais, que conhecemos e que normalmente são utilizadas de modo padrão pela crítica, que faz uso de determinados gêneros textuais para falar e discutir sobre obras, como a resenha, o artigo científico e os trabalhos acadêmicos em geral, mas também o ensaio e o comentário, para falar e discutir sobre autores e suas obras. Por isso, esse livro é um método em dose dupla! Tanto é um método de observação de Albertine quanto é um método bastante inventivo de escrita crítica sobre Albertine, já que existia aí um caminho formal muito legítimo, que apresentava um modo de abordar e pensar sobre a obra proustiana, tecendo comentários sobre ela, e transformando a personagem de Proust numa personagem sua, de Anne Carson, ao observá-la a partir das suas impressões e percepções, ainda que, no fundo, ela estivesse discutindo a maneira como Proust percebeu e concebeu Albertine, através de seu narrador.

Gostaria de citar, então, dois trechos d’*O método Albertine*, na verdade, três, uma nota e dois apêndices, onde ela comentava a questão da metáfora e da metonímia, que foram os trechos de que eu me lembrei, para discutir sobre as diferenças entre a metáfora e a metonímia. Primeiro, a nota 33: “[o] comportamento de Albertine na casa de Marcel é o de um animal doméstico, que entra por qualquer porta que encontre aberta e que vem se deitar abrindo espaço na cama ao lado do dono. Marcel é obrigado a treinar Albertine a só entrar em seu quarto quando ele a chama com sua campainha” (Carson, 2017, p. 18). E, em seguida, os apêndices 33 (a) e 33 (b), que suponho que fazem referência a essa nota, simplesmente por estarem numerados da mesma forma, mas, para vermos como eles podem estar conectados, vai exigir um pouco de imaginação! De qualquer forma, aqui está o primeiro apêndice, o “apêndice 33 (a) da diferença entre metáfora e metonímia”, que nos faz pensar sobre a diferença entre essas duas figuras de linguagem: “[j]á que esta questão se colocou, eis a diferença: a um grupo de crianças a quem pediram que reagissem à palavra ‘cabana’, algumas responderam ‘pequena cabine’, outras disseram, ‘ela pegou fogo’” (Carson, 2017, p. 38). E o “apêndice 33 (b) sobre metáfora e metonímia”, que diz:

Repensando agora a questão, a diferença entre “uma pequena cabine” e “ela pegou fogo” não esclarece nada sobre a metáfora e metonímia. Nem ao menos se refere à fragilidade da aventura de pensar. O dia em que decidi compreender metáfora e metonímia de uma vez por todas, fui a uma biblioteca, peguei uma braçada de livros, li diferentes partes de todos eles, escrevi algumas notas disparatadas em pedacinhos de papel e voltei para casa, esperando classificar minhas notas no dia seguinte. No dia seguinte, entre minhas notas, que já estavam então desorganizadas e ininteligíveis, encontrei esta insistente e exemplar “pequena cabine” que poderia ou não ter “pegado fogo”. E embora eu não pudesse me lembrar do contexto, tenha me esquecido de registrar sua origem, e realmente não tenha compreendido sua relevância para metáfora e metonímia, a “pequena cabine” gritou para que eu não a abandonasse. Permanece aqui como um exemplo muito bom, *do que não sabemos* (Carson, 2017, p. 39).

A tradutora da versão brasileira do livro, Vilma Arêas, ao pensar sobre a semelhança dos apêndices com os trabalhos acadêmicos, associando-os com a questão da ironia, justamente sobre esse último trecho, disse no prefácio “Considerações sobre *O método Albertine*” o seguinte:

Confira o leitor o *Apêndice 33(b) sobre metáfora e metonímia*. Nele Carson finge definir seu método de trabalho, ao tentar compreender “de uma vez por todas” as duas figuras de estilo acima citadas: “fui a uma biblioteca, peguei uma braçada de livros, li diferentes partes de todos eles, escrevi algumas notas disparatadas e pedacinhos de papel e voltei para casa, esperando classificar minhas notas no dia seguinte”. Mas no dia seguinte, ao contrário do livro, o método falso não funcionou.

O que significa então método (workout)? Pode querer dizer esforço ou exercício físico ou mental visando um determinado resultado – pensem em “Jane Fonda’s workout”, exercícios para alguém supostamente alcançar as medidas perfeitas do corpo. Se é assim, *The Albertine workout* também desafia o leitor a exercitar-se mentalmente para alcançar uma compreensão desejável do livro, com suas alegrias e suas penas.

O convite é então ao trabalho? Sim, leitor, mãos à obra. Não se arrependerá (Arêas, 2017, p. 5-6).

É complexo imaginar a ligação que essas notas e apêndices possam vir a ter entre si, e, além disso, pensar sobre a questão do método Anne Carson de leitura de Proust, que é, sobretudo, um método de escrita!, feito a partir da leitura de vários livros, podendo ser replicado e usado em outras leituras por outros leitores-escritores, justamente por se tratar de um método, mesmo sendo um método falso, fingido, como apontou Arêas, no último trecho citado. Mas, independentemente de esse método ser falso ou verdadeiro, porque, para mim, ele se inscreve em um outro paradigma, já que pode ser pensado com relação ao ficcional e ao não-ficcional, e não como uma ideia de verdadeiro ou falso, me atrevo a imaginar que o que foi colocado em relevo, nessa relação entre a nota 33 e seus respectivos apêndices, foi justamente a questão da metáfora.

Ora, para Anne Carson, na nota 33, Albertine é reduzida a um animal doméstico, e essa imagem, por mais dolorosa que fosse, era uma imagem metafórica! Sabemos que, apesar de Albertine ser tratada assim, como um animal, ela não o era, justamente porque ela é Albertine, um ser humano identificado como mulher! Por isso, é que se estabelecia uma relação metafórica, uma relação que tendia a aproximar cruelmente Albertine com qualquer animal doméstico, uma vez que, como vimos, a metáfora provocava relações de identificação e de afinidade. Mas Anne Carson não parava por aí, ela nos convidava a pensar sobre essa relação metafórica, para ir além da metáfora, digamos assim, expandindo-a ainda mais, nos apêndices, ao apresentar a questão da metáfora interligada com a da metonímia, e usando outros exemplos, que teoricamente não têm mais nada a ver com o livro de Proust e com a ideia de Albertine ser um animal doméstico. Essa forma de expandir o livro de Proust, abordando-o junto com outras coisas, é que, para mim, poderia ser pensado como um método crítico de Anne Carson de escrita, já que apontava para um movimento de leitura seu, através da escrita!, porque ele operava como que por desvio, criando novas relações, ampliando o foco inicial do que foi apresentado, a ponto de esse foco realmente se transformar em fogo 🔥 🔥 🔥! *Ipsis litteris*, sim, mas apenas num nível metafórico, já que o exemplo que ela usou para nos fazer pensar sobre essas duas figuras de linguagem realmente trazia a imagem do fogo 🔥 🔥 🔥!!!

De qualquer modo, seu método, que se utilizava de uma certa deriva, acabava nos fazendo voltar para o livro de Proust de um outro jeito, porque, agora, nos vamos olhar para essa relação metafórica entre Albertine e os animais domésticos de uma outra forma, carregando essas imagens da cabine e da cabana, sonoramente muito similares, atravessadas pela contiguidade do fogo e por suas adjacências, pensando em como esses apêndices poderiam nos ajudar a olhar para essa imagem metafórica inicial. O que essas outras imagens metonímicas acrescentavam a essa imagem

metafórica? Era um método que visava desencadear pensamento, nos fazer pensar sobre questões da própria literatura. Ampliando essas questões⁵¹.

A comparação implícita que a metáfora estabelece, que, na verdade, é uma relação de correspondência entre os termos associados, é uma relação bastante flexível e com muita abertura, e pode até ser bastante subjetiva, particular, ilógica, e imprevisivelmente desconcertante, porque ela não precisava ter um significado partilhado por um senso comum, já que ela usava a prerrogativa inicial da licença poética para estabelecer relações entre as coisas as mais variadas, e dos modos mais diversos, que nem imaginávamos ser possíveis de se estabelecer alguma relação. No campo semântico da metáfora, também existe a alegoria, que apresenta certos significados metafóricos que já foram cristalizados e internalizados por uma determinada cultura numa certa época, transformando-se em símbolos, mas não gostaria de trazer a alegoria e nem o símbolo para essa discussão agora, até porque teria que lidar com questões do campo do simbólico, e isso iria prolongar muito mais essa questão. Mas falando também em significados cristalizados, impossível não lembrar da catacrese, que é um tipo especial de metáfora, que já se cristalizou na língua, como bem lembrou a poeta carioca Marília Garcia, em um texto seu em torno da metáfora: “quando a metáfora é absorvida pela língua, passa a se chamar ‘catacrese’.”⁵²

No entanto, ao invés de derivar como Anne Carson, vamos tentar permanecer na metáfora. A metáfora é bem menos evidente do que a comparação, como já disse, já que se dá por meio de uma relação que pode ser subentendida, sugestionada ou mesmo implícita, intuitiva, podendo essa relação ser até imaginária. A metáfora expande nossos sentidos, porque, ao se fazer uso dessa figura de linguagem na poesia, onde sempre reinou como uma figura de linguagem soberana, passamos a ver as coisas se relacionando com outras de um modo muito mais fluido, orgânico, já que elas se relacionavam sem limites tão rígidos entre si. Não é à toa que a metáfora pode ser considerada como sendo A GRANDE FIGURA DE LINGUAGEM DA POESIA, estando no topo da lista top 10 das figuras de linguagem *ever*, quando pensamos em termos poéticos ou de poeticidade. Porque ela pode ser vista como uma espécie de síntese do pensamento poético, de um tipo de operação com a linguagem que a poesia propõe.

É por isso que aquela formulação poética de Gertrude Stein, feita no início do século XX, sobre a rosa, ainda parece ser até hoje tão radical,

51 A poeta carioca Ana Cristina César, em seu livro *a teus pés*, de 1982, escreveu um poema de uma linha só: “Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios” (César, 2013, p. 88). Talvez, eu devesse fazer como Ana Cristina e voltar e olhar, mas não aquele quarto, e sim os volumes de *Em busca do tempo perdido* que têm a ver com Albertine, para ver se essa leitura que eu fiz aqui, realmente se confirma...

52 Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5240/e-preciso-desentropiar-a-casa>>. Acesso em: 07/05/2024.

porque ela também pode ser lida como um enunciado que procura se estabelecer contra a metáfora, contra certas interpretações metafóricas da rosa, na escrita e na leitura da rosa, na forma de se ver a rosa. Se a formulação parece se configurar como uma antítese do trabalho poético, já que visava desmoronar uma figura de linguagem tão importante quanto clichê para a poesia, por seu uso generalizado, extremamente comum, no final das contas, esse seu gesto acabava se tornando poético de um outro jeito, porque pressupunha uma atitude diante da poesia, uma atitude que era da ordem da denotação, e não da conotação. Repetir, com tanta teimosa, a convicção de que uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa, sem nenhum sentido figurado, mas, sim, apenas acentuando obsessivamente seu aspecto denotativo, tornava essa insistência um gesto de grande afirmação poética, para que olhássemos para as coisas como elas realmente eram, com menos fantasia e imaginação, e com mais objetividade e literalidade.

Então, retomar aqui essa proposição de Gertrude Stein, pensando sobre o **breu**, mas acrescentando-lhe uma ideia de adição à essa formula, já que ela, na minha formulação, vinha acompanhada do advérbio também, repetindo que o **breu** também é **breu** também, apontava para uma vontade de ver no **breu** o próprio **breu**, mas sem deixar de lado essas outras camadas de significado já conhecidas sobre ele, que externalizavam o que sabíamos ver no interior de seu escuro, dentro da sua mais profunda escuridão, e, por extensão, entre o **breu** e a noite, e entre tantas outras coisas, como mostraram esses verbetes dos dicionários que consultei, que ampliavam a relação de sinonímia existente entre o **breu** e vários outros termos, ainda que eu não soubesse da relação com a analogia, e, conseqüentemente, tendo que pensar suas relações com a metáfora.

Como vimos, pensar sobre o **breu** também também implicava, em alguma medida, pensar sobre essas figuras de linguagem e sobre determinadas expressões da língua, em que o **breu** é falado, onde ele aparece, onde ele se dá a ver, na linguagem, já que o **breu** carregava essas formas de pensamento em si mesmo. Quando eu já estava escrevendo esta tese a partir do **breu**, eu estava lendo muitas coisas diferentes das que eu costumava ler, e eu li, por exemplo, as memórias da artista americana Laurie Anderson, *Laurie Anderson por Laurie Anderson*, numa tradução feita em Portugal por João Lisboa e publicada pela editora portuguesa Assírio e Alvim, para uma oficina de escrita e performance que estava elaborando, em julho de 2023. E nesse livro havia uma expressão com a palavra **breu**, que eu nunca tinha ouvido antes, talvez uma forma de dizer que vinha de Portugal, que era usada em Portugal: “Soho, à noite, era escura de breu, havia dois restaurantes (o “Food” e o “Fanellis”), uma galeria (a Paula

Cooper Gallery) e imensa madeira utilizável nas ruas. Quase todas as noites se transformavam numa festa” (Anderson, 1997, p. 14, grifo meu)⁵³.

Por mais estranhamento que essa expressão tenha me causado, porque eu nunca tinha ouvido algo assim, quando li essa passagem, eu já sabia que o **breu** também era **breu**, e o **breu** já tinha decantado o suficiente em meu pensamento, para eu lidar com aquela expressão, porque, naquele momento, os fundamentos desta tese já estavam escritos, eu estava me preparando para o exame de qualificação, que aconteceu em setembro de 2023. Ali, eu já estava lidando com outras questões do **breu**, que só vão ser tratadas, nesta tese, mais adiante, mas, de qualquer maneira, essa expressão em português de Portugal não deixava de me causar estranheza, ela me pegou de jeito, porque me mostrava uma forma de uso do **breu**, talvez influenciada pela língua inglesa, não sei, que nunca tinha visto até então. Da mesma forma que nunca tinha ouvido a expressão “*after dark*”, que mais recentemente escutei pela boca de um personagem de uma série, *The Marvelous Mrs. Maisel*, que assisti no *streaming* da Amazon, e que é uma expressão cujo significado pode ser entendido como depois que escurecer, depois que a noite cair, à noite, mas que, se fosse traduzida literalmente, seria de uma beleza poética ímpar: depois do escuro.

53 A princípio, não tive acesso a essa frase no original, porque a edição não trazia o texto de Laurie Anderson em inglês, mas, para mim, que sou nascida e criada no Ceará, no Nordeste do Brasil, o que mais me chamou a atenção nessa formulação em português de Portugal é que jamais diríamos que a noite era escura de breu. Aqui no Brasil, para falar que a noite estava extremamente escura, poderíamos dizer algo como o que ouvi recentemente em Recife, saindo da boca de um taxista, quando estive por lá, em março de 2025: “aqui é que é o breu mesmo!”, para falar de uma rua bastante escura, à noite, permitindo traduzir a passagem de Laurie Anderson como: “SoHo, à noite, era/estava um breu”. Como não fui procurar de imediato pela passagem em inglês, me permiti imaginar um pouco como essa frase teria sido construída naquela língua. Quem sabe, Laurie Anderson tivesse escrito algo como “SoHo was picht black at night”, “picht dark”, ou “black as tar”, ou ainda “the pitch dark night”. Tive que procurar por esses termos no dicionário, para imaginar como poderia dizer **breu** em inglês, mas, de qualquer modo, esse é um problema totalmente secundário, porque me interessa muito mais pensar sobre a construção que foi feita em português de Portugal, do que pensar sobre como dizer **breu** em inglês! Esse tipo de estrutura, “escura de breu”, que se configura como uma locução adnominal, é bastante comum em língua portuguesa, porque sendo esse “de breu” um adjunto adnominal, ele está ligado a um nome “escura”, e, nessa posição, ele acaba funcionando como um adjetivo, que qualifica esse nome. Então, não é qualquer escuro, é um escuro feito de breu. A questão é que em português temos diversas expressões como essa onde os adjuntos podem ter sentidos muito diversos: como literais, como é o caso de locuções como caldo de galinha, cera de sapato, roupa de casa, tese de Doutorado, em que eles especificam os termos aos quais se referem, sendo que esses termos são todos substantivos concretos. Mas também como figurados, como, por exemplo, céu da boca, boca do fogão, braço da cadeira, que são expressões cristalizadas na língua que podem ser pensadas como catacreses, uma figura de linguagem que possui relação com a metáfora, e que faz uso metafórico das palavras para transmitir ideias que, na língua, não existem palavras ou expressões específicas para designá-las. Em qual desses casos a locução escura de breu se encaixaria? E se pensássemos essa expressão em relação a locuções como homem de coragem, medo do escuro, fome de amor, que trazem substantivos concretos e abstratos, ou apenas concretos? Não sei, não cheguei a conversar com nenhum falante de português de Portugal sobre isso, para tentar entender melhor o sentido da expressão para eles, mas revisando agora o capítulo, fui procurar pelo trecho da Laurie Anderson em inglês na *internet* e achei o seguinte: “SoHo was pitch black at night, there were two restaurants ('Food' and 'Fanellis') one gallery ('Paula Cooper Gallery') ... We were very aware that we were creating an entirely new scene (later known as 'Downtown'). Gordon Matta-Clark was the center of this scene” (grifo meu). Disponível em: <<https://www.theartstory.org/movement/social-practice-art/>>. Acesso em: 22/04/2024.

Em inglês, como mencionei na última nota, o **breu** pode ser traduzido tanto como *tar* quanto como *pitch*. Laurie Anderson usou a expressão “*pitch dark*”, mas *pitch*, além de ser “a thick, black substance that was used in the past to make wooden ships and buildings waterproof”,⁵⁴ também é uma forma de apresentação curta e concisa. Essa forma se popularizou muito no Brasil e ela é utilizada como “dar um *pitch*”, e há vários *sites* de negócio que ensinam a dar um *pitch* de sucesso⁵⁵, e também existem vários tipos de *pitch*⁵⁶. Eu até gostaria de ter aprendido um pouco dessa técnica e ter adaptado ela para fazer a tese, mas acho que não tenho uma mente voltada para o mundo dos *businesses*... De qualquer forma, estou mencionando essas coisas mais factuais, ligadas ao **breu**, porque escrever uma tese a partir de um material tão cheio de significados como o **breu** é também ser completamente tomada e invadida por essa coisa quando menos se espera, é estar num regime de atenção e abertura permanentes, e é também aprender a estar presente, deixando o inconsciente aberto para escutar camadas mais internas da mente, abrindo a cabeça para se viver com essa pesquisa, conviver com ela, cotidianamente, sem muito controle de como ela pode ir acontecendo.

Como disse anteriormente, não aprendi sobre o **breu** ser **breu** também quando eu era criança, mas lembro de ter aprendido, na minha casa, quando criança, o que significava a palavra estupro, por exemplo, porque meus pais me mandaram sair da sala, quando começou a passar na televisão, no Jornal Nacional, uma notícia sobre esse tema e eles não queriam que eu ouvisse aquela notícia, porque eu ainda era muito pequena para escutar aquele tipo de coisa. Isso me marcou. Guardei a palavra, porque guardei a situação de interdito. Guardei a proibição. É normal para mim lembrar de cenas assim, porque quando lembro de certas palavras, lembro também do contexto de enunciação, onde aprendi algum significado relacionado a elas. Mas quando eu lembro da escola, eu não lembro de ter aprendido sobre o **breu** ser **breu** também, onde aprendi tantas outras coisas... Coisas contra a maioria das quais, hoje, eu me posiciono de uma forma ainda mais crítica do que naquela época! E imagino que todos nós tenhamos inúmeras ressalvas a fazer sobre os processos pedagógicos que experienciamos na nossa vida escolar, que corresponderam ao período basilar de nossas vidas na infância, e que vão ser desdobrados em nossas vidas adultas.

Mas também, não me lembro de ter aprendido sobre o **breu** ser **breu** também na faculdade, onde aprendi várias outras coisas, coisas bem

54 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pitch>>. Acesso em: 01/07/2025.

55 “PITCH: o passo a passo para criar uma apresentação de alto impacto”. Disponível em: <<https://digital.sebraers.com.br/blog/empreendedorismo/pitch-o-passo-a-passo-para-criar-uma-apresentacao-de-alto-impacto/>>. Acesso em: 01/07/2025.

56 “Pitch: o que é, tipos e como elaborar”. Disponível em: <<https://distrito.me/blog/o-que-e-pitch-e-como-montar-uma-apresentacao-de-sucesso/>>. Acesso em: 01/07/2025.

mais específicas, inclusive, como esse vocabulário crítico, vindo do jargão literário, que hoje me permite, por bem ou por mal, escrever esta tese, usando termos, conceitos, classificações e categorias de análise da crítica literária, específicos da minha área, por mais inútil que tudo isso possa parecer para quem não é dessa nossa área e que não faz a menor ideia de como podemos usar esse conhecimento livresco na vida prática... Mas, venhamos e convenhamos, é importante saber dar nome às coisas, não é mesmo? Até porque, se as coisas não têm nome, será que elas existem?

Infelizmente, também não aprendi sobre o **breu** ser **breu** também durante a minha Especialização e nem no meu Mestrado em Literatura, quando comecei a estudar Lit. Portuguesa, direcionando meus estudos de Pós-Graduação em Letras para uma área muito específica do conhecimento literário, que continuei afinando até o Doutorado em Estudos Portugueses, iniciados em Lisboa, mas que, após 2013, resolvi abandonar. Em nenhuma dessas etapas da minha trajetória acadêmica, aprendi sobre o **breu** ser **breu** também. Somente quando eu já estava fora da Universidade e continuava interessada pela produção contemporânea de literatura brasileira é que, ao ler o romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), me deparei com o **breu**. A partir daí, o **breu** também me abriu muitos mundos, a ponto de eu ter chegado, inclusive, no **Breu\$il**, como veremos no último capítulo desta tese. Porque, com relação ao **breu**, é um pouco como falava Eliane Brum, quando falava sobre a Amazônia, em seu livro *Banzeiro òkôtô – Uma viagem à Amazônia Centro do Mundo*, publicado em 2021, logo no primeiro texto de seu livro, “11. onde começa um círculo?”: “[n]ão aconteceu de repente. Foi acontecendo. Ainda acontece. Nunca mais vai parar de acontecer, acho” (Brum, 2021, p. 10).

Eu poderia usar essa fala de Eliane Brum sobre a floresta para falar sobre o **breu**, sobre a minha relação com o **breu** e o processo de pesquisa e de escrita desta tese, porque numa pesquisa como esta o **breu** não é apenas um tema, um motivo, um assunto, um *topos*, uma coisa que se começa a estudar e depois simplesmente se acaba, quando se entrega a versão final de uma tese. Numa pesquisa como esta, o **breu** se transforma numa pesquisa de uma vida inteira, nunca se acaba, mobiliza muitos afetos, porque afeta nossa percepção sobre a vida como um todo, mudando tudo de lugar. É algo que nos atravessa em tantos lugares, que não tem como ser mensurável. É imenso demais. Incomensurável. Então, eu nem acho tão estranho que eu tenha saído de um micro-cosmos de uma palavra, o **breu**, e tenha chegado num universo completamente macro, gigantesco, como o do **Breu\$il**. Mas que seja feita alguma justiça com este processo de pesquisa e de escrita desta tese: eu aprendi que o **breu** era **breu** também antes de entrar no Doutorado, em 2019, quando eu ainda estava elaborando o projeto de pesquisa e tive que reler muitas vezes o livro *Opisanie Świata*

(Stigger, 2013b), da escritora gaúcha Veronica Stigger, seu primeiro e único romance publicado até aquele momento⁵⁷, que eu pretendia estudar durante o Doutorado, caso fosse aceita no PPGLetras da UFC em Literatura Comparada, como realmente veio a acontecer, depois de quase seis meses de processo seletivo.

Esse processo de seleção até entrar no Doutorado foi extremamente longo e exaustivo, e, em cada nova fase, gerava muita ansiedade, já que o número de vagas para cada linha de pesquisa era muito reduzido. Nessa época, eu estava escrevendo um projeto para uma outra pesquisa, forjando uma espécie de cena de leitura a partir de dois livros, que lidavam com questões da viagem e que procuravam pensar sobre mitos do Brasil moderno – e justamente em 2018 o Brasil havia eleito um “mito” para ser Presidente da República!: um era esse romance de Veronica Stigger, o *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), um livro de viagem ficcional que dialogava, numa dimensão paródica e de forma extremamente irônica, com a tradição dos relatos de viagem dos viajantes estrangeiros, que, desde o período Colonial, estiveram no Brasil e deixaram registros escritos de sua passagem por aqui, e que se voltava para essa tópica pelo modernismo, de uma maneira crítica; e o outro era um livro-reportagem da jornalista Eliane Brum, também gaúcha, que ela publicou quando tinha apenas 28 anos!, o *Coluna Prestes: O avesso da lenda* (Brum, 1994). Esse livro de Eliane Brum também era uma espécie de relato de viagem, mas de uma viagem não-ficcional, porque ela refez a Coluna Prestes inteira e entrevistou várias pessoas, tanto pessoas que participaram da Coluna e que ainda estavam vivas quanto pessoas que conheceram e/ou conviveram com pessoas que também participaram da Coluna, mas que, infelizmente, já tinham morrido. Seu livro apresentava uma leitura muito particular desse evento histórico, já que procurava desmistificá-lo, mostrando outras perspectivas sobre o mito de Luís Carlos Prestes, criado pela esquerda brasileira.

Apesar de esse momento da elaboração do projeto ter sido muito difícil, porque, afinal, eu estava tendo que criar algo que seria julgado e avaliado, passível de, inclusive, nem ser aceito, ele foi muito especial! Enquanto minha cabeça estava fervilhando de ideias, procurando sistematizar o que eu pretendia estudar, comecei a reler esses livros de um jeito que, até aquele momento, eu nunca os tinha lido antes, de uma maneira muito minuciosa, tentando prestar atenção em cada detalhe das narrativas, e também, por tabela, eu ia começando a pensar sobre algumas partes desses livros de um modo mais analítico, um modo de ler que, na verdade, é o que eu imagino que seja o de qualquer leitor que estuda literatura, quando

57 Depois disso, ela já publicou outro romance: Stigger (2024).

está lendo um livro que pretende estudar, para escrever sobre ele, a partir dele. Além de consultar algumas palavras desconhecidas no dicionário, para entender o seu contexto de uso.

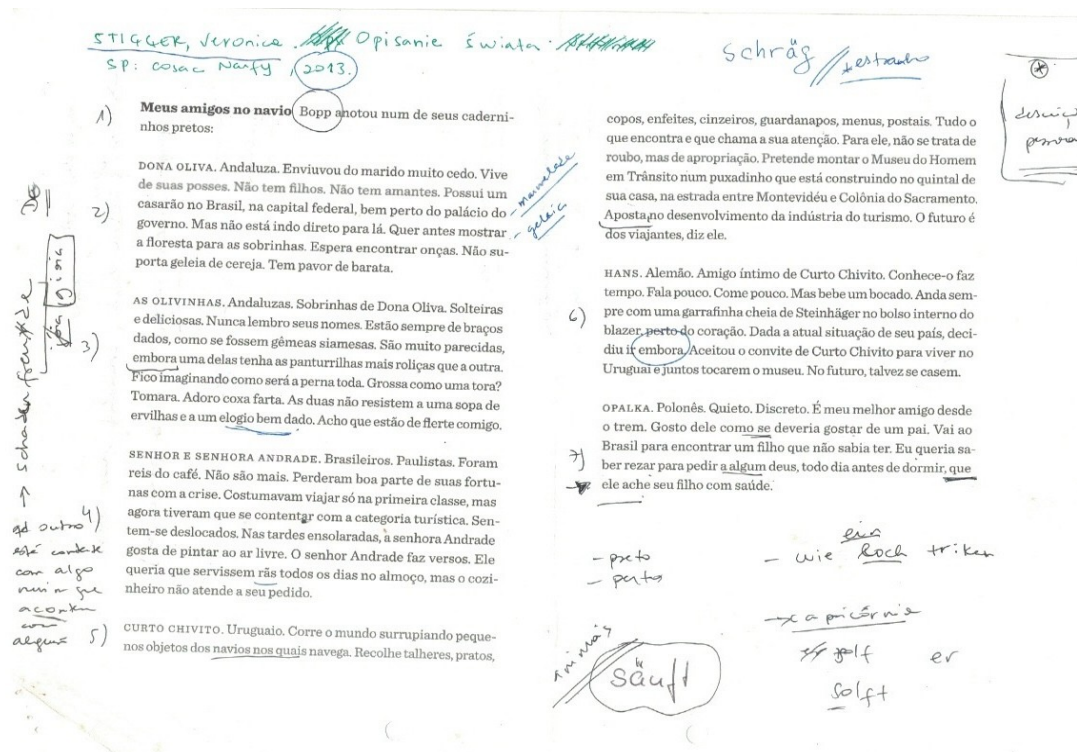
Eu tinha um certo rigor, que beirava a obsessão nessas leituras, na verdade, releituras, porque a primeira vez que eu tinha lido esses dois livros foi em 2015, e num outro contexto de mundo, completamente diferente, porque foi na Alemanha, quando eu ainda morava em Berlim. Os alemães têm uma biblioteca maravilhosa, é o *Ibero-Amerikanisches Institut*⁵⁸, a maior biblioteca especializada em América Latina, Espanha, Portugal e Caribe, localizada na Europa, que fica em Berlim. Foi nessa biblioteca onde peguei emprestado esses dois livros, e tive a possibilidade de lê-los, já que eles têm, em seu acervo, vários títulos publicados recentemente no Brasil, e eu pude ter acesso a esses livros muito facilmente, sem muita burocracia. Também foi lá que, antes voltar para o Brasil, eu pude escanear esses dois livros, junto com vários outros, e os trouxe digitalizados num *pen drive*, pensando justamente na possibilidade de me inscrever no processo seletivo da UFC, para tentar fazer um Doutorado de novo, já que eu havia trancado no início de 2014 – na verdade, abandonado definitivamente! – um outro Doutorado que começara em Lisboa em 2011, depois que 2013 mudou minha cabeça de lugar de um jeito que, para mim, era impossível continuar estudando ali, o que eu tinha me proposto a estudar quando entrei.

A leitura desses livros ainda estava muito fresca na minha cabeça, mesmo tendo sido feitas há algum tempo e num contexto completamente inusitado de leitura, convivendo com o contexto alemão por trás, porque eu li esses livros tendo outra língua como pano de fundo e lidando com outras paisagens, com o eco de outros lugares e em outras situações de mundo. Mas eu não tinha me esquecido desses livros. Obviamente que eu tinha uma lembrança vaga de alguns trechos do *Opisanie Świata*, como a “festa de Netuno”, mas, de outros, eu lembrava com muita precisão, como a parte “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73), por exemplo, até porque eu tinha trabalhado com esse trecho do livro inúmeras vezes em sala de aula, quando dava aulas de português para estrangeiros em Berlim, em diferentes escolas de língua na capital alemã. Esse era o meu trabalho, eu era professora de português para estrangeiros, além de trabalhar como poeta e artista, no circuito das artes de lá. Eu até tinha “traduzido” para o alemão essa parte do livro de Veronica, para que, pelo menos, meus alunos do primeiro semestre de português conseguissem entender o significado

58 Disponível em: <<https://www.iai.spk-berlin.de/startseite.html>>. Acesso em: 01/05/2024.

daquelas palavras em sua língua materna, ajudando-os a decodificar minimamente o que estava sendo dito em português, na superfície daquela sintaxe extremamente concisa e potente, que é uma das marcas do estilo narrativo de Veronica Stigger, mas que, naquele caso, assimilava o de Raul Bopp, que escreveu aquela parte inteira, “Bopp anotou num de seus caderninhos pretos:” (Stigger, 2013b, p. 72).

Fig. 09: Pg. escaneada da parte “**Meus amigos no navio**”, do romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b, p. 72-73), que eu usava para dar aula de português para estrangeiros, em Berlim.



Fonte: Stigger (2013b, p. 72-73).

A curiosidade maior dessa parte do livro é que ela era narrada por Bopp, personagem ficcional do livro de Veronica, que, na verdade, espelhava o escritor modernista gaúcho Raul Bopp (1898-1984), por ser inspirada nele, no seu estilo. Então, quando eu dava aula de português, eu também tinha a oportunidade de falar um pouco sobre literatura e cultura brasileiras, falar, por exemplo, que Raul Bopp era alguém que realmente tinha existido, e que, ele era uma personalidade histórica, e, ao transformá-lo em personagem, para dar alguma verossimilhança interna à sua narrativa, Veronica precisou mimetizar o estilo e a linguagem de seus textos. Além de Bopp, seu livro trazia outros personagens ficcionais, que foram baseados em personalidades reais do mundo das artes, como Opalka, que foi pensado a partir do artista visual franco-polonês Roman Opalka (1931-2011), que tinha uma série de gravuras conceituais, chamada *Opisanie świata*, cujo título também foi utilizado por Veronica para nomear o seu romance. E eu não poderia me esquecer do Sr. e da Sra. Andrade, inspirados em Oswald de Andrade e sua esposa da época, possivelmente Tarsila⁵⁹. E também a Dona Oliva e suas sobrinhas Olivinhas, inspiradas em Dona Olívia Guedes Penteado e suas sobrinhas, que viajaram com Mário de Andrade para o Norte do Brasil. Eu explicava esse tipo de coisa para meus alunos alemães.

De fato, eu tinha estudado algumas línguas estrangeiras e vivi um tempo no exterior, e também dei aula de português para estrangeiros, e nessa época da minha vida, a convivência com dicionários bilíngues era diária, e eu, muitas vezes, além de utilizar muito o dicionário e o Google Translate®, também procurava memorizar o contexto de enunciação de algumas palavras e/ou expressões que eu ia aprendendo, em diferentes situações de fala, na convivência com falantes nativos de outras línguas, porque esses contextos enunciativos eram a chave de acesso a seus significados, me permitindo usar essas palavras novas e/ou expressões que ia aprendendo em outras situações, já que acabavam funcionando como *post-its* mnemônicos, me ajudando a lembrar de seus usos depois, em outros momentos. Então, foi nesse contexto linguístico amplo e variado, cheio de palavras estrangeiras e sons diferentes convivendo na minha cabeça, que retornei ao Brasil.

Num primeiro momento, assim que cheguei no Ceará, eu estava vivendo num verdadeiro limbo entre línguas, porque minha cabeça não estava mais totalmente lá, em Berlim, na Alemanha, mas também ainda não estava completamente aqui, em Fortaleza, e para aumentar ainda mais a confusão, assim que cheguei eu fui ao Chile, participar de um festival de literatura em Concepción. Isso me fazia funcionar de um jeito muito

59 Seria necessário fazer os cálculos para checar qual esposa de Oswald correspondente a da temporalidade do livro de Veronica, se quiséssemos manter algum paralelo com a realidade dos fatos...

híbrido, lidando com a memória que meu corpo carregava da vivência do estrangeiro, contraposta com a presença cotidiana de um português cearense, que eu observava à distância, com bastante estranheza. Então, foi vivendo nesse contexto de terra de ninguém, numa espécie de *no man's land* de línguas, que comecei o processo mais intenso de releitura desses livros no Brasil, em 2019, para elaborar o projeto de Doutorado. E relendo o romance *Opisanie Świata*, eu me deparei de novo com o “**breu**”, misturado com graxa (Stigger, 2013b, p. 106, grifos meus), na parte “Netuno é um bom camarada” (Stigger, 2013b, p. 98-114), onde estava acontecendo a “festa de Netuno”, no meio do *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), que eu havia lido pela primeira vez em 2015.

Por isso, relendo o *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), em 2019, para fazer o projeto do Doutorado, eu não estava encontrando o **breu** pela primeira vez, mas sim reencontrando o **breu** numa segunda leitura. Uma segunda leitura que se transformou em inúmeras e incontáveis outras leituras, já que perdi as contas de quantas vezes reli certos trechos do livro, para tirar a teima da minha memória. Na verdade, em 2019, quando comecei a reler este romance, eu lembrava de algumas coisas dessa parte com a graxa e de toda sua brutalidade, mas eu tinha abstraído o **breu** completamente. Até porque, o **breu** não passava de um mero *detalhe* técnico, que reforçava a crueldade da cena como um todo, mas que só aparecia nesse momento da narrativa e em um outro momento, anterior a esse, muito pontualmente, como vim a descobrir depois, numa outra releitura. Mas, antes de abordar esses dois momentos do livro, e de me debruçar sobre a presença dos **breus** em *Opisanie Świata*, passando de um mero *detalhe* narrativo a um *destaque dramático*, mostrando como eles abriram caminho, para que, junto com outros **breus** (Alighieri, 2017a; Reis, 2018), eles se tornassem uma espécie de *disparador/dizparador* para pensar esta tese, acho importante apresentar minimamente o livro e contextualizar algumas de suas questões principais.

2.3) *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger (2013b)

Opisanie Świata, escrito por Veronica Stigger (2013b), gaúcha que há vários anos vive em São Paulo, é um romance contemporâneo brasileiro que parece ser bastante *diferentão*. Escrevi muitas páginas sobre essa ideia de parecer *diferentão* e de realmente ser *diferentão*, mas prefiro deixar minhas impressões filosóficas sobre as diferenças um pouco de lado e partir logo para a descrição do livro, em vez de tentar problematizar (e

relativizar) essa ideia, até porque, nem tudo o que parece ser, de fato, é, podendo essa sensação ser muito mais uma impressão do que necessariamente uma verdade, nua e crua sobre o livro, ainda mais quando se trata de um romance, já que esse gênero textual é, *de per si*, extremamente flexível e frouxo em suas formas, não havendo, *a priori*, algo que nos faça pensar no romance como se tivesse uma forma fixa, rígida, um modelo a ser seguido... Mas, óbvio, um romance contemporâneo brasileiro que, logo de cara, apresenta um título em língua estrangeira, podendo ser facilmente confundido com um livro gringo, parece mesmo ser meio *diferentão*.

Apesar de o romance *Opisanie Świata* ter esse título difícil de pronunciar, porque está numa língua estrangeira, como acabei de dizer, quase nos enganando, ao nos fazer pensar que talvez se tratasse de um romance estrangeiro, escrito por uma autora estrangeira, que tem um nome estrangeiro, ele foi escrito em português brasileiro, por uma escritora que nasceu no Rio Grande do Sul, e foi publicado no Brasil pela finada editora Cosac Naify⁶⁰, no conturbado ano de 2013, depois das Jornadas de Junho. Inclusive, em sua contracapa, o livro conta com as logos da Petrobras (como patrocínio), e do Ministério da Cultura e do Governo Federal (como realização), não tendo como esse livro não ser brasileiro, até porque também foi impresso no Brasil⁶¹: *Opisanie Świata* é um produto 100% nacional!!!, mesmo que paire alguma dúvida sobre isso.

Mas, mesmo que ele tenha sido escrito em português, folheando suas páginas, encontramos várias situações em que muitas línguas estrangeiras são mencionadas ao longo da narrativa, por conta dos personagens de nacionalidades diferentes, como, por exemplo, o alemão, o polonês, o português de Portugal, o russo, o italiano, o inglês, o francês, além de o livro trazer palavras e/ou expressões, às vezes até trechos maiores, em outras línguas, como em inglês e em alemão, presentes nos encartes/materiais gráficos antigos. Alguns desses materiais também estão grafados num português de antigamente, podendo nos causar um certo estranhamento, por não entendermos direito o que está sendo dito na nossa própria língua materna. De fato, antes mesmo de abrirmos esse livro e entrarmos em sua narrativa, percebendo que *Opisanie Świata* realmente se tratava de um livro brasileiro, esse título já nos desconcertava por completo, porque eu imagino que muita gente, assim como eu, não tivesse a menor ideia de que língua era aquela, muito menos como aquelas palavras deveriam ser pronunciadas! Ainda mais o que elas poderiam significar!?!

⁶⁰ Ela ressuscitou em 2023.

⁶¹ Coloquei essa informação, porque o livro *Os anões* (Stigger, 2010a) foi impresso na China, possivelmente para baratear os custos do processo, já que poderia ser considerado como um livro de artista, devido às suas características.

Quer dizer, só se fosse alguém que tivesse tido alguma vivência europeia no Sul do Brasil, mais especificamente nas colônias polonesas⁶², onde os pirogues (ou pierogis), trazidos pelos imigrantes polacos, são uma espécie de iguaria da culinária local, porque esse título estava escrito em polonês, como o substrato daquele poema de Paulo Leminski, “*meu coração de polaco voltou*” (Leminski, 2013, p. 75), também estava, e também seu outro poema “*narájow*” (Leminski, 2013, p. 221), que falava da aldeia polonesa de onde seu avô viera⁶³. Mas, não importa muito se sabemos ou não como ler esse título do romance de Veronica Stigger em polonês, porque, se não sabemos polonês, só nos resta improvisar, como naqueles quadros de humor, “*Se Vira nos 30*”, já que esse não-saber como dizer determinada coisa, tende a colocar quem vai tentar pronunciar o desconhecido numa posição de maior vulnerabilidade, pela posição de exposição, propenso ao riso coletivo e à chacota pública. Nesse caso, melhor ainda se houver alguma descontração na performance, a diversão já está garantida, porque só de se tentar dizer esse título em voz alta, isso, por si só, já se torna engraçado, porque pode soar como algo debochado, provocando um certo deslocamento na nossa língua, literalmente. Mas será que esse título, *Opisanie Świata*, não guardava em sua estranha sonoridade qualquer coisa da *Pauliceia Desvairada*? De uma Ópera Traviata? Ou de alguma coisa insana? Desviada?

Mesmo que esse título em língua estrangeira parecesse ter algo de chique e de extravagante, só porque estava numa língua estrangeira!?, sendo difícil de pronunciar e de entender de primeira seu significado, se ele fosse encarado pela ótica do humor, conseguiria confrontar e desbancar, de uma só vez, toda uma lógica de funcionamento do mundo literário beletrístico, cheio de egos inflados e de vaidades intelectuais. Ora, qualquer erudito de plantão, defensor de uma ideia de cultura elitista e purista, sempre se vangloriaria de suas pérolas, narcisisticamente apaixonado por sua própria pose e pompa, se gabaria muito, bem garboso, por deter certos saberes livrescos e por conhecer de cor citações em línguas estrangeiras, com muito orgulho de si mesmo, pelo conhecimento acumulado que detinha. O conhecimento como pose, engana enquanto máscara. E essas citações, que esses intelectuais das panelinhas fariam questão de pronunciar corretamente, com a maior retidão linguística,

62 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o_polonesa_no_Brasil#:~:text=Mais%20de%20trinta%20mil%20imigrantes,n%C3%BAcleos%20poloneses-%20formados%20nesta%20%C3%A9poca>. Acesso em: 01/05/2024.

63 Em 2015, a Casa da Cultura Polônia Brasil e a família de Paulo Leminski organizaram várias ações culturais para homenagear o poeta. Nessa ocasião, além da exposição, também foi lançado o livro de poemas *Meu coração de polaco voltou/ Powróciło moje polskie serce*, traduzidos para o polonês, reunindo cerca de 60 poemas de Leminski, com uma tiragem grande, de 1.000 exemplares. Disponível: <<https://poloniabrasil.org.br/site/2015/08/22/meu-coracao-de-polaco-voltou-uma-homenagem-ao-poeta-paulo-leminski/>> e também <<https://revistacontemporartes.blogspot.com/2015/09/meu-coracao-de-polaco-voltou.html>>. Acesso em: 22/12/2025.

reproduzindo com perfeição os sotaques dos estrangeiros, como se isso fosse um valor em si mesmo, se elas fossem em latim, então, aí é que a reputação deles aumentaria ainda mais, na *vox populi* dos escolhidos! De fato, sempre foi bastante comum o uso de algumas expressões em língua estrangeira, muitas delas, inclusive, foram incorporadas na nossa língua como estrangeirismos, mas, ao serem usadas como verdadeiros ornamentos linguísticos, para embelezar algum discurso e/ou texto literário, e destacá-los da linguagem comum, popular, falada no dia a dia, de modo chulo, rude e grosseiro, para dar aquele charme a mais na oratória, rodeada de requinte, sofisticação e elegância, esse tipo de expressões passavam a valer muito mais. Mas, enfim, sem querer me alongar muito mais nessa discussão, algo que pode ser considerado chique para uns, também pode ser visto como cafona para outros. Depende do tom. De como se fala. De onde se fala e para quem se fala. E se não conhecemos essa língua que Veronica usou, como saber qual o tom que esse título assumiria, em um contexto de fala daqui do Brasil, num Brasil do séc. 21, por exemplo? Como esse romance está sendo lido? Em que tom esse título deve ser dito?

Ao pesquisar na *internet* sobre *Opisanie Świata*, e lendo entrevistas da autora, da época de seu lançamento, rapidamente se descobre que o título está em polonês e que foi copiado por Veronica (mas também poderia ter sido dito apropriado por Veronica, incorporado por Veronica, roubado por Veronica, antropofogizado por Veronica, *ready-madedizado* por Veronica, enfim, uma série de coisas que podem ter sido feitas por Veronica, ao ter se adonado do título de uma obra de arte de um outro artista), no caso, de uma obra do artista conceitual franco-polonês Roman Opalka (1931-2011), podendo ser traduzido como “Descrição do mundo”⁶⁴. Essa informação, bem como a tradução do título do livro, aparecem na orelha do livro, escrita pela crítica brasileira Flora Süssekind, mas é difícil de concatenar essas informações em seu texto, porque isso parece ter sido dito de modo um pouco cifrado, em momentos diferentes da orelha. Tanto esse artista visual polaco quanto o escritor modernista gaúcho Raul Bopp (1898-1984), que foram artistas que realmente existiram, foram transformados em personagens por Veronica, sendo referidos na narrativa como Opalka e Bopp, respectivamente, numa espécie de homenagem em dose dupla que, em alguma medida, apesar de poder ser uma homenagem,

64 É possível ler textos seus mais recentes em que ela comenta essa questão do título do livro, mas de um outro jeito. Disponível em: <<https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>>. Acesso em: 01/05/2024. Também é interessante pensar a publicação desse seu texto, levando em conta a nova edição do romance, lançada em 2022, pela editora Tordesilhas, como uma atualização do livro e de suas questões também. Eu tenho muitos problemas para me lembrar desse título, “Descrição do mundo”, porque muitas vezes o confundo com o título de um livro de Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*. Mas como Veronica fez uma série de cursos e oficinas, pensando a *écfrase* (do grego *ekphrasis*), que é uma figura retórica usada para fazer descrição literária de obra de arte visual, comecei a pensar que esse seu romance também poderia ser pensado como uma grande *écfrase* da obra homônima de Roman Opalka (1931-2011).

também pode ser pensada como caricaturesca, pelo tom de paródia que o texto de Veronica assume em várias passagens do livro, já que a narrativa explora bastante o viés cômico, beirando o deboche e o absurdo. Em sua orelha, Flora apontou que essa junção dos dois era como uma “conjugação insólita que transforma em clownescos companheiros de viagem Raul Bopp e um Opalka que ecoa o pintor franco-polonês de monocromos numéricos e da série também intitulada *Opisanie świata*” (Süssekind, 2013b, [s.p.]), ressaltando o aspecto do humor encarnado nesses personagens, vistos como uma dupla de palhaços. Toda homenagem, mesmo que cômica, caricaturesca ou clownesca, não deixa de assinalar um gesto de amor, porque essas referências a eles, ainda que sejam feitas pelo humor, devem sempre ser levadas muito a sério, já que, na obra de Veronica, a questão do humor pode ser pensada como parte de seu projeto literário, e não como algo casuístico ou despretensioso, porque essa tendência cômica está presente em seu trabalho desde seu primeiro livro publicado, o livro de contos chamado *O trágico e outras comédias* (Stigger, 2004).

Mas, por mais que essa camada do humor seja uma das que mais se destaca na obra de Veronica, ela é apenas mais uma das várias facetas presentes neste seu romance, porque também há em *Opisanie Świata* uma vontade muito premente de trabalhar com várias questões que atravessaram a formação do Brasil, em repensar essa formação de nosso país a partir do Modernismo, por isso a questão da viagem também é muito importante no livro. Como se se tratasse de uma inacreditável coincidência, foi com esse mesmo título, *Opisanie Świata*, que o livro do paradigmático viajante italiano Marco Polo (1254-1324), *Il Milione*, foi traduzido na Polônia, possivelmente dialogando com “seu título original, em franco-italiano: *Le Devisement dou monde (A descrição do mundo)*”, como mesmo sugeriu Veronica Stigger, em um texto seu mais recente, de 2024, que escreveu sobre a obra de Roman Opalka⁶⁵. Aqui no Brasil, essa narrativa de viagem de Marco Polo recebeu outros nomes, como *As viagens de Marco Polo* ou simplesmente *As Viagens*, mas, ainda que essas viagens não sejam entendidas por nós como uma “Descrição do mundo”, elas são atravessadas por um imaginário maravilhoso, com o qual o livro de Veronica Stigger também dialoga, por tabela, por dialogar com as narrativas de viagem dos europeus que estiveram aqui, desde o início da colonização, deixando inúmeros relatos, onde o maravilhoso estava sempre presente. Esse maravilhoso não é o mesmo maravilhoso da expressão Rio de Janeiro, cidade maravilhosa. Esse maravilhoso tem a ver com o que Jacques Le Goff (2011) abordava em seu livro *Heróis e maravilhas da Idade Média*, que estava ligado ao imaginário e à imaginação, tratando de coisas naturais e sobrenaturais também.

65 Disponível em: <<https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>>. Acesso em: 01/05/2024.

Na verdade, o livro de Veronica pretendia ser uma espécie de versão contemporânea (se passando por moderna), parodiando esses relatos dos antigos viajantes, já que, mesmo ele tendo sido escrito e publicado no séc. 21, esse seu romance se passava era no século XX, no final da década de 1930, nas vésperas da 2ª Grande Guerra. Num século XX reescrito por Veronica, mas imaginado por ela em pleno início do séc. 21, quase cem anos depois. Seu livro pode, então, ser pensado pelo diálogo que ela estabelece com esse gênero textual, por vezes operando como uma mera cópia farsesca, uma espécie de imitação barata dessas narrativas, mas também funcionando como uma contranarrativa, com toda a aposta na paródia que esse romance faz, se tornando uma baita leitura crítica da Modernidade e de seus delírios utópicos, progressistas, etc. etc.. Assim, essa ideia de maravilhoso passa a ser abordada por ela como um *nonsense*, por exemplo, e a literalidade também é tratada como um tipo de absurdo, como se algo que fosse apresentando de uma forma literal, *ipsis litteris*, se tornasse bastante surreal, mas tudo isso de uma forma muito irônica. *Opisanie Świata* é, portanto, um livro contemporâneo que se forja como moderno, e que, para tornar ainda mais verossímil e convincente essa perspectiva de uma outra época que procurava reproduzir numa releitura crítica, se punha, inclusive, a mimetizar a linguagem dos modernistas brasileiros, como se estivesse fazendo alguma mímica engraçada do próprio estilo conciso do escritor Raul Bopp, como a parte “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73), que mencionei há pouco, narrada pelo personagem Bopp, exemplificava bem.

A viagem é um tema bastante presente na trajetória biográfica de Raul Bopp e em sua literatura, já que escreveu alguns livros de viagem, como *Coisas do Oriente* (Bopp, 1971) e *Longitudes* (Bopp, 1980), por ter trabalhado como diplomata, mas essa questão da viagem é tão importante em sua poética que ela não pode ser reduzida apenas aos livros do período em que ele trabalhou para o governo, até porque as viagens de Bopp iniciaram muito antes de ele ter se transformado em diplomata, elas começaram quando Bopp ainda era adolescente e começou a ganhar mundo, saindo de sua terra natal, no Sul do país, indo até o Norte do Brasil, para estudar Direito. No entanto, a escolha de Veronica Stigger por assimilar o estilo de Bopp não se dá não apenas para copiar por copiar essa visão modernista brasileira, sem nenhum senso crítico; muito pelo contrário, ao invés disso, ela o faz para colocar em perspectiva esse modernismo brasileiro a partir da contemporaneidade, fazendo com que seu livro fosse uma releitura crítica da Modernidade, que assimilava, sim, alguns elementos e protocolos estéticos daquela época, como o humor e a concisão, também bastante presentes na geração de escritores antropófagos, mas tensionando-os ainda mais, para que, a partir das suas revisitações, nós leitores

podéssemos refletir sobre eles hoje, quando estamos vivendo várias consequências (positivas, mas também negativas) dessa Modernidade, sonhada por eles.

A obra de Veronica é atravessada por várias marcas de leitura, já que ela é uma escritora que dialoga com vários autores e artistas em seus textos, inclusive Flora Süssekind apontou isso na orelha de *Opisanie Świata*, parecendo constituir uma espécie de linhagem experimental para seu trabalho, ao falar dos trabalhos de Valêncio Xavier e de Leminski, e também do de Agrippino, que foram autores brasileiros muito experimentais, que, efetivamente, podiam ser pensados em diálogo com a poética de Stigger. No romance *Opisanie Świata*, é muito difícil falar em capítulos, por isso comecei a me referir a ele identificando apenas partes, pedaços da narrativa que se organizavam como uma parte, como a parte da “festa de Netuno”, que já mencionei em alguns momentos, porque ele é um livro muito fragmentário, já que também trabalhava com diferentes tipos de texto, explorando vários gêneros textuais, como cartas, bilhetes, diário, anotações de caderno, textos informativos, anúncios publicitários antigos etc.; e, dependendo do tipo de texto, as vozes narrativas também mudavam. E como os narradores mudavam, havia uma certa polifonia presente no livro como um todo. Esses textos têm formatos diversos e a sua visualidade é importantíssima, por isso eles também apresentavam alguns tipos de fontes distintas, com cores e tamanhos variados, e sua disposição em cada página, ao longo do livro, foi feita de um modo muito único, criando todo um outro ritmo de leitura, muito particular. Também porque esses textos do livro jogavam com as cores das páginas, que não tinham as mesmas cores, então, dependendo da cor da página em questão, era um tipo de texto específico que se apresentava. Dessa forma, essas cores iam nos ajudando a identificar, na narrativa, essas partes, que, ao serem pensadas como que em associação umas com as outras, iam formando blocos, que poderiam nos ajudar a re-organizar o livro e a remontá-la mentalmente, já que esses blocos acabavam por formar grupos de textos, através de certos padrões de *design* e de escolhas de diagramação, que poderiam ser reconhecidos, passando a ser percebidos na narrativa por operarem dentro de uma certa lógica visual.

Além disso, esse livro foi todo pensando no diálogo com imagens antigas: tanto fotografias quanto vários outros tipos de materiais visuais do século passado, tipo peças gráficas, como cardápio, panfleto e outros informes publicitários, que foram retirados de arquivos e de jornais velhos, através de um trabalho de pesquisa de Veronica Stigger, passando a ser incorporados ao livro. E tudo isso junto, mas disperso e espalhado ao longo do livro, em pequenos pedaços, participava da construção da narrativa como um todo, dando um outro ritmo de leitura ao livro, fazendo com que as

partes onde havia somente texto verbal, por exemplo, pudessem adquirir outras camadas de sentido, ao serem pensadas com esses textos mais visuais. Esses materiais gráficos também jogavam com a maneira como tinham sido dispostos em cada página, levando em conta a posição que essas imagens ocupavam na página e a posição dessas imagens em relação aos textos e aos espaços deixados em branco, em outras partes do livro, num exercício de montagem, que pensava espaços de ventilação para a leitura. Porque esses espaços vazios iam criando silêncios e intervalos na leitura do texto verbal, operando como quebras narrativas, que funcionavam como espaços de pausa, de respiração, de reflexão. Abrindo o texto com essas lacunas que produziam *gaps*, ao longo da leitura, e que também serviam para o leitor trabalhar ativamente, refazendo o livro mentalmente e também projetando outras coisas em suas páginas, em seus espaços arejados.

Assim, ao invés de capítulos, prefiro pensar que esse livro foi composto de um modo muito experimental por diferentes partes, que, por possuírem certos padrões de *design* e de diagramação, permitiam que identificássemos algumas partes como tais, participando de um determinado grupo de texto, e, assim, podendo ser identificadas como pertencentes a um bloco narrativo específico. E, por mais que algumas partes desse livro pudessem ser identificadas por títulos em negrito, como é o caso da parte “**Netuno é um bom camarada**” (Stigger, 2013b, p. 100-113), que é onde só tem texto verbal, um mesmo assunto/tema podia atravessar mais de uma parte, dessa forma, o assunto/tema “passagem da Linha do Equador”, por exemplo, que eu nomeei desse modo, nas minhas notas de trabalho, corresponderia, a meu ver, ao seguinte intervalo de páginas do livro: Stigger, 2013b, p. 96-114, englobando também outras partes mais curtas, que continham imagens e outros tipos de texto, compondo um grupo, junto com a parte “**Netuno é um bom camarada**” (Stigger, 2013b, p. 100-113), que continha a “festa de Netuno”. E foi justamente nessa parte da narrativa, “**Netuno é um bom camarada**”, bem no meio do livro, em que me deparei com o **breu**, durante a “festa de Netuno” (Stigger, 2013b, p. 104).

Essa “festa de Netuno” era uma grande comemoração feita a bordo de um navio, cujo nome não nos foi dito. Talvez tivesse um nome em espanhol, “Monte Sarmiento”, que foi um nome que apareceu num encarte publicitário antigo em alemão (Stigger, 2013b, p. 66), algumas páginas antes dessa parte, mas independentemente de sabermos ou não o seu nome, a festa acontecia a bordo de um navio no qual Opalka e Bopp estavam viajando para o Brasil. Essa festa foi planejada para celebrar a passagem pela Linha do Equador e, assim, realizar o batismo dos passageiros que nunca tivessem cruzado a linha antes. Mas os neófitos só seriam batizados no final de uma sequência de provas, caso conseguissem concluir essas provas que lhes foram duramente impostas, no meio da festa. Essas provas eram muito absurdas e eles foram submetidos a várias violências no

decorrer das “brincadeiras”, que é como elas eram chamadas. Logo na primeira prova, o “**breu**” (Stigger, 2013b, p. 106, grifo meu) foi mencionado várias vezes (Stigger, 2013b, p. 106-107), porque ele foi misturado junto com graxa e passado nos rostos dos neófitos, ferindo seus rostos. Para ser mais precisa, posso dizer que ele foi mencionado seis vezes, e também estava pressuposto nas expressões “massamorda escura” e “mistura áspera” (Stigger, 2013b, p. 107, grifos meus), que, na narrativa, funcionavam como termos correlatos ao breu e à graxa, juntos.

Pensando bem, me parece tão absurdo quanto sintomático que eu tenha começado a falar mais especificamente do enredo desse livro logo pelo seu meio, que eu tenha me interessado por uma parte da narrativa que se passa bem no meio do livro, e que seja bem aí, no meio do livro, que o **breu** esteja presente, porque tem algo no meu gesto de leitura pelo meio que evoca, de memória, a estrutura das epopeias, já que elas têm o costume de sempre começar pelo meio das coisas, *in media res*. Começando assim, até parece que esse livro de Stigger se trata de uma epopeia, mas, apesar de parecer, esse livro não é uma epopeia, mesmo que boa parte de sua história tenha a ver com uma viagem marítima, que acaba nos lembrando de algumas epopeias que lemos em nossa vida de leitores ocidentais. No entanto, por mais que essa “festa de Netuno” estivesse no meio do livro e esse meio também tenha a ver com o meio do mundo, já que era a Linha do Equador que dividia o mundo em duas bandas, esse romance não começava por essa festa, mas começava continuando uma outra história. *I.e.*, *Opisanie Świata* não começava de um começo propriamente dito, da mesma forma que as epopéias convencionais também não começavam, ele também começava pelo meio, como se estivesse continuando uma outra história, que já estava em curso. Seu começo era, na verdade, uma espécie de clímax de uma narrativa anterior, que não nos foi dada a ler em sua totalidade, de forma linear, apenas ficamos sabendo dela aos pedaços, por entre informações que vão sendo dadas na história, desde que o livro começou, por meio de fragmentos de falas, de coisas que vão sendo ditas e sugeridas dentro dessa narrativa que o livro nos dá a ler. *Opisanie Świata* começa mesmo com uma carta de um filho endereçada a um pai estrangeiro, que não sabia que era pai, porque não sabia que tinha feito um filho no Brasil. O filho é Natanael Martins e o pai é o polonês Opalka. A narrativa é construída, então, em torno desse personagem, Opalka, que é um polonês e que veio ao Brasil no passado, mas não se sabe exatamente quando, talvez no início do século XX, “foi em mil novecentos, mil novecentos e pouco” (Stigger, 2013b, p. 38), disse Opalka, conversando com Bopp, mas depois disso ele retornou à Polônia, só que também não se sabe bem quando. A grande questão é que ele foi embora do Brasil sem saber que havia deixado uma mulher grávida de um filho seu na Amazônia. Então, essa é situação inicial do livro, e é uma situação que tem a ver com um filho que cresceu sem um pai e que era filho de um pai estrangeiro. É interessante que a situação do

livro se desenhe assim, em torno da figura do paterna, justamente quando esse livro permite que seja lido como um romance que discute a fundação da “pátria amada, Brasil!”, e que esse pai seja um pai estrangeiro que fecundou o Brasil e que deixou um lastro desconhecido aqui.

Ele ficou sabendo da existência desse filho por meio de uma carta de seu filho, que lhe pedia que viesse ao Brasil, para vê-lo, porque ele estava muito doente, em estado grave. Na verdade, esta carta vinha acompanhada de um bilhete de um médico, que podia ser lida antes da carta, porque foi o médico quem realmente escreveu a carta para Opalka, já que Natanel, por estar nessas condições, extremamente debilitado, não podia escrever a carta de próprio punho, ele precisou de intermediários que fizessem isso por ele. Então, o primeiro texto que lemos no livro, assim que passamos por algumas imagens, é o bilhete do médico de Natanael, que contextualiza a sua carta. E a história que o livro passava a contar era a história dessa viagem de Opalka de volta ao Brasil para conhecer esse seu filho, que ele não sabia ter, e tudo o que ia acontecendo com ele, no caminho dessa viagem, até chegar ao Brasil, para encontrar esse filho: saindo da Polônia de trem, indo até a Alemanha, de lá pegando um navio e atravessando o Atlântico, e a chegada no Brasil, acredito que por Manaus, já que tudo era chamado de Amazônia. Nessa viagem, Opalka conheceu Bopp, que passou a ser seu companheiro de viagem, deslocando um pouco a centralidade do enredo da narrativa, construída em torno dessa figura paterna desconhecida.

Sobre a questão do tempo da narrativa, é interessante perceber também que é somente quando Opalka finalmente chegou ao Brasil, quase no final do livro, que se tem uma compreensão mais precisa da temporalidade interna da narrativa, porque se entendia que ele chegou no dia 1º de setembro de 1939, data em que a Segunda Guerra Mundial foi deflagrada, já que foi dito que a Polônia havia sido tomada: “[a] Polônia acabou. Anunciaram hoje. Acabou. Foi tomada. Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe” (Stigger, 2013b, p. 127). Antes disso, ao longo da história, apenas alguns indícios fragmentários, como aquela data em que Opalka dizia ter vindo ao Brasil pela primeira vez, davam uma ideia do tempo interno da narrativa, situando minimamente seus acontecimentos e sugerindo que a história se passava na iminência da 2ª Grande Guerra. Essa escolha pela Polônia, que se refletia no nome do livro e na nacionalidade do personagem principal, Opalka, mesmo tendo essa conexão muito forte com a guerra, porque foi lá onde todo o conflito começou, ela também deve ser entendida pela chave do *nonsense* e do absurdo, já que as epígrafes que abriam o livro e que estavam logo depois do bilhete, acompanhado dessa carta, e da folha de rosto do livro, que também foi colocada depois da carta, nessa sequência, tinham um papel muito importante para nos conduzir para essa chave de leitura, trazendo a questão para o âmbito

do jogo literário.

A primeira epígrafe do livro foi retirada do romance machadiano *Quincas Borba*, de 1891, e ela estava fazendo referência à Europa, no caso à Polônia, mencionando a cidade de Varsóvia, como se fosse um convite para se ir até lá. Quem fez esse convite, na narrativa de Machado, expressando seu desejo de ir até lá, “(...) tenho muita vontade de ir à Varsóvia, continuou sorrindo e fechando-lhe graciosamente a cara entre as mãos” (Assis, 2012, p. 314), era D. Fernanda, que era casada com Teófilo, que já é deputado e almeja ser ministro. Somente lendo a epígrafe presente no livro de Veronica, não sabemos que essa frase foi dita por D. Fernanda, mas quando se voltava ao livro de Machado e se observava seu contexto de enunciação, se entendia que ela estava conversando com seu marido e, nesse diálogo, ela estava justamente tentando dissuadi-lo de ser ministro, dizendo-lhe que não valia a pena esse trabalho, que eles deveriam ir para a Europa! É curioso que um livro como esse de Veronica, que começa vindo da Europa, use logo um trecho, como primeira epígrafe, que recupera um livro importante da nossa história da literatura brasileira do século XIX, onde havia esse desejo de partir de forma tão manifesta, verbalizado na fala de uma personagem, de ir-se embora daqui, do Brasil, como se houvesse uma inversão de perspectivas: pessoas estrangeiras vindo para o Brasil, pessoas daqui desejando o estrangeiro. Esse desejo de Europa, que eu chamaria assim, aparece algumas vezes no romance de Machado, em diferentes momentos da narrativa, e foi verbalizado por diferentes personagens, ilustrando, decerto, uma certa mentalidade da época, o desejo de uma parcela da população abastada que Machado decide focar em sua narrativa, que eram pessoas com algum certo poder aquisitivo e que estavam encarregados dos cargos de poder do Brasil. Por mais curiosa que essa epígrafe pudesse parecer, ela pode ser entendida como uma escolha que foi feita pela autora, pensando em perspectivar o sistema de signos literários e de referências culturais entre o Brasil e a Europa, e assim, nos fazer pensar sobre esse circuito de relações, de maneira mais global, como um jogo, inclusive, onde essas peças que foram selecionadas a dedo por ela, encaixassem, desencaixassem, ou até re-encaixassem. Ou que nunca chegaram a encaixar direito... Pensando também em termos de geopolítica mundial, em questões e dinâmicas que envolvem a ideia de Sul Global, mais contemporaneamente.

Além disso, a segunda epígrafe do livro também parecia ser um pouco absurda, porque tendia a esvaziar o sentido da Polônia como Polônia, “*Tu sais qu’Ubu se passe en Pologne, c’est-à-dire nulle part*” [Você sabe que Ubu se passa na Polônia, ou seja, em lugar nenhum] (Stigger, 2013b, p. 19, tradução minha). Ela é uma fala do crítico literário francês Michel Foucault e faz referência a uma peça de 1896, *Ubu Roi* [Ubu Rei], do autor francês

Alfred Jarry, o pai da patafísica, que foi de grande importância para os dadaístas. Essa ideia de a Polônia ser como um lugar nenhum nos dá um pouco a letra das escolhas feitas intencionalmente por Veronica Stigger, já que elas deviam ser levadas em conta para se observar o jogo que ela estava propondo que jogássemos ao entrarmos no seu livro, ao lermos o seu livro: a ideia de a Polônia ser um espaço forjado, não necessariamente um lugar da experiência vivida, mas do experimento artístico. É um lugar literário. Inventado. Um lugar que só existe na literatura, e que, por mais que tenha o mesmo nome da Polônia, não é um lugar real, apesar de ter alguma relação com esse lugar real, que realmente existe no continente europeu e que foi devastado pela Alemanha, durante a guerra.

Numa das entrevistas que Veronica deu sobre seu livro, a que foi publicada em 02/10/2013, na época do lançamento de *Opisanie Świata*, e que eu cheguei a ler, pode-se notar como ela refletia sobre esse tipo de questão do experimento (como invenção) e da experiência (equivalente a uma ideia de vivência), ao ter sido perguntada sobre o título em polonês e a escolha pela Polônia na narrativa. Além disso, ela também fez uma reflexão sobre a questão das línguas estrangeiras em outros textos, de sua obra:

Por que escrever um livro com título justamente em polonês? Você já havia pensado na Polônia, de alguma forma, antes desse projeto?

Infelizmente, não conheço ainda a Polônia, embora morra de vontade de visitá-la, ainda mais depois desse livro (confesso que, depois que escolhi o título, evitei ir à Polônia antes de terminar de escrevê-lo, para que a Polônia “real” não interferisse na minha Polônia). O título em polonês tem, é claro, uma função na economia do livro: queria, com ele, produzir um certo estranhamento - um estranhamento que, nem que fosse por um breve instante, colocasse o leitor numa posição de estrangeiro, como é a do personagem principal. O polonês é a língua materna de Opalka, que, ao saber que tem um filho na Amazônia e que este filho está doente, empreende uma viagem de volta ao país em que estivera décadas atrás. Vale lembrar que não é a primeira vez que lanço mão de um título em outra língua para um livro. *Gran Cabaret Demenzial* está em italiano. E vários dos meus contos levam títulos em língua estrangeira, como “Argumentum chronologicum”, “L'après-midi de V.S.”, “Quand avez-vous le plus souffert?”, “Des cannibales” – sendo que cada um tem sua razão de ser (Stigger, 2013c, [s. p.]).

Com esse livro, escrito em relação ao modernismo brasileiro, em diálogo direto com ele, Veronica nos faz voltar no tempo quase cem anos atrás, e remexe numa série de questões ligadas à fundação do Brasil e a seus mitos de origem, questões essas que também foram trabalhadas pelo nosso modernismo, que se interessou em refundar o Brasil, à sua maneira. Assim, ela nos convidava a rever tanto essas questões ligadas à origem do Brasil quanto a perspectivar essa origem, retrabalhada pelo modernismo brasileiro, que, a seu modo, também fez questão de reinventar nossos mitos fundacionais. Mas, ao abordar isso pensando em questões da Modernidade, Veronica não perdeu de vista uma visão mais global, do nosso

tempo atual, trabalhando com elas com nossos olhos contemporâneos de agora. Na verdade, é como se ela nos convidasse a sermos um pouco vesgos, desenvolvendo um certo estrabismo, em que cada olho apontasse para uma direção específica, podendo acessar, simultaneamente, uma camada temporal diferente; ou talvez como se fôssemos médiuns clarividentes, dotados de uma faculdade parapsíquica conhecida como dupla vista, que vê além, acessando, ao mesmo tempo, dois espaços de tempo diferentes.

Essas são as primeiras coordenadas do livro, digamos assim, que nos permitem entender minimamente onde e quando o romance está situado no tempo-espaço, e também em relação a algumas questões que pretende discutir com relação ao sistema literário brasileiro, nessa revisão do modernismo e da Modernidade. Como vimos, o clímax de seu enredo já nos foi dado logo no início do livro, antes mesmo das informações mais básicas do próprio livro, como contracapa, folha de rosto, epígrafes e dedicatória. Realmente, esse parecer ser um livro muito *diferentão*, porque, assim que o abrimos, em vez de nos depararmos logo com as informações que encontramos na maioria dos livros convencionais, há uma sequência de imagens antigas, em que cada página vai mostrando paisagens ligadas ao que vai ser trabalhado na trama narrativa, que funcionam como uma grande sugestão do que vai ser abordado em seguida, no texto: uma igreja da Polônia, seguida por imagens diferentes do porto de Hamburg e de navios, que foram aproximadas, justapostas, formando novas imagens desses lugares, como numa colagem, uma espécie de paisagem inventada, onde distintas tonalidades (como o roxo e o sépia) foram usadas para demarcar a singularidade de cada imagem. Esse jogo de cores duplo, entre as imagens, pode sugerir a ideia de ida (primeira viagem) e de retorno (segunda viagem), que Opalka empreende para o Brasil. Além disso, é interessante perceber que essas imagens foram aparecendo antes mesmo do texto verbal, antecipando-o e sugestionando-o, criando uma espécie de “clima” para entrarmos no “clima” do texto, como se se tratassem de um pré-texto ou mesmo um pretexto qualquer para o que vamos ler mais adiante, como um outro tipo de texto, que serve para abrir nossos sentidos, de uma forma bastante sensorial e sinestésica, incitando nossa memória, e introduzindo visualmente espaços relacionados com o enredo da narrativa.

Só depois dessas imagens é que vem o bilhete do médico, seguido da carta de Natanel, como mencionei há poucas páginas, nos colocando imediatamente, sem mais delongas, dentro do imbróglio central das personagens, que é uma espécie de clímax de uma história que já começou antes mesmo do livro começar, e que ele começa continuando, a partir daquele ponto, como se se tratasse de uma história em andamento – como era a própria Modernidade, que, em certa medida, estava continuando o século XIX, mas, ao continuá-lo, refundava-o, de um outro jeito: o bilhete é

do médico de Natanel, Dr. Amado Silva, e a carta, também escrita por ele, como já disse, é uma transcrição literal das palavras ditadas por Natanael Martins. Também é interessante perceber que, mais uma vez, da mesma forma que as imagens brincavam com o mundo não-verbal, quando o mundo verbal apareceu, foi como uma espécie de portal, abrindo a narrativa e colocando essa parte em destaque, porque essa parte do bilhete e das cartas meio que funcionava como um aparte do resto do livro, já que aquelas informações mais básicas, como a folha de rosto, com o título, seguidas pelas epígrafes e pela dedicatória, ainda não tinham aparecido. Então, essa introdução se dá, com as imagens e o bilhete e a carta, como num jogo entre o mundo oral e o mundo escrito, porque a narrativa começou exatamente nesse trânsito, operando entre esses diferentes mundos, já que o bilhete foi escrito para avisar que a carta havia sido transcrita, *i.e.*, antes de ser um registro escrito, a carta foi falada. Ela foi transmitida pela fala. Pertencia ao mundo dos sons. Esse começo do livro por meios não-verbais (pelas imagens) e pela oralidade (pela transcrição da carta) é também uma forma de dar corpo a uma narrativa ela mesma fundacional, que também mimetizava, a seu modo, a estrutura oral das narrativas míticas originárias, cuja forma de enunciação e de transmissão sempre se dava por meio da oralidade.

Como já disse, a carta de Natanael era endereçada a Opalka, esse personagem polonês que nem sabia que tinha um filho. E, no momento em que ele descobriu que tinha um filho, já lhe foi pedido para que viesse ao Brasil imediatamente, em caráter de urgência, para encontrá-lo, porque Natanael, estava bem dizer à beira da morte. Então, em vez de essa carta ser mais subjetiva e emocional, onde um filho se endereçaria a um pai, comunicando-se com ele pela primeira vez em sua vida, de uma maneira mais amorosa e carinhosa, dizendo que existia e que queria finalmente conhecê-lo, devido às circunstâncias em que Natanel se encontrava, hospitalizado, num estado crítico de saúde, a carta se tornou extremamente objetiva e pragmática, assumindo um tom instrucional, passando a se ater mais ao que deve ser feito para que a viagem de volta acontecesse do que se autorizar a entrar em estados emocionais mais extremos, dando indicações precisas a Opalka, dizendo aquilo que ele precisava fazer para chegar ao Norte do Brasil, mais uma vez. Na carta, também foi dito a Opalka, de maneira muito direta, que a mãe de Natanel, uma personagem cujo nome não foi mencionado em nenhum momento da narrativa, já havia morrido: “[m]amãe, como o senhor já deve saber, pereceu há dois anos” (Stigger, 2013b, p. 9), deixando sugestionado o indício de algum contato anterior, depois que Opalka saiu do Brasil, entre ele e a mãe de Natanael, mas sem dar muitos detalhes sobre como essa relação continuou à distância, pelas cartas. Por que a mãe de Natanael nunca falou sobre o filho com Opalka, se eles mantinham contato? Quem era a mãe de Natanael? Ela era uma mulher indígena? Quem era essa mãe-solo? Que figura era essa que foi quase

completamente apagada do livro? O que Veronica gostaria de nos sinalizar com esse quase apagamento da mãe de Natanael, quando estava escrevendo um livro que se passava nas primeiras décadas do século XX? Seria ela como Iracema, personagem do romance homônimo de José de Alencar, que deu à luz a Moacir? Natanael teria alguma relação com Moacir, filho da dor? Natanael parecia ter mais relação com uma figura mítica, porque, com esse nome, que evocava o Natal, lembrava o nascimento de Jesus Cristo, em Belém, na Judeia, até porque a viagem de Opalka atravessava Belém, só que do Pará, quando estava a caminho de Manaus, indo para a Amazônia.

Bem, nesse trecho da narrativa, em que se ficava sabendo sobre a genealogia de Natanael, não se chegava a escutar a negação de Opalka sobre a paternidade, até porque ele não era como Michel Jackson (que é o filho de *Jack, Jack's son!*), que na música “Billie Jean”, de 1982, cantava justamente a negação da paternidade, dizendo que não era o pai da criança que Billie Jean dizia ser dele. No romance, Opalka é mais opaco e silencioso, ele quase não fala, como revela a sua descrição, feita por Bopp, na parte “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73), nos dando a conhecer seu silêncio: “OPALKA. Polonês. Discreto. É meu melhor amigo desde o trem. Gosto dele como se deveria gostar de um pai. Vai ao Brasil para encontrar um filho que não sabia ter. Eu queria saber rezar para pedir a algum deus, todo dia antes de dormir, que ele ache seu filho com saúde” (Stigger, 2013b, p. 73). Ou seja, não se sabe muito bem como Opalka processou essa informação da paternidade, porque não era essa dimensão psicológica que interessava ao livro explorar, ele era alguém que apreendíamos simplesmente por suas ações externas. E ele era alguém que recusou o dinheiro do filho para a pagar a sua passagem de volta ao Brasil, por exemplo.

No final do bilhete escrito pelo médico de Natanel, havia uma espécie de advertência, que deveria ser lida como um conselho, porque, ao avisar Opalka sobre o estado de saúde de Natanael nesses últimos dias, ele falava que sua capacidade de entendimento e de raciocínio já estavam afetadas: “[p]or isso, suplico-lhe, não se atenha aos detalhes e não julgue a carta por aquilo que ela diz, mas por aquilo que ela quer dizer” (Stigger, 2013b, p. 7). Como se Opalka, ao invés de ler as minúcias da carta, devesse lê-la nas entrelinhas. Ler outras camadas do texto. Ler a sua superfície, mas também elaborar outras possibilidades de leitura, sobre o que não foi dito, mas sugerido. Ler além do texto. E é assim, portanto, com essas imagens e com esse bilhete, acompanhado de uma carta, que somos convidados a fazer essa viagem de volta ao Brasil junto com Opalka, mas também na companhia de Bopp, até chegar outra vez no Norte do Brasil, na iminência da guerra, que vai eclodir na Europa, de onde eles partiram.

Mas até que ponto esse conselho dado a Opalka não é dado também a nós, leitores desse livro? E até que ponto não devemos considerar esse conselho como um conselho para lermos o livro todo assim, nessa chave de leitura? Como uma indicação de um método de leitura?

Gosto muito da forma como esse enredo era construído inicialmente, com essa carta, porque ela tem um certo impacto narrativo, na forma de imediatamente nos capturar e nos lançar para dentro da narrativa, no seu conflito central, apresentando uma situação que já era uma espécie de clímax, e de isso ser dado logo no começo da história. Como já discuti, esse começo não era exatamente um início que começava do zero, como um marco zero fundacional, na verdade, ele sinalizava que existia mais história por trás, para trás, *in media res*. E não custava nada lembrar, inclusive, que Oswald de Andrade escreveu um ciclo inacabado de romances chamado exatamente assim, *Marco Zero*, dos quais foram publicados *A revolução melancólica*, em 1943, e *Chão*, em 1945, tamanha a vontade de pensar sobre questões de fundação do Brasil, e fazendo ele mesmo esse gesto de refundação! Além disso, por mais que a carta de Natanael para Opalka, simplesmente por ser uma carta que abria o romance de Stigger, como um portal, acabasse nos fazendo pensar na Carta de Pero Vaz de Caminha, um documento histórico, que atestava uma certa “origem” do Brasil, vindo também a funcionar como uma espécie de carta fundacional da narrativa; a viagem que Opalka ia fazer, ao contrário da de Cabral, não era uma viagem de descoberta, ele não era mais um marinheiro de primeira viagem, como se costuma dizer, ele já tinha vindo aqui antes: essa era uma viagem de retorno, de redescoberta. Era uma viagem de volta que convidava Opalka a olhar de novo para um lugar aonde ele já tinha estado e que ele já conhecia, que o convidava a experimentar, de novo, tudo outra vez. Repetir a viagem, mas de um jeito diferente. Porque olhar uma segunda vez é sempre uma possibilidade de rever algo que já se viu antes, é repetir, sim, uma experiência, mas é ver de uma outra forma aquilo que já se viu, abrindo espaço para se perceber de um outro jeito, por outras perspectivas, e até de perceber outras coisas... E também, nesse jogo de perspectivas, de se ver a si mesmo, ver quem ele era no passado e quem ele é agora. Porque uma repetição nunca é a mesma coisa, é sempre diferente.

Uma narrativa tem sempre muitas camadas, e essa camada do enredo, que acabei de resumir muito rapidamente, pelo menos o seu ponto de partida, é a mais externa, a mais superficial, mas também a mais estrutural, diretamente ligada às ações dos personagens, porque ela tem a ver com a trama da narrativa propriamente dita, funcionando como o seu próprio *télos*, digamos assim, totalmente ligado às ações dos personagens. Mas essa separação que estou fazendo entre as categorias narrativas é apenas uma coisa pró-forma e didática, para conseguir falar sobre elas “isoladamente”, quando, na verdade, o enredo de qualquer narrativa vai sendo construído em conjunto com todas as suas outras categorias elementares – como

tempo, espaço, narrador e personagem–, o feijão com arroz de qualquer texto de ficção literária em prosa, que constitui uma narrativa enquanto tal. Eu procurei apenas resumir alguns aspectos mais gerais dessas categorias, só para situar o livro minimamente, para que quem não tivesse lido *Opisanie Świata* não ficasse boiando aqui, na leitura da minha tese.

Quando estamos lendo um livro de prosa ficcional pela primeira vez e ainda não conhecemos a sua história completa até o final, vamos descobrindo essa história aos poucos, à medida que lemos esse livro, e meio que somos levados, arrastados pelo enredo, de uma maneira mais passiva. E enquanto estamos sendo conduzidos por ele, é que vamos percebendo, muito por cima, o grosso da narrativa, junto com essas camadas mais básicas, presentes em qualquer livro de prosa ficcional, que é composto desses elementos essenciais da narrativa de que acabei de falar. Então, nesse processo de uma primeira leitura, vamos apenas descobrindo como esses elementos foram sendo construídos pelo autor, já que eles vão sendo apresentados todos em simultâneo, ao longo da narrativa, constituindo a própria narrativa. Por isso, numa primeira leitura, quando não temos ainda nenhuma familiaridade com o livro em questão e não conhecemos a história que está sendo contada, o objetivo maior numa leitura dessas é o de, pelo menos, tentar reconhecer esses elementos fundamentais da narrativa e de ter um mínimo de traquejo com eles, tentando entendê-los em relação à construção da história que estamos lendo, já que são muitas coisas para se dar conta numa primeira leitura! Muitas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo! São muitas informações para serem apreendidas de uma só vez!

Além disso, esse romance de Stigger tem suas particularidades, afinal, ele não deixava de ser um livro todo *diferentão!*, porque, ao se chegar no final da história, quando nos era dado a conhecer a narrativa em sua totalidade, quando já conseguíamos reconhecer minimamente essas categorias narrativas mais elementares, havia mais uma parte que era introduzida no livro, assim que a história acabava de acabar: essa parte se chama “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152-154) e parecia, na verdade, uma estranha lista de referências bibliográficas, que poderiam ser pensada como um paratexto à parte do livro, mas que estava totalmente integrada a ele, porque foi disposta na página imediatamente seguinte ao fim da narrativa, sem nenhuma pausa, sem nenhum espaço para se respirar e se pensar um pouco sobre a história que acabou de ser contada. É certo que essa listagem pode nos lembrar os créditos de qualquer filme, já que é nessa parte dos “DEVERES”, em que a autora faz uma grande lista, com várias referências importantes para a criação da obra: são cinco colunas de texto com nomes de autores, artistas, cineastas, músicos e pessoas do seu círculo de convivência social, e Veronica Stigger relacionou esses nomes a livros, textos, filmes, matérias de jornais, e até a conversas, enfim, trata-

se de uma infinidade de informações, e algumas delas são bastante absurdas, como a última referência da lista, por exemplo, que mencionava apenas uma “VELHA SENHORA DESCONHECIDA (talvez uma aparição), conversa no Ano Novo de 2011 em Buenos Aires” (Stigger, 2013b, p. 154).

Assim, quando se terminava de ler o livro e se dava de cara com essa nova parte, automaticamente se começava um novo trabalho de leitura, na verdade, de releitura do livro – ainda mentalmente: tal como Opalka, que se viu obrigado a voltar ao Brasil, por causa de uma carta, arrastado pelas circunstâncias de sua própria vida, também nós somos impelidos a voltar ao livro, por causa dessa lista, que nos convocava a rever o que mal havíamos acabado de ler, nos convidando a ler tudo outra vez, mas de um outro jeito... Como se essa lista de “DEVERES” fosse um tipo diferente de peripécia aristotélica, porque, definitivamente, ela também operava tal qual um elemento surpresa na narrativa, capaz de mudar qualquer percepção que tenhamos tido sobre ela até então, nos convidando a olhar para ela por outros ângulos, por novos pontos de vista, através dessas referências que estavam ali, listadas nessa seção. Mas esse elemento surpresa, que a lista incorporava depois que a narrativa já tinha acabado, por mais parecido que fosse com o mecanismo da peripécia, ele não acontecia exatamente no mesmo modo como Aristóteles a previa, porque elas atuavam em planos diferentes.

A peripécia aristotélica (περιπέτεια [peripetéia]), como está dito na *Poética*, é conhecida como “reviravolta”: “[r]eviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre no *Édipo* e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz justamente, o inverso” (Aristóteles, 2017, p. 105). Ela atuava, portanto, diretamente nas ações dos personagens, mudando nossa percepção dos fatos ocorridos, a partir dessas ações, mas, no livro de Veronica, não se podia mais mudar o curso dos acontecimentos narrativos nem a ação dos personagens, até porque, teoricamente, o livro já tinha terminado!, mas o que essa espécie de outra peripécia nos revelava era algo muito mais sutil do que uma implicação direta sobre as ações dos personagens, ela nos convidava a rever a construção da própria narrativa, como ela foi escrita, operando num movimento metalinguístico, tornando explícito o *modus operandi* da criação do livro, nos mostrando uma série de “peças soltas” que, de algum modo, foram usadas para a feitura do livro, nos indicando que essas “peças soltas” tinham alguma relação com o romance que acabamos de ler. É como uma peripécia, sim, mas que atuava sobre o procedimento de escrita do livro, revelando para o leitor algumas particularidades desse procedimento. Quer dizer, revelar talvez seja um verbo forte demais, pelo menos essa estratégia narrativa tentava deixar à mostra para o leitor que

existia esse procedimento, e que ele era importante para o livro, já que estava sendo mostrado ali. Era mais uma intenção de dizer que aquelas referências existiam, do que propriamente revelar algo mais concreto sobre elas, porque ainda faltava entender como aquelas peças se ligavam à história.

Assim, se tornava necessário entender melhor *como* aquelas “peças soltas” que só aparentemente pareciam soltas, ao aparecerem soltas na lista, sem nenhuma indicação de conexão direta com o livro, se relacionavam diretamente com o livro, *como* aquelas referências realmente foram usadas na criação do livro, com qual parte do livro elas estariam relacionadas. Era necessário, então, entender melhor o processo de criação de Veronica Stigger, que se fazia de modo intertextual, mas também intersemiótico, jogando com a citação, a menção, a fonte, a incorporação, a apropriação etc., e brincando com a própria noção de autoria, expandindo-a, já que essas referências agregavam outras camadas para nos fazer pensar sobre a forma de escrever de Veronica Stigger... Enfim, essa lista nos convidava a continuar o trabalho de leitura, trabalhando ainda mais no livro, para entender melhor essas referências que estavam ali e como elas se relacionavam diretamente com o texto que acabamos de ler.

Num primeiro momento, percorrendo a lista com os olhos, voltei apenas mentalmente ao livro que havia acabado de ler, observando e vendo quais itens eu já conhecia e se eu conseguia me lembrar, meio que de cabeça, em qual situação da narrativa essas referências poderiam ser encaixadas, em que parte elas poderiam estar mencionadas no livro, onde poderiam fazer sentido; para, então, num segundo momento, voltar ao livro novamente e verificar, de fato, com mais precisão, *como* essas referências apareciam no texto, *como* haviam sido trabalhadas nele por Veronica. Algumas referências eram fáceis de reconhecer, como a de “Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, ‘O elefante’” (Stigger, 2013b, p. 153), por exemplo, que, para mim, se relacionava com a parte “**Impotente e frágil**” (Stigger, 2013b, p. 94-97), já que ali um elefante de papel havia sido feito a bordo do navio, sendo necessário apenas recuperar o poema de Drummond para observar exatamente *como* essa menção ao poema foi feita, se o poema foi incorporado e retrabalhado pela autora em seu texto, num trabalho de análise textual de fundo comparatista, um trabalho mais específico e refinado, em que se deveria cotejar, mais de perto, o texto de Veronica e essas suas referências mencionadas na lista.

Teoricamente, esse processo intertextual era possível de ser feito de maneira imediata, com as referências mais conhecidas, que podiam ser reconhecidas e mapeadas no texto de Veronica, mas com as que eu não conhecia, essa tarefa se tornava muito mais difícil!!!, porque era preciso sair do livro e partir em busca delas, para depois voltar ao livro, em algum outro momento, e observar *como* elas apareciam, se apareciam mesmo ou se

não apareciam etc.. De qualquer modo, se as conhecêssemos ou não, estávamos sendo estimulados a voltar ao livro para relê-lo outra vez, e buscar por essas referências ao longo da narrativa. O livro produzia esse tipo de situação de leitura. Como uma saia justa. A sua estrutura foi elaborada assim, prevendo que ele provocaria esse movimento de releitura. Quem se sentisse estimulado, nesse movimento produzido pelo livro, a reler o livro, que começasse então, os trabalhos...

Mas, infelizmente, só ao começar a ler os itens listados nessa parte dos “DEVERES”, muitas vezes eu me sentia participando de um jogo de gato e rato, procurando por essas referências como se estivesse mordendo meu próprio rabo, buscando algo que deveria estar muito evidente, na minha cara, ou que deveria estar mencionado ali de modo mais cifrado, e que me parecia completamente abstrato, porque eu não conseguia ver ainda, reconhecer no texto, como algumas daquelas referências haviam sido trabalhadas, só porque eu não as conhecia ainda! Mas elas funcionavam como um convite para ampliar meu olhar, para aprender outras coisas, aprender com Veronica Stigger e com as suas leituras, com as referências dela, que tinham servido de base para a sua escrita. Outras vezes, eu me sentia um pouco como o personagem Indiana Jones, em busca de algum tesouro perdido, em ritmo de aventura, como se estivesse buscando por Eldorado, mas que, por se tratar de um mito, nunca poderia ser encontrado...

Em larga medida, isso também se dava, porque algumas dessas referências eram completamente inacessíveis, como as diversas conversas que Veronica teve com várias pessoas: “Carlito AZEVEDO”, “Luisa BUSTAMANTE”, “Rita CARVALHO”, “João César de CASTRO ROCHA”, “Álvaro COSTA E SILVA”, “Leandro SARMAZ”, “Eduardo STERZI”, “Helena STIGGER”, “Ida STIGGER”, “Ivo STIGGER”, “Eduardo VIVEIROS DE CASTRO”, mencionadas ali na lista, exatamente assim, como conversas, até com uma “VELHA SENHORA DESCONHECIDA (talvez uma aparição)”, como eu referi há pouco. Talvez, ela tenha feito isso pensando em deixar evidente para seus leitores que as conversas com esses diversos interlocutores, do seu ciclo de convivência social, inclusive essa velha senhora, foram contribuições importantes para seu processo de escrita, fazendo um pouco de justiça às outras vozes, como uma balança ética das diversas vozes que atravessaram sua escrita, que ajudaram-na a compor seu texto, diminuindo a hipocrisia convencional da Literatura, que coloca tudo o que foi escrito na conta do Autor, sob a responsabilidade de sua pena. Enfim, estou aqui, pensando alto, até porque, no final das contas, tudo o que está dito ali, está sob responsabilidade de Veronica Stigger, que é quem assinava o livro,

mas nem tudo o que está no livro veio de sua própria cabeça, nem tudo é propriedade intelectual sua e é exatamente isso que sua lista quer deixar mais do que explícito. Ela quer indicar o nome de onde as coisas vêm.

De qualquer modo, mesmo eu achando esse gesto interessante, uma estratégia interessante para lidar com as hipocrisias habituais da Literatura, eu achava o nome dessa seção, “DEVERES”, escrito assim mesmo, em *caps lock*, um nome bastante esquisito, porque era como se estivesse gritando ou chamando a nossa atenção para alguma coisa que eu não sabia exatamente o quê: afinal, o que esses “DEVERES” poderiam significar? “DEVERES” de quê? De casa? Cívicos? Éticos? Morais? Deveres pátrios? Nacionalistas? Difícil saber, mas eles também me faziam pensar naquelas disciplinas de Moral e Cívica e OSPB, da época da Ditadura, algo como uma obrigação, uma tarefa, em ter que ir participar, por exemplo, da cerimônia de hastear a bandeira, uma vez por semana, no pátio da escola, como a minha escola nos obrigava a participar. Independentemente de minhas primeiras impressões, esse era um *modus operandi* do próprio livro, que pressupunha, desde sua construção, uma releitura, nos convidando a repetir o movimento que o personagem Opalka vivenciou na pele, ao passarmos por uma experiência similar, espelhada em seu retorno, para sentirmos fisicamente também, na nossa própria pele, através da releitura, esse retorno.

Qualquer leitura é processual e também é extremamente pessoal e subjetiva, ler é uma experiência única, insubstituível, que cada leitor faz do seu jeito e no seu próprio ritmo, lendo como pode, até onde consegue ir, até onde já deu, cansei, tchau!!! Porém, mesmo quando se termina um livro, a leitura não acaba, porque ainda continua sendo processada e elaborada, *i.e.*, ler não se esgota no próprio ato de ler, já que a leitura continua viva, se fazendo em pensamento, sem mais ter o livro como intermediário, entre as mãos, na frente dos olhos, ler continua sem o livro. Por isso, essa parte dos “DEVERES” era interessantíssima, porque se, a rigor, ler não acabava quando a leitura física acabava, o livro de Veronica nos convidava a continuar sendo lido, nos convidava a relê-lo, só que, com essa seção, ela nos convidava a continuar lendo seu livro a partir de algumas indicações muito precisas de leitura (ainda que algumas parecessem inacessíveis, como as conversas), que seriam, na verdade, indicações de feitura, do processo de criação de Veronica. Referências que nos davam pistas sobre a escrita do livro, de como o livro foi escrito, e que não necessariamente deveriam ser partilhadas com o leitor. Ou seja, não precisávamos saber do conteúdo dessas conversas, apenas saber que elas existiram já era suficiente. Também porque, em alguma medida, a indicação dessas conversas poderia funcionar como agradecimento.

Então, assim que terminei de ler o romance *Opisanie Świata*, eu comecei a lê-lo outra vez, de novo e de novo, numa espécie de *looping* meio hipnótico e obsessivo, e cada vez que eu fazia novas leituras, eu ia prestando atenção em outros aspectos da narrativa, em coisas que eu não tinha me atentado antes, procurando também pelas referências que eu já conhecia, dentro do livro, mas buscando várias outras que não conhecia, fora do livro, meio que em paralelo, articulando leituras dentro e fora do livro, ao mesmo tempo. Mas eu fazia isso no meu próprio ritmo de leitura, meio lentamente. Eu até cheguei a ir atrás de algumas referências que estavam citadas nessa parte dos “DEVERES” e que eu ainda não conhecia, mas outras, eu nem cheguei a procurar, porque era muita coisa nova para ler!, e nesse processo muito intenso de leitura e de releitura do livro de Veronica, essa ideia dos “DEVERES” acabou se transformando para mim numa espécie de tarefa, um termo que tanto lembrava Walter Benjamin, com aquele seu texto “A Tarefa do Tradutor” (Benjamin, 2013), onde Benjamin discutia questões relacionadas com a tradução; quanto Aristóteles na sua *Poética*, quando mencionava a “tarefa do poeta” [ποιήτου ἔργον (poiítou 'érgon)] (Aristóteles, 2017, p. 95). E das várias possibilidades de leitura que o romance *Opisanie Świata* apresentava, eu acabei tomando o **breu** como uma de suas “tarefas de leitura”, por mais que nessas referências dos “DEVERES” não houvesse nenhuma menção explícita ao **breu**, só referências implícitas, como irei comentar mais à frente.

Como disse há algumas páginas, quando eu estava no processo de elaboração do projeto de Doutorado, em 2019, eu já havia identificado esses **breus** da “festa de Netuno” (Stigger, 2013b, p. 106-107), mas só nesse processo de leitura e de releitura do livro, induzida pelos “DEVERES”, é que pude, então, perceber que o **breu** já tinha sido mencionado anteriormente, num outro momento da narrativa, numa parte que acontecia no trem, “**Vai, Priscila, dança a tarantela**” (Stigger, 2013b, p. 46-57), e que eu não tinha visto antes, numa primeira leitura. Só que, nessa outra parte, no trem, o **breu** aparecia apenas uma vez, e aparecia como um “pedaço de breu” (Stigger, 2013b, p. 55, grifo meu), e foi mencionado junto com várias outras coisas. Talvez por isso, por estar junto de várias outras coisas, ele tenha sido eclipsado na minha primeira leitura do livro... Eu não tinha visto o **breu** ali, no trem, logo de cara. Apenas quando eu estava relendo o livro de novo e de novo, e já tinha processado algumas coisas importantes da narrativa nessas releituras, é que eu consegui perceber que o **breu** já estava lá, no trem, desde sempre. Mas eu só consegui reconhecer o **breu**, no trem, quando eu já tinha visto o **breu**, no navio, quando ele já tinha sido passado na cara das pessoas, não tendo mais como não ser visto, até porque ele estava na cara das pessoas!

Apesar de parecer meio complexo de entender o por quê (ou mesmo os por quês) de eu não ter visto esse **breu** do trem antes do **breu** do

navio, ou seja, de não tê-los visto na ordem fabricada em que apareciam no livro, seguindo a sequência da narrativa, eu cheguei a formular algumas hipóteses sobre isso, para pensar mais sobre isso, mas, talvez, elas falem mais sobre mim, sobre um lapso de leitura meu, do que necessariamente do livro em si... Mas também, como neutralizar esse processo, que envolve percepções diferentes a cada nova camada de leitura, e me retirar completamente da cena de leitura do livro, me apagando, fazendo uma leitura mais objetiva, como se os leitores fossem máquinas, como as inteligências artificiais, que produzem leituras protocolares? Exemplares? Leituras que detectam apenas informações, mas que não podem ser entendidas como experiências?

Pensando nisso, só por curiosidade, resolvi perguntar a duas inteligências artificiais sobre o **breu** na obra de Veronica Stigger, para ver se elas falariam sobre esses **breus** em *Opisanie Świata*, e se mencionariam o fato de o **breu** do trem não ser tão fácil de ser percebido quanto o **breu** do navio, que é mais evidente... O *ChatOn – Your Personal AI Assistant – AI chat* me disse coisas erradas sobre a obra dela, me informando que havia um livro chamado “**Breu**”:

Bom dia! A escritora Veronica Stigger é conhecida por suas obras que exploram temas como identidade, memória e a relação entre o passado e o presente. Um dos seus livros, “**Breu**”, é um exemplo dessa abordagem profunda e reflexiva.

Em “**Breu**”, Stigger utiliza uma linguagem poética e simbólica para criar uma narrativa que envolve mistério e introspecção. A obra lida com questões de escuridão, tanto literal quanto metafórica, e como essa escuridão se relaciona com a vida e as experiências humanas. A autora também aborda a ideia de transformação e os espaços não explorados da nossa própria psique.

Através de personagens complexos e situações que provocam reflexão, Stigger convida os leitores a mergulharem em um universo onde o **breu** representa tanto o desconhecido quanto as possibilidades de autodescoberta. A obra é rica em imagens e metáforas, o que a torna uma leitura instigante e envolvente.

Se você tiver interesse em um aspecto específico da obra ou quiser saber mais sobre a autora, sinta-se à vontade para perguntar! (grifos meus)⁶⁶.

Já o *Chat GPT* foi mais verossímil em sua resposta, mas, apesar de fazer menção a fontes *online*, pretensamente confiáveis, que serviram de apoio para a construção de suas formulações sobre a obra de Veronica Stigger, ele não falou nada em específico sobre o **breu** em *Opisanie Świata* e nem fez menção alguma a trabalhos disponíveis na *internet*, que por ventura pudessem discutir essa questão em sua obra. Em sua resposta, o *ChatGPT* não usou em nenhum momento a palavra **breu**, tampouco mencionou qualquer coisa sobre o livro *Opisanie Świata*:

66 Disponível em: <<https://chat.chaton.ai/my/chats/jCLJ828gFDSEWHL5BCEzi>>. Acesso em: 10/04/2025.

Bom dia! Veronica Stigger é uma escritora gaúcha conhecida por sua abordagem literária inovadora, frequentemente explorando temas como violência, transgressão e a desconstrução de normas sociais. Sua obra "Sul" (2016) exemplifica essa abordagem ao apresentar narrativas que exploram o sangue como metáfora para a violência e a transgressão. aboio.com.br

Além de "Sul", Stigger publicou outros trabalhos notáveis, como "Os Anões" (2010), que reúne narrativas curtas que exploram o imaginário e a transgressão de normas sociais. Sua escrita é caracterizada pela experimentação com diferentes gêneros literários e pela exploração de temas como a deformidade, o monstruoso e a mutilação, contribuindo para a construção de uma estética abjeta em sua obra. Folha de S.Paulo+1SEER+1periodicos.ufba.br

A autora também é reconhecida por sua habilidade em mesclar elementos das artes visuais, teatro e cinema em sua literatura, expandindo os limites do campo literário e oferecendo aos leitores uma experiência única e multifacetada. Sua obra convida os leitores a refletirem sobre a natureza da narrativa, a identidade e as fronteiras entre realidade e ficção. SEER+1periodicos.ufba.br+1aboio.com.br⁶⁷.

Ou seja, nem mesmo as máquinas treinadas por humanos são tão eficientes assim, e elas também não são muito confiáveis, porque, nesse caso específico, elas fizeram leituras incompletas e também incorretas sobre o **breu** na obra de Veronica Stigger. Mas foi a leitura que elas conseguiram fazer hoje, vai que amanhã, né?, elas poderão ter um melhor desempenho nesse assunto. Seguiremos testando? Treinando essas inteligências? Aperfeiçoando nosso *prompts*? Fornecendo ainda mais dados pessoais nossos para elas melhorarem suas performances? Não sei se quero investir meu tempo de vida nesse tipo de interação maquínica, porque acredito que qualquer processo de leitura não se resume apenas a obter informações, nós lemos porque tem algo muito sensível que acontece nesse processo, e isso tem a ver com a experiência, já que ele é feito a partir de uma soma bastante misteriosa de fatores, e de uma certa magia: é uma troca muito íntima que se dá entre aquilo que um livro traz e generosamente oferece para o mundo, e o encontro com as imagens e as referências prévias que cada leitor já carrega individualmente, em seu próprio arquivo de vida, a partir de suas próprias experiências pessoais, de suas vivências, e da forma como se relaciona com as suas emoções, e também de um repertório anterior de leitura de mundo, e de sua imersão numa determinada cultura, com percepções variadas dessa cultura, às vezes percepções bastantes conscientes, mas, outras vezes, completamente inconscientes, sintomáticas até, e tudo isso junto vai continuando os livros que são lidos, ao mesmo tempo que gera novas interpretações sobre o mundo, outros pontos de vista, a partir desses livros que vão sendo lidos...

O mundo não é estático e também não é um só, ele é diverso e está sempre em movimento, e nós também, e esse processo de leitura, de uma

⁶⁷ Disponível em: <<https://chatgpt.com/>>. Acesso em: 10/04/2025.

experiência que acontece por meio da leitura, ele é contínuo, e também vai ampliando as potências desses livros que vamos lendo, e quando essa experiência de leitura é coletiva, e se torna mais abrangente, com mais possibilidade de trocas e de interações, ele é capaz de produzir novas impressões sobre a cultura, porque os livros são objetos de dupla reflexão, eles tanto refletem o mundo do qual fazem parte quanto também geram reflexões sobre esse próprio mundo onde estão inseridos, num processo que se retroalimenta, continuamente. E é nesse processo que é mútuo, mas que é feito de forma totalmente individual, por cada leitor que passa por um determinado livro, complementando esse livro com suas experiências, que os livros acabam ganhando novas ressonâncias a cada nova leitura e continuam, assim, sua tarefa, se sedimentando no imaginário cultural de uma determinada época, virando memória coletiva, social, documento de uma determinada época. E ao mesmo tempo que é influenciado por esse imaginário, também o influencia, num processo que é muito dinâmico, nos ajudando a olhar para tudo de outra maneira.

Se qualquer processo de leitura é, assim, pessoal e intransferível, porque é totalmente subjetivo, mas baseado numa ideia de interação e de experiência que se estabelece entre o livro e o leitor, num processo de construção de sentido que é totalmente relacional, como, então, apagar da cena de leitura a subjetividade do leitor e a sua experiência ao ler um livro, e simplesmente transferi-la para uma máquina? Eu me faço esse tipo de pergunta, depois de ter me permitido viajar um pouco sobre a mecânica da leitura, pensando até que ponto esse meu não ver o **breu** que estava no trem, que, no caso, era de responsabilidade minha e falava sobre um lapso meu de leitura, sobre coisas que eu havia visto ou não na narrativa, poderia também refletir dinâmicas sociais muito maiores, presentes no Brasil de hoje, que também poderia não ver o **breu** como **breu**, *i.e.*, não ver o **breu** como uma coisa literal, porque o via apenas como escuro e escuridão? Como um ato falho de leitura meu, se é que era realmente um ato falho ou algo construído na narrativa para funcionar como um ato falho, podia também não ser apenas meu, mas de toda uma geração de brasileiros, que não foi ensinada a ver e a reconhecer o **breu** como **breu** também, em sua literalidade?

Eu sei que parece que estou falando de um modo muito abstrato sobre processos de leitura genéricos, mas é muito difícil responder a esses tipos de perguntas, porque elas funcionam um pouco como perguntas retóricas, tendendo a recapitular algumas questões em torno do **breu**, sua presença em *Opisanie Świata*, seus significados mais conhecidos, e uma suposta camada de invisibilidade do **breu**, como reflexo de dinâmicas sociais do Brasil contemporâneo; mas, na verdade, perguntas como essas começaram a surgir para mim, quando eu estava tentando entender esses **breus** do livro de Veronica, tentando pensar sobre algumas questões que atravessaram meu processo muito intenso de leitura e de releitura do livro

Opisanie Świata (Stigger, 2013b), que aconteceu durante a elaboração do meu projeto de Doutorado, em 2019, e que continuou depois, durante a escrita da tese. Mas, como eu disse anteriormente, minha primeiríssima leitura desse livro foi feita há alguns anos, na Alemanha, e, naquele momento, em 2015, eu não prestei atenção no **breu** da mesma forma como eu comecei a prestar agora, em 2019, porque, naquela época, eu estava mais focada em outra parte do livro, “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73).

Eu até me lembrava dessa passagem pela Linha do Equador, mas de uma maneira um pouco vaga, lembrava do ritual de batismo que se passava no navio, e dessas provas que funcionavam de um jeito parecido com os trotes universitários, por fazerem brincadeiras, ridicularizando os participantes, e usando de muita violência, como é comum nesses ritos de passagem, mas especificamente do **breu** e de sua literalidade, eu não me lembrava. Por isso, estou considerando como minha primeira leitura do **breu** a que fiz no Brasil, enquanto estava escrevendo meu projeto de pesquisa, em 2019, a partir da cópia que eu escaneei do exemplar da biblioteca de Berlim, ainda que efetivamente essa leitura de 2019 já se tratasse de uma releitura, que rememorava uma leitura anterior. Esse primeiro romance de Veronica Stigger falava muito sobre retorno, porque o personagem polonês Opalka estava fazendo uma viagem de volta ao Brasil, depois de muitos anos em que esteve por lá, e como eu também estava voltando ao Brasil, no momento em que estava relendo o livro para a elaboração do projeto de Doutorado, eu tive uma identificação muito forte com esse personagem. Eu estava mais sensível e mais suscetível para pensar sobre certas nuances da narrativa, por isso, acredito que eu, naquele momento, tenha ficado mais atenta a vários de seus movimentos, bem como ao próprio **breu**.

Também porque, em 2019, quando eu estava nesse processo da seleção do Doutorado, Veronica Stigger tinha acabado de lançar um novo livro, chamado *Sombrio Ermo Turvo* (Stigger, 2019a), composto com textos variados, e eu achava que esse seu novo livro, só pelo título, dialogava muito com o significado mais comum que conhecemos do **breu**, relacionado ao escuro e à escuridão, apesar de nenhum texto do livro trazer – até onde eu li – explicitamente mencionada a palavra **breu**. Mas como eu queria estudar o *Opisanie Świata*, eu achava que era importante conseguir me situar minimamente em sua obra, tentando entender que questões desse novo livro poderiam dialogar com seu romance de 2013, por exemplo. Para mim, era bastante evidente que esse seu novo livro reverberava, de alguma forma, nem que fosse metaforicamente ou por meio de analogias, o **breu**.

Num romance como *Opisanie Świata*, que trata de tantas coisas ao mesmo tempo, teria sido negligente da minha parte simplesmente abstrair essas questões mais gerais, presentes no livro como um todo – questões que, qualquer leitor que tivesse lido esse livro reconheceria como sendo suas principais questões –, e partir diretamente para fazer uma leitura crítica tão específica como essa que quero fazer a partir do **breu**, por isso eu achei que era muito importante antes de começar a apresentar a minha hipótese de leitura do **breu**, no *Opisanie Świata*, e comentar esses aspectos mais relevantes do livro. Se esse texto que estou escrevendo fosse um artigo científico, eu teria que ir direto ao ponto, porque não teria espaço para fazer isso, mas, aqui, como se trata de uma tese, temos mais tempo (e espaço) para aprofundar determinadas coisas e elaborá-las melhor, com mais paciência. Por isso, eu escolhi fazer essa breve introdução do livro, apresentando e discutindo algumas de suas questões mais importantes, para, só agora, depois de muitas páginas escritas, começar a apresentar minha leitura propriamente desse livro, a partir do **breu**, até porque, em *Opisanie Świata*, num primeiro momento, o **breu** não passa de um mero *detalhe*. Um *detalhe* aparentemente imperceptível, na verdade, quase imperceptível, que depois se transformava num enorme *destaque* dramático. Tendo dito isso, me sinto mais confortável agora para apresentar, então, de modo mais d-e-t-a-l-h-a-d-o, essa hipótese de leitura que elaborei sobre o **breu** nesse romance, pensando que o detalhe só pode ser visto como tal, quando há um mundo de coisas construído ao redor dele.

2.4) A presença do **breu** em *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger (2013b)

Para falar sobre os **breus** que estão presentes em *Opisanie Świata*, levei em consideração a ordem cronológica em que eles foram mencionados no livro, porque, ainda que eu não os tenha percebido assim, nessa ordem, na primeira leitura mais consciente que fiz do livro em 2019, a ordem da narrativa é absoluta em relação às minhas percepções sobre ela, percepções essas que são totalmente pessoais e subjetivas, sendo simples marcas do meu percurso de leitura do livro, que, numa primeira leitura, fracassou de alguma forma em perceber os **breus** na ordem em que foram dispostos na narrativa. Sendo assim, irei comentar primeiro o “pedaço de **breu**” (Stigger, 2013b, p. 55, grifo meu) que foi mencionado no trem, e, em seguida, irei me deter no “**breu**” que foi usados no navio, junto com a graxa, na “festa de Netuno” (Stigger, 2013b, p. 106-107, grifos meus). Eu sei que não perceber essa ordem diz muito mais sobre mim do que sobre o livro propriamente dito, como já disse, mas o fato de não tê-los percebido assim,

quando li o livro, me fez elaborar esta hipótese de leitura que irei apresentar sobre o **breu** em *Opisanie Świata*, baseada na ideia de que o **breu** aparecia primeiro como *detalhe* narrativo, assumindo depois uma posição de enorme relevância, como *destaque* dramático.

Em certa medida, olhar para o meu próprio lapso de leitura me fez elaborar essa chave de leitura, para pensar o **breu** no romance, e ela me parece ser uma boa lição (sem nenhuma moralidade implícita aí), lição entendida no sentido pedagógico da coisa. Além disso, essa mudança do **breu**, de *detalhe* para *destaque*, também tem a ver com a ideia de leitura e releitura, que o próprio livro já sugeria em sua estrutura, com a parte sobre os “DEVERES”, já que esse primeiro **breu** do trem, por ser um mero *detalhe*, nem sempre era percebido numa primeira leitura, mas pode vir a ser notado numa segunda leitura, depois que o **breu** do navio já foi muito trabalhado na narrativa, por ganhar muito *destaque*. Então, ao mesmo tempo que essa não-percepção do **breu** como um *detalhe* poderia ser pensada como um problema pessoal meu, ela também pode ser pensada como uma estratégia da própria narrativa, para ressaltar o momento em que o **breu** aparecia de novo, como *destaque*. É essa hipótese de leitura que vou apresentar aqui, fazendo algumas imersões em algumas questões, como o próprio sentido do **breu**.

Metodologicamente, pensando sobre a questão do *detalhe* narrativo, foi de fundamental importância para mim o texto “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, do historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), que está em seu livro *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, publicado originalmente em 1986 e no Brasil em 1989, no qual ele apresentava o seu método do “paradigma indiciário”, como já comentei no capítulo anterior, que passei a chamar de “paradigma incendiário” 🔥 🔥 🔥. Já a questão do *destaque* dramático, obviamente que há o sentido do verbo destacar, de retirar e de separar, como quem separa o joio do trigo ou como quem grifa alguma coisa num texto com uma caneta marca texto, com tinta fluorescente, mas pensei, na verdade, nos carros alegóricos das escolas de samba, que possuem *destaques*: “[u]m destaque de escola de samba é uma pessoa que participa do desfile da escola, normalmente em carros alegóricos ou em pontos estratégicos do desfile, com fantasias elaboradas e forte presença cênica. Eles são figuras importantes dentro da escola, e a sua presença no desfile contribui para a beleza e o impacto visual da apresentação”, informou a AI Overview do Google, em 21/04/2025. Para tanto, uso alguns termos do jargão literário, comum em análises de narrativa, fazendo uma exegese do livro, para fundamentar minha hipótese de leitura, por isso também era necessário compreendermos a estrutura do livro como um todo, para se perceber como o **breu** estava relacionado com ela e como implicava na sua dinâmica, com relação à leitura e à releitura, com a parte dos “DEVERES”.

Assim, começo apresentando esses **breus**, que estão presentes em *Opisanie Świata* (STIGGER, 2013b), literalmente, *ipsis litteris*, comentando-os mais d-e-t-a-l-h-a-d-a-m-e-n-t-e, e observando-os a partir da construção do próprio romance de Veronica, da sua estrutura, até porque foi a partir desse livro que toda essa questão com o **breu** começou, junto com outros **breus** (Alighieiri, 2017a; Reis, 2018), que encontrei por acaso, em outras leituras do Doutorado, como falarei no próximo capítulo. Esses **breus** juntos se tornaram o *disparador/dizparador* desta tese e de todas as coisas que comecei a pensar sobre o **breu** durante o processo de elaboração da tese. Ter lido esse livro, junto com esses outros livros, e ter aprendido que o **breu** também era **breu também**, relacionando com várias outras leituras que fui fazendo sobre o **breu** e ao redor do **breu**, ao longo da pesquisa, que foram se somando no decorrer do Doutorado, foi de fundamental importância nesse processo, não só me motivou a abandonar meu projeto de pesquisa inicial e a começar a escrever esta tese sem projeto, mas mudou de uma forma muito sensível e completamente radical meu estar no mundo e a maneira como passei a perceber tudo ao meu redor, me abrindo a novas perspectivas para olhar para tudo de um outro jeito.

A maioria das pessoas com quem conversei sobre esta tese, enquanto estive pesquisando e escrevendo, não sabia que o **breu** também era **breu**. Eu sempre tinha que dizer que o **breu** não era apenas escuro ou escuridão, mas que, antes de ser isso, era uma coisa concreta, material. O **breu** era uma matéria e acredito que esse desconhecimento seja reflexo de várias idiossincrasias que atravessam esse nosso Brasil. Como não usei uma metodologia formal para entrevistar ninguém e nem registrei quaisquer informações dessas conversas espontâneas, que eu ia tendo com as pessoas, esses dados que eu fui coletando de maneira totalmente empírica e guardando na memória são desprovidos de valor científico, e não servem para nada, senão para me fazer refletir sobre certas coisas que, aparentemente, parecem ser muito banais, e sem nenhum valor, como o mero significado de uma palavra e de como saber o sentido de uma palavra pode mudar tudo de lugar. Ou seja: um dicionário ainda é um livro de grande valia.

Eu apenas quis que isso constasse aqui, nos “autos do processo” desta tese, porque esse não-saber sobre o **breu** também pode ser um indício muito pontente sobre muitas coisas que foram recalcadas, ao longo da História do Brasil, cujo valor é, decerto, inestimável, ainda que tudo isso se reduza a uma simples palavra de quatro letras, composta de duas vogais e duas consoantes, mas que, ao serem separadas, essas letras podem nos mostrar a sigla de nosso país (BR) e o pronome pessoal do caso reto da primeira pessoa do singular (EU). Há também uma tentação enorme e uma tentativa deliberada de minha parte de olhar para o **breu** como uma espécie de palavra-chave para ler o Brasil, pensando em questões que atravessaram sua História Colonial, de transformar o **breu** numa espécie de conceito, como se fosse uma chave de leitura fundamental para se

pensar sobre o Brasil e a sua formação, que nos dá a ver, por exemplo, o **Breu\$il**, como irei comentar um pouco nesta seção, e abordar melhor no último capítulo da tese.

2.4.1) O breu – de mero *detalhe* narrativo a importante *destaque* dramático

Para dar algum contexto à parte do romance *Opisanie Świata* onde o primeiro **breu** foi mencionado na narrativa, que era na parte que se passava no trem, “**Vai, Priscila, dança a tarantela**” (Stigger, 2013b, p. 46-57), vou fazer um breve resumo, situando minimamente o que estava acontecendo ali: no trem, que havia saído da Polônia e que estava indo em direção à Hamburgo, na Alemanha, estavam viajando na mesma cabine Opalka e Bopp, um russo, e depois chegou uma italiana, Priscila Antonini⁶⁸. Ela foi a última a entrar na cabine e levava consigo um pote de vidro em sua bolsa. Esse pote de vidro caiu e se quebrou, e Priscila ficou muito agoniada, e começou a procurar desesperadamente por Maria Antonieta. Ninguém sabia exatamente quem ou o que era Maria Antonieta, só sabiam que ela cabia num pote de vidro, com cerca de vinte e cinco centímetros de altura e dez de diâmetro, já que ela tinha escapado quando o pote de vidro havia se quebrado, e que ela também mordida, porque tinha mordido o polegar de Priscila, que ficou vermelho. Por causa disso, Priscila disse que ia virar aranha e começou a entrar numa espécie de transe, estrebuchando e dançando ensandecida pelos corredores do trem, se levantando e caindo, repetidas vezes, como se estivesse possuída por alguma entidade insana, já que o narrador falou em “dança demencial” (Stigger, 2013b, p. 57). Essa dança devia ser a própria *tarantella*, se alguém tivesse se lembrado de olhar o nome dessa parte do livro, mas, por que não conseguimos nos lembrar dos nomes das coisas, na hora em que mais precisamos delas? Nessa altura, havia uma multidão de passageiros, juntamente com Bopp e Opalka, procurando por Maria Antonieta, a pedido de Priscila Antonini. As pessoas iam trazendo coisas aleatórias que tinham acabado de encontrar nos vagões do trem e iam colocando essas coisas ao lado de Priscila, que já estava no carro-restaurant. No meio de uma variedade imensa de coisas encontradas por acaso, nessa busca por Maria Antonieta,

68 Seu nome é o mesmo de Veronica, que foi registrada como “Verônica Antonine Stigger”, segundo o texto “imagem verdadeira”, que foi publicado no final do livro *Os anões* (Stigger, 2010a, p. 56-57). Comentarei melhor essa questão no capítulo três.

também estava lá “um pedaço de breu” (Stigger, 2013b, p. 55, grifo meu), que, na minha primeira leitura, eu não tinha visto. Ele tinha passado completamente batido:

(...) Na busca, eles acharam três botões vermelhos, dois azuis, um marrom, quatro cor de pérola, uma vela de sete dias pela metade, um vasilho de flores quebrado, um macaquinho de porcelana sem cabeça, uma echarpe, um lenço usado, dobrado e recheado de ranho já duro, três pentes, uma escova de dentes, uma presilha de cabelo, um comprimido azul e três brancos, uma fatia embolorada de torta de chocolate, cascas secas de laranja, amendoim, um ovo podre, cinco anéis, dois brincos, um colar de pedras verdes, duas pulseiras de prata, um colar de miçangas, um pedaço de breu, um cadarço escuro, uma tesoura de costura, uma peça de dominó, sete bilhetes de trem, dezenove moedas de três países diferentes, um canivete, um tubo de lubrificante, um rato morto, trinta e sete bitucas de cigarro, um cachimbo quebrado, um pince-nez com cabo de tartaruga, três parafusos, duas porcas, uma cabeça de boneca sem os olhos, uma antena de rádio, duas balas amarelas, nacos apodrecidos de carne ao molho vermelho, uma batata mofada, uma espinha de peixe, uma minhoca viva, uma roda de carrinho de criança, trinta centímetros de barbante, uma mola, um fragmento de régua, um chumaço de algodão sujo de sangue, um garfo, uma colher de sopa, um postal com a imagem da sala de fumantes de um navio luxuoso, um sapatinho rosa de bebê, um dente de ouro, uma garrafa de vodka, um cotoco de lápis, uma gravata cinza, um molho de chaves, um tinteiro vazio, um par de algemas, um guia de viagem ao Oriente, uma capa de livro rasgada, a haste de um binóculo de teatro, uma peça de engrenagem, um ralo, um terço, uma imagem de Virgem Maria, um retrato de uma mulher com uma criança pequena, uma chave de fenda, um retalho de renda, um rei, um cavalo e uma rainha de xadrez, mas cada um de um conjunto diferente. As pessoas iam depositando todos esses objetos em torno de Priscila, que não parava de se sacudir no chão. Um muro de coisas foi se erguendo ao redor dela, isolando-as dos outros passageiros. Com o tempo, as pessoas foram se cansando de procurar Maria Antonieta. Tinha esquadrinhado cada partezinha não só do carro-restaurante como também de outros vagões do trem, e recolhido tudo o que fora perdido ou simplesmente deixado para trás. Exaustos, foram, aos poucos, voltando para seus lugares. Alguns iam cabisbaixos, com ar desolado. Outros irritados, chutando as paredes. Quando o trem parou na estação final, Priscila não se agitava mais (Stigger, 2013b, p. 55-56, grifo meu).

Essas coisas, que foram sendo encontradas no trem, na busca por Maria Antonieta, foram sendo arroladas pelo narrador onisciente do romance *Opisanie Świata* com algum rigor e preciosismo, denotando um certo apreço em organizá-las de algum modo, como se elas fizessem parte de uma lista que não está num formato convencional de lista ou mesmo de um inventário longuíssimo, que parecia não ter mais fim, e que, no fundo, era simplesmente meio *nonsense*. As coisas que iam aparecendo pareciam ser realmente meio absurdas, nos fazendo pensar em como elas haviam ido parar ali, no trem. Por isso, também há algo de cômico e caricaturesco nesse seu preciosismo organizador, porque denota um tipo de hiperfoco para as coisas minúsculas, que normalmente não damos nenhuma atenção, e que são um pouco inúteis mesmo, porque essas coisas, que estavam perdidas no trem, foram esquecidas e deixadas em lugares que não prestamos muita atenção, elas eram aparentemente invisíveis e só voltaram a aparecer, se tornando visíveis, na busca por Maria Antonieta, que também estava perdida. Elas não foram encontradas na seção de achados e perdidos da estação de trem, elas foram encontradas nos lugares mais disparatados possíveis do trem. Sem dúvida, essas coisas que foram sendo

encontradas pelos passageiros participavam de uma lógica do excesso do mundo e, não à toa, todas elas eram objetos, matérias, coisas, pedaços de coisas, mas todas desimportantes, como se fossem pedaços de uma engrenagem muito maior, que não entendemos muito bem como funcionava em sua totalidade, porque também tinham a ver com o excesso de um mundo regido pela produção exagerada de bens de consumo, tomado pelas mercadorias.

A sensação que eu tive, já tendo lido uma passagem bastante paradigmática d'*O Capital*, na qual Marx descrevia o processo de divisão do trabalho na fabricação de um relógio (Marx, 2017, p. 417), se atendo à cada parte de sua engrenagem, era a de que essa descrição dos objetos achados no trem era caótica demais para ter algum padrão como esse da fábrica, descrito por Marx, que tinha toda uma lógica e uma sequencialidade. Assim, por mais que houvesse alguma pretensão de organizar essas coisas que foram sendo encontradas no trem, aproximando-as por cores, tipos, quantidade etc., esse inventário parecia, na verdade, seguir o princípio da enumeração caótica, que é como o crítico literário australiano Leo Spitzer entendeu a forma como Walt Whitman elaborava sua poesia (Spitzer, 1945), discutindo-a, junto com a de outros poetas modernos, como um importante conceito para falar sobre poesia e Modernidade. O narrador de *Opisanie Świata* ia arrolando esses objetos encontrados, encadeando-os um após o outro, seguindo a própria organicidade dos objetos que estavam sendo dispostos ao redor do corpo de Priscila, criando uma espécie de barreira, que desenhava um novo espaço de contorno entre seu corpo e o resto do trem. Um após o outro, num movimento acumulativo e sucessivo, obsessivo até, no exíguo espaço do trem, os objetos foram sendo depositados pelos passageiros e elencados pelo narrador. E entre todas essas coisas que foram sendo encontradas de forma completamente aleatória, sem que ninguém tivesse dado muito pela existência delas antes, também estava lá “um pedaço de breu”, seguido por “um cadarço escuro” (grifos meus).

Quando se lê essa passagem onde o **breu** está presente, no fluxo contínuo que a própria enumeração caótica desencadeia, das duas uma: ou se passa direto pelo **breu**, sem notar sua presença, já que são muitas coisas que estão sendo elencadas, e se observa mais o todo, a massa informe de coisas que, juntas, todas elas vão constituindo uma espécie de todo, que foi o que aconteceu comigo!; ou se para e pensa, como num rompante, que desmontaria toda a tentativa de ordem que se tentava instituir com a sequência das coisas inventadas: peraí!, como assim “um pedaço de breu”, que, pelo significado mais cristalizado da língua tenderia a ser “um pedaço de escuro”, estava ao lado de “um cadarço escuro”?!? Isso daria duas vezes escuro... É esquisito demais, é até impossível! Ficaria estranho demais se fosse isso... Mas então, o que diabos pode significar esse “pedaço de

breu” (grifos meus)?!?

É óbvio que essa segunda opção só deveria ser computada para: 1) as pessoas que tivessem visto o **breu** ali, de primeira, e esse não foi o meu caso; 2) e aquelas pessoas que, assim como eu, também não sabiam o que **breu** significava, porque mesmo essa imagem, “um pedaço de escuro”, sendo extremamente poética, ela não cabia ali, numa ocasião tão *literal* como aquela, com coisas tão concretas e materiais sendo encontradas pelos passageiros no trem. Ninguém poderia literalmente carregar um pedaço de escuro, isso teria que ser uma imagem metafórica... Então, apesar de essa parte dos objetos ter algo de barroca, para o estilo normalmente tão sucinto, sintético e preciso que os textos de Veronica tem, na construção da voz do seu narrador em *Opisanie Świata*, por essa enumeração ter algo da ordem do exagero e do excessivo, entender ali que o **breu** significaria escuro era estranho demais e completamente sem sentido. Além do mais, Priscila já havia dado uma deixa, duas páginas antes, para que ficássemos atentos à literalidade das palavras: “ – Vasculhe, com atenção o carro-restaurante – acrescentou Priscila. – Maria Antonieta não resiste a uma migalha de sonho” (Stigger, 2013b, p. 53, grifo meu). Nesse trecho, o **breu** não podia ser escuro, exatamente como o sonho, que ali não era o sonho-onírico, mas o sonho-guloseima-de-padaria⁶⁹.

69 Em 2023, Veronica Stigger publicou *O livro dos sonhos: exercícios de onirocrítica*, acompanhados de desenhos de Eduardo Sterzi. Esse livro tem como epígrafe apenas uma frase, que tende a indicar o sentido de sonho, na língua italiana: “[e]m italiano, sonho é bomba” (Stigger, 2023a, p. 9). Se ali ela operava pela ideia de literalidade, aqui, nesse livro, ainda insistindo na literalidade, ela ampliava o sentido do sonho, causando um ruído no sistema linguístico no qual escrevia, o português, trazendo um significado outro, de uma outra língua, para contaminar o sentido convencional de sonho. Ora, o sonho = bomba, que, em italiano, também era uma guloseima, o *bombolone*, que nos faz pensar em outro doce em português, a bomba de chocolate, mas, assim, sem o complemento, colocado apenas como bomba, nos fazia pensar nas bombas, que lembravam as granadas, os explosivos, enfim, armas de guerra. É curioso como esse vocabulário bélico também esteja presente no campo semântico dos doces. Outro exemplo contundente é o das balas, que em Portugal são chamadas de rebuçados. De qualquer modo, é interessante pensar sobre essa epígrafe do livro onírico, como se ela quisesse nos alertar de certos perigos interpretativos: se esse era um livro que lidaria com questões do inconsciente, qual o significado que esses sonhos poderiam ter? E mais, o termo onirocrítica, que vem do grego “oneiros” (sonho) e “kriticos” (crítico, que julga) é equivalente ao termo oneirocrítica. “Onirocrítica” é uma variante menos utilizada, mas também compreendida. Mas *Oneirocritica* era o nome de um material compilado por Artemidoro de Dalis, no século II. Esse material foi traduzido para o árabe no século XX por intermédio de versões populares e de almanaques. E como nos explica Annateresa Fabris, em seu texto “O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para *Idílio*”, publicado no catálogo de Grete Stern *Os sonhos de Grete Stern*, de 2009: “[u]m de seus leitores foi Sigmund Freud, que estabelece uma distinção entre a psicanálise e o método do autor antigo, com base na observação e na experiência: *O princípio de sua arte interpretativa [...] é idêntico à magia, o princípio da associação. As coisas no sonho significam o que trazem à lembrança – pela mente de quem interpreta o sonho, desnecessário dizer [...]* A técnica que eu descrevo [...] difere em um aspecto essencial do método antigo: ela impõe uma tarefa de interpretação sobre a própria pessoa que sonha. Não se preocupa com o que ocorre ao intérprete em relação com um elemento particular do sonho, mas com o que ocorre a quem sonhou” (Fabris, 2009, p. 21-22). Essa parte da citação de Freud foi retirada do livro *Noite – A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*, de A. Alvarez, que, por sua vez, copiou de uma edição inglesa d’*A interpretação dos sonhos*. Sem dúvida, esse termo utilizado por Veronica estabelece uma relação com essas obras, nos remetendo a algo muito antigo, ligado a atividade dos sonhos. Então, nesse sentido, é interessante quando ela decide abrir seu livro indicando uma interpretação outra para a palavra sonho, uma palavra numa língua estrangeira, como se quisesse deixar sugestionado também que somos todos

Mas, em vez de perceber isso logo na primeira leitura, eu acabei passando direito por esse “pedaço de breu” (grifo meu), sem nem perceber que o **breu** estava presente no meio daqueles objetos, ao lado de “um cadarço escuro”, muito menos percebi que ele também não era escuro, porque, por mais que Veronica, através de seu narrador, tenha usado a estratégia de aproximar o “pedaço de breu” de “cadarço escuro” (grifos meus), justamente para causar um estranhamento na leitura do **breu**, e podermos perceber que, ali, o **breu** não era equivalente a escuro, eu demorei para me dar conta disso, porque precisei passar pelo **breu** que estava no navio, mencionado pela segunda vez na narrativa na “passagem da Linha do Equador”, e ver como ele estava sendo utilizado nas provas, para, apenas numa outra leitura, já numa releitura, me dar conta desse primeiro **breu** do trem.

Agora, eu gostaria de me deter um pouco na segunda vez em que o **breu** foi mencionado na narrativa, no navio. Para que também se entenda melhor o contexto dessa segunda referência ao **breu**, com várias repetições ao longo da parte “**Netuno é um bom camarada**” (Stigger, 2013b, p. 100-113), vou fazer de novo uma breve recapitulação dessa parte da narrativa: mais ou menos no meio do livro, numa estranha coincidência que se dá entre a estrutura do livro e a representação usual dos mapas-múndi, que sempre trazem a Linha do Equador dividindo, bem no meio, os hemisférios Norte e Sul, se dará a passagem pela Linha do Equador. Ou seja, o navio vai sair do hemisfério Norte e entrar no Sul. Essa linha não é uma linha real, é uma linha imaginária, mas, da mesma forma que o sonho, na parte do trem, foi tomado como literal, a linha também foi mencionada de forma literal pelo comandante do navio, “[s]e a passagem não for realizada com a cautela devida, corre-se o risco de a linha vir a se enrodilhar na quilha ou no leme, provocando uma parada violenta da embarcação e conseqüentemente indesejáveis quedas da tripulação” (Stigger, 2013b, p. 98). Exatamente como no poema de Drummond, onde havia uma pedra no meio do caminho, aqui também, no meio do livro, havia uma linha no meio do caminho. E, tanto a pedra quanto a linha são grandes divisores de água da Modernidade, se pensarmos esses elementos de forma relacional. O comandante do navio não falava brasileiro, e não sei se ele já conhecia esse poema de Drummond, que havia sido publicado em 1928, só sei que ele falava português de Portugal, já que, ao invés de utilizar o termo café-da-manhã, por exemplo, ele usou a expressão “pequeno almoço”: “[p]rezada tripulação, pedimos a atenção de todos para o fato de extrema importância que se dará no dia de amanhã. Estimamos que, algumas horas

depois do pequeno almoço, nosso navio cruzará a linha do Equador” (Stigger, 2013b, p. 98). O comandante se chamava Egon Schild, mas, apesar de seu nome germânico, não ficamos sabendo a sua nacionalidade, só sabemos que ele falava português de Portugal. O que poderia ser motivo de riso, para nós, brasileiros, ao lermos essa passagem, que remete, na verdade, a algo que nos é muito familiar: a estrutura das inúmeras piadas que contamos sobre portugueses, quando estão fazendo coisas bastante estúpidas, como, por exemplo, para trocarem uma lâmpada, ao invés de rodarem a lâmpada, eles giram a escada! Essa passagem do romance de Veronica pode, então, ser entendida como um de jeito bem paródico de fazer menção a isso, como se fosse uma anedota, uma espécie de piada, já que é muito comum no português, falado pelos portugueses, essa questão da literalidade, como lembro de ter visto escrito, na porta de um estabelecimento comercial em Lisboa: “se está aberto, é porque não está fechado”! Esse tipo de lógica mais estúpida, que é bem tautológica, remete a uma forma de pensar dos portugueses, que são conhecidos por sua rudeza nas respostas, quer dizer, na verdade, suas respostas são interpretadas como rudeza pelos brasileiros, na comunicação com eles, mas essa literalidade tem a ver também com o pensamento redundante, que gira em torno de si mesmo e que acaba nos provocando risos, transformando essa literalidade em motivo de piada. Nessa trecho do romance *Opisanie Świata*, que antecede a “festa de Netuno”, essa questão da literalidade, se for lida pela chave da paródia com a forma de pensar portuguesa, pode estar ligada a uma ideia de piada colonial, que seria a de rir do colonizador, entendendo o riso e o humor como armas poderosíssimas para se “vingar” do que aconteceu, usando o veneno como remédio. E o ditado popular é certo nesse sentido: quem ri por último, ri melhor⁷⁰!

Mas, voltemos à “festa de Netuno”: nesse momento da narrativa, ia acontecer uma festa a bordo do navio, no convés, para celebrar a

70 Pensando nessa ideia da piada como uma contranarrativa colonial, me lembrei da palavra “mané”, que faz referências aos “manezinhos da ilha”, um apelido carinhoso e popular para os nativos de Florianópolis, capital de Santa Catarina, no Sul do Brasil, mas que também está relacionada com uma pessoa idiota, um indivíduo sem capacidade, pouco inteligente; bobo, paspalhão, tolo. O termo pode ser uma possível corruptela de Manuel, um nome típico português, usado para se referir aos portugueses. Assim, elaborei, junto com a artista Barbara Marcel, o *workshop* “Qualé, Mané?”, que foi ministrado em Luanda, Angola, no antigo CCBA (Centro Cultural Brasil Angola), hoje Instituto Guimarães Rosa, em maio de 2022, no “Festival Língua à solta”, que descrevemos assim: “[a] oficina ‘Qualé, mané?’, proposta por Érica Zíngano e Barbara Marcel, parte do encontro entre diferentes linguagens artísticas, no uso da palavra e da imagem, para pensar sobre questões que muitas vezes permanecem veladas no linguajar cotidiano, sobretudo oral, de forma quase “inconsciente”. A proposta das artistas com a oficina é a de criar um espaço coletivo de fala e de escuta, compartilhando vivências da língua portuguesa no Brasil e em Angola, para refletir junto com os participantes sobre possíveis elos da experiência colonial e suas reminiscências. A partir da discussão de excertos do trabalho da poeta Patrícia Lino e do cineasta Miguel Gomes, ambos artistas portugueses contemporâneos, que estão pensando essa experiência do ponto de vista do colonizador, pretende-se criar textos/imagens que nos façam pensar em lugares de força, contranarrativas a serem imaginadas, numa conversa em aberto sobre o tempo presente, repleto de passados e futuros”.

passagem pela Linha do Equador. A festança começou com muita comida, muita bebida, muita música e muita dança. Até Priscila Antonini, que havia dançado ensandecida no trem, no desaparecimento de Maria Antonieta, e que até então não havia sido mencionada de novo na narrativa e nem havia sido vista no navio ainda, reaparece “magicamente” dançando durante a festa, como se se tratasse de uma aparição, dada por efeito de um *deus ex machina*... Mas, no navio, ela estava muito mais comedida do que antes, e não chamava a atenção de ninguém, apenas Bopp pareceu se exaltar ao tê-la reconhecido durante a festa. Os passageiros estavam se divertindo muito e a tripulação, que trabalhava no navio, estava toda vestida a caráter, caracterizada com figurinos improvisados para a “ festa de Netuno”. Na verdade, essa festa, por toda a transfiguração dos personagens e a forma como estavam atuando, criava mais um efeito mágico, que duplicava a narrativa por meio de um outro recurso narrativo, o *mise en abyme*, e ela parecia mais uma grande encenação teatral, uma peça de teatro cômica, mas que deveria ser levada muito a sério, por todos os que estavam participando. O comandante estava no papel principal de Netuno e obviamente comandava a festa, anunciando as atrações do que iria acontecer, exercendo novamente uma função de poder, que o cargo de comandante já lhe autorizava a exercer, mas que agora também estava imbuída do poder simbólico do deus mitológico romano, Netuno. O Grande Rei dos Mares, com seu poderoso tridente! A festa, inclusive, recebia seu nome, e, misturando o imaginário pagão com o católico-cristão, iria chegar no seu ápice com a realização de uma sequência de provas, que culminaria na realização de um batismo a bordo, ao se cruzar a Linha do Equador. Assim, ao término do primeiro banquete, quando já se estava perto de cruzar a Linha, o comandante Netuno falou sobre o batismo dos neófitos, que seria realizado após uma sequência de provas, que deveriam ser superadas pelos passageiros que nunca haviam cruzado a Linha do Equador até então. Portanto, é nesse contexto extremamente festivo e meio absurdo, que é a anunciada a primeira prova, e é logo nessa primeira prova onde o **breu** foi mencionado diversas vezes, pela segunda vez no romance *Opisanie Świata*:

(...) o comandante bateu três vezes com o tridente no chão e anunciou o início das provas.

O imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contra-mestre se dirigiram para a sala dos oficiais e voltaram trazendo uma tina, um balde, várias cordas, uma tábua de madeira, **breu**, graxa, ovos, laranjas, sacos de batata, colheres, bexigas de borracha, uma vela velha de navio, pedras do tamanho de uma bola de handebol e o tonel cortado – o mesmo usado pelas crianças como piscina – com água até a borda. O comandante ordenou que os neófitos fizessem uma fila diante do mestre, começando pelas meninas e terminando com o inglês. Nisso o imediato voltou a tocar a sua trombeta. O mestre pegou a tina, colocou dentro a graxa e esmigalhou o **breu** por cima, misturando tudo com as mãos. Aproximou-se das Olivinhas e passou as mãos sujas de **breu** e graxa em seus rostos. O **breu** raspava suas bochechas delicadas, esfoliando a pele e abrindo pequenas feridas, que não eram vistas devido à graxa. Elas fecharam os olhos e contraíram os rostos. Mas não choraram. Os alemães também aguentaram firmes. Para impressionar as

Olivinhas, permaneceram de olhos abertos, empertigados e de cabeça erguida. Tiveram os rostos completamente pintados pela graxa e raspados pelo **breu**. O homem triste e sua mulher receberam resignados a mistura áspera em suas faces. Não esboçaram qualquer reação. Ficaram calados, de ombros caídos e cabeça baixa. Era possível ver, sob a graxa, um filete de sangue escorrendo desde a borda do nariz da mulher. A enfermeira e o senhor na cadeira de rodas tampouco resistiram. Ela continuou impávida e ele com a cabeça caída para o lado e o olhar voltado para o longe. O inglês tentou fugir. Quando chegou a vez dele, correu em direção à multidão, mas foi parado pelo cozinheiro, que o carregou pelo colarinho até o mestre. De castigo pelo mau comportamento, este último o obrigou a entrar na tina e a se ajoelhar na massamorda escura. A muito custo, o inglês conseguiu se abaixar e ajeitar o corpanzil na tina estreita. Enquanto o fazia, chorava de sacudir os ombros, como uma criança mimada ou uma carpideira. O mestre pediu a um dos ajudantes de cozinha que lhe alcançasse um copinho. Quando ele saiu, a menina e os loirinhos foram atrás, macaqueando seu modo de andar, principalmente no sutil puxar da perna esquerda, ligeiramente mais curta que a direita. De posse do copinho, o mestre o mergulhou no pouco espaço que sobrava na tina e o virou na cabeça do inglês. A graxa com **breu** foi descendo devagar desde o alto de sua cabeça até seu queixo, pingando na roupa clara. O terno engomado ficou imprestável, e ele chorou ainda mais. O mestre repetiu o gesto três vezes. Só parou porque não havia mais partezinha do cabelo e do rosto do inglês que não houvesse sido coberta pela mistura. Terminada a tarefa, voltou a seu posto, atrás das cadeiras do comandante e do cozinheiro. Este saiu de seu assento e foi até as Olivinhas. Andava cambaleante. Não estava acostumado a calçar sapatos de plataforma. Tirou duas bananas do turbante e as enfiou à força, com casca e tudo, na boca das meninas. Uma delas se engasgou e teve ânsia de vômito. O cozinheiro rapidamente tapou sua boca e a mandou mastigar com calma e engolir tudo. Ela obedeceu com lágrimas nos olhos. As outras três bananas foram para os alemães e o inglês que as receberam sem dar um pio (Stigger, 2013b, p. 106-108, grifos meus).

Essa foi apenas a primeira prova (Stigger, 2013b, p. 106-108), mas, frente à sua total estranheza, ela me pareceu absolutamente desconcertante. Ela mexeu comigo. A graxa e o **breu** mexeram comigo. E não apenas porque, num primeiro momento, eu não sabia o que significava **breu** e nem o que esse **breu**, em específico, poderia significar nas provas ou dentro da própria festa, e, por extensão, na narrativa como um todo, mas porque me parecia difícil entender o que esse gesto de pintar os rostos dos neófitos de preto, com graxa e **breu**, significava, bem como o que esses rostos pintados de preto poderiam significar. Pensando naquele momento da narrativa, por exemplo, o que aqueles rostos pintados de preto, vindos daquelas provas, daquele tipo de “brincadeira”, tinham a ver com a questão do batismo, por exemplo? Mas será que também teriam, pensando na narrativa como um todo, algum significado oculto? O que aquilo, que acontecia no meio do livro, tinha a ver com a história que estava sendo contada ali, no romance? Na história, não se entendia muito bem a lógica daquelas provas nem o seu sentido com relação ao batismo dos neófitos: por que um batismo tinha que ser daquele jeito? E eu também fiquei pensando numa escala maior, pensando fora da narrativa, fora do livro, numa ideia de ressonância dessa cena da festa com a obra de Veronica, com seus outros livros, mas também com o mundo onde vivemos, o mundo na contemporaneidade, de onde Veronica estava escrevendo, e que era a partir de onde nós estávamos lendo, ainda que o livro estivesse se

passando no início do século XX, que era a temporalidade que a obra se propunha a mimetizar, por meio da ficção. O que essas provas tinham a ver com o nosso mundo, hoje? E também com o mundo que Veronica falseava em sua narrativa, o mundo moderno?

Eu me fiz muitas vezes perguntas assim e, para mim, essas provas simplesmente pareciam não fazer sentido algum, elas pareciam muito absurdas. E elas eram tão absurdas, que mais pareciam uma grande sequência de crueldades, tipo um *show* de horrores, tamanha a violência empregada, que só aumentava, de uma prova para outra, num crescendo, fazendo os espectadores vibrarem e entrarem em êxtase, mas ultrapassando o limite do suportável, do que seria aceitável como limite do suportável para a violência. Se é que existe um limite que pode ser aceitável ou suportável para a violência... Mas, ali, a violência dessas provas acabava sendo “aceitável”, se tornando normalizada, porque, pretensamente, tudo não passava de uma grande “brincadeira”, de uma “encenação” de um batismo, de uma “festa de Netuno”, só que mesmo sendo falsa, ela era para valer: por mais “teatral” que aquilo quisesse ser, os neófitos não eram atores encenando nada, eles continuavam sendo neófitos, já os trabalhadores do navio é que tiveram um *upgrade* em sua categoria, além de trabalhadores do mar, agora tinha sido promovidos a integrantes do séquito de Netuno... Olha só as presepadas que as pessoas que trabalham são obrigadas a aturar e a se sujeitar para continuarem trabalhando em seus empreguinhos! Minhas deusas! Mas nem todos os passageiros que estavam assistindo aceitavam o que estava acontecendo, alguns participantes, como Bopp, ofereceram resistência a essa violência. Bopp participava da festa, mas não de uma forma direta, ele não ia ser batizado, assim, participava de um modo indireto, do lado de fora da peça, apenas como espectador, só que seus ânimos exaltados foram apaziguados pelo comandante do navio, no papel de Netuno, que controlava tudo com sua soberania, operando numa lógica do *show must go on*, como ele mesmo disse: “quem não sabe brincar, que não venha para o convés, resmungou baixinho” (Stigger, 2013b, p. 109), já que essas provas eram levadas muito a sério, por todos aqueles que a encenavam, sustentando o aparato da cena, a verdade dramática.

Antes de começar a analisar essa cena, para tentar entender pelo menos um pouco esse gesto de pintar os rostos dos neófitos de preto e os próprios rostos pintados de preto e o significado disso na narrativa, especificamente ali, na festa, mas também na narrativa como um todo, e até em ressonância com o mundo, fui tentar entender o que era o **breu**, porque tinha ficado mais do que evidente que, naquele contexto de enunciação, por mais que o **breu**, junto com a graxa, formassem uma “massamorda escura” (grifo meu), como foi dito, ele não estava sendo usado como escuro ou

escuridão, que eram os significados iniciais que eu conhecia, como mencionei anteriormente. Naquele contexto literal, esses significados não faziam mais o menor sentido.

Quando estava elaborando o projeto de Doutorado, resolvi consultar, na época, dois dicionários, um mais contemporâneo, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, e outro mais antigo, o do Bluteau, para observar a forma como eles definiam o **breu**. Eu queria observar se havia alguma variação histórica nessas definições, porque Veronica estava escrevendo um texto que se passava nas primeiras décadas do século XX, mas mimetizando relatos de viajantes, cujo gênero nos remetia aos primórdios da colonização do Brasil. No dicionário mais antigo, ao invés de **breu**, encontrei **breo**: “BREO. Certo genero de betume artificial, composto de sebo, pez, rezina, & outros materiaes pegadiços, com que se untão os navios. *Navalis unturae cera*, ou *pix*, ou *ceroma*” (Bluteau, 1712, p. 189). E eu já citei, há algumas páginas atrás, a definição de **breu** do *Dicionário Houaiss*, mais atual, mas quero copiá-la de novo aqui, para que possamos observá-la mais uma vez, com mais atenção, desdobrando-a:

breu s.m. (1377) 1 QUÍM sólido escuro, inflamável, obtido a partir de secreções resinosas de várias plantas, esp. de coníferas (*Pinus palustris* etc.), ou da destilação do alcatrão; **breu de colofônia**, colofônia, colofônio 2 MAR betume artificial composto de sebo, pez, resina e outros ingredientes, us. pelos calafates para dar acabamento e cobrir costuras do tabuado do navio 3 ANGIOS resina odorífera que exsuda do tronco de várias árvores da fam. das burseráceas; almécega, elemi, ica 4 ANGIOS m. q. ICICA (*Protium icicariba*, 'resina') 5 ANGIOS m.q. GUAPURUVU (*Schizolobium parahyba*) 6 p.ana. escuridão ou coisa muito escura <o céu estava um b.> 7 RJ espécie de bote us. para vender frutas à tripulação dos navios mercantes 8 p.met. o tripulante de tais botes • **b. de colofônia** QUÍM m.q. **BREU** • ETIM prov. fr. *brai* 'lodo' (Houaiss; Villar, 2009, p. 326, grifos meus).

Como se vê, o dicionário de Bluteau apresentou um significado para o **breu** que é contemplado na segunda entrada do verbete do *Dicionário Houaiss*, em que há uma série de possibilidades para se ler o **breu** como **breu** também, já que é apenas na sexta entrada onde aparece aquela relação de analogia – e não de sinonímia! – entre o **breu** e a escuridão/ou coisa muito escura, como já mencionei anteriormente. Esse foi o significado que ficou mais cristalizado na nossa língua, mas eu não saberia dizer por quê... Por que isso aconteceu? Como isso aconteceu? Não sei, apesar de ler livros de linguística sobre a história da língua portuguesa, eu não saberia responder esse tipo de questão, porque a linguística não é minha área de pesquisa e eu não tenho instrumental teórico para responder esse tipo de pergunta, formulada nesses termos. Para mim, mais do que tentar entender o porquê de o **breu** ter ficado mais conhecido de um jeito do que de outro, me interessava mais entender o sentido do **breu** no texto de Veronica, e as especulações que eu poderia fazer, a partir disso. No entanto, mesmo conhecendo agora o significado de **breu**, com a leitura de ambos os dicionários e todas essas possibilidades de significação, é difícil saber ao certo qual dessas entradas se referiria especificamente aos **breus** usados

no romance de Veronica. Será que seria esse primeiro **breu**, relacionado com a química, que era obtido de plantas, caracterizado como uma resina?

resina s.f. (1223-1279[?]) substância viscosa, odorífera, insolúvel na água, solúvel no álcool, combustível, produzida por certos vegetais • **r. acrílica** QUÍM qualquer um de um grupo de termoplásticos vítreos derivados dos ácidos acrílico ou metacrílico • ETIM lat. *resina,ae* 'resina', cognato com o gr. *rhetíne* 'resina de pinheiro' • HOM *resina*(fl.resinar) e *rezina*(adj.2g.s.2g.) • PAR *rizina*(s.f.) (Houaiss; Villar, 2009, p. 1652).

Ou seria um **breu** oriundo a partir da destilação do alcatrão, que vem do carvão?

alcatrão s.m. (sXIV) 1 QUÍM fração pesada da destilação do carvão vegetal ou mineral que se compõe de vários hidrocarbonetos aromáticos, us. como desinfetante, matéria-prima para inseticidas, corantes, fármacos etc. • **a. de junípero** FARM m.q. ÓLEO DE CADE • **a. da hulha** QUÍM mistura complexa de substâncias ácidas (fenóis), básicas (anilina, piridina etc.) e neutras (benzeno, naftaleno etc.) [A mais frequente fonte natural dos compostos aromáticos de grande importância na indústria em geral.] • ETIM ár. *al-qatram* 'resina, alcatrão' (Houaiss; Villar, 2009, p. 86).

Mas o **breu** também era conhecido como breu de colofônia. Será que era esse **breu**, a que o narrador estava se referindo?

colofônia s.f. (1601) QUÍM m.q. **BREU** • ETIM gr. *kolophonía,as* 'resina, goma', através do latim *colophonīa,ae* 'id.' • SIN/VAR colofônio
1 colofônio adj. s.m. (1881) *arql.vb.* 1 relativo à Cólifon ou Colofão, cidade marítima da antiga Jônia (litoral asiático do mar Egeu), ou seu natural habitante • adj. VRS 2 diz-se do verso iâmbico trímeter catalético • ETIM lat. *colophonīus,a,um* 'id.'
2 colofônio s.m. QUÍM m.q. **COLOFÔNIA** (Houaiss; Villar, 2009, p. 494, grifos meus).

Como essa primeira prova fazia referência a um uso do breu no navio, era lógico pensar que o **breu** presente ali estava relacionado com o contexto naval, portanto, tinha mais a ver com a segunda entrada do verbete do *Dicionárioarios Houaiss*, que trazia um significado de um termo náutico, cujo uso estava relacionado com a vedação das tábuas dos navios, com a calafetação, calafetagem, podendo ser pensado como betume. Só que, como o **breu** foi esmigalhado junto com a graxa, e seus pedaços estavam arranhando o rosto dos neófitos, pela lógica, ele deveria ter uma forma muito mais sólida do que líquida. O betume, que é derivado do petróleo, tanto pode ter um aspecto líquido quanto sólido:

betume s.m. (sXIII) 1 QUÍM mistura, escura e viscosa, de hidrocarbonetos pesados com outros compostos oxigenados, nitrogenados e sulfurados; us. como impermeabilizante, na pavimentação de estradas, na fabricação de borrachas, tintas etc.; asfalto, pez mineral 2 MATER massa de pez, cal, azeite e outras substâncias que se emprega para vedar 3 MARC m.q. **MASSA DE VIDRACEIRO** • **b. de petróleo** QUÍM o que é proveniente da destilação do petróleo • **b. elástico** GEOL QUÍM m.q. **BORRACHA MINERAL** • **b. natural** QUÍM o que se encontra impregnado em rochas sedimentares • ETIM lat. *bitūmen,īnis* substância negra inflamável • SIN/VAR batume, bitume • HOM *betume*(fl.betumar) (Houaiss; Villar, 2009, p. 283).

De qualquer maneira, o breu náutico seria uma mistura artificial do betume, composto de vários materiais, como, por exemplo, o sebo:

sebo \ê\ s.m. (sXIII) 1 produto de secreção de glândulas sebáceas, composto de gordura, ceratina e detritos celulares, cuja função é proteger a pele 2 *p.ext.* substância gordurosa 3 tecido adiposo 4 *pej.* pessoa obesa 5 camada suja, gordurosa e lustrosa <*casaco coberto de s.*> 6 B livraria onde se compram

e vendem livros usados 7 *B tab.* ato de namorar 8 *B infirm.* pessoa enjoada, convencida, antipática, atrevida • *interj. infirm.* 9 exprime desapontamento, impaciência, irritação; bolas • **metido a s.** *B infirm.* diz-se de quem mostra uma importância que não tem; sebite • **ora s.** *infirm.* expressão que designa enfado, ou reprovação; ora bolas • **passar** ou **pôr s. nas canelas** *infirm.* correr muito • **s. de vênus** GO m.q. *ESMEGMA* • ETIM lat. *sebum*, i 'sebo, gordura' • SIN/VAR ver sinonímia de *gordura* e *namoro* • PAR *cebo*(s.m.) (Houaiss; Villar, 2009, p. 1718).

Bem como o pez, que teria um aspecto mais sólido, por também ser uma resina: “**pez** \ê\ s.m. (sXIII) 1 resina que exsuda dos pinheiros 2 substância densa obtida pela destilação de alcatrão; piche 3 nome dado frequentemente aos betumes naturais • **p. de borgonha** a resina do abeto • **p. mineral** QUÍM m.q. BETUME • GRAM pl.: *pezes* \ê\ • ETIM lat. *pix, pīcis* 'pez' • HOM *pēs*(pl.pē[s.m.]) • PAR *pēs*(pl.pé[s.m.]); *pezes* \ê\ (pl.) / *peses*(fl.pesar)” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1485). E o pez também é um sinônimo de piche, “**piche** s.m. (1797) substância resinosa, de cor negra e muito pegajosa, que se obtém a partir da destilação do alcatrão ou da terebintina • ETIM. ing. *pitch* 'pez' • HOM. *piche*(fl. pichar)” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1488). Talvez fosse nesse sentido que o **breu** estivesse sendo utilizado ali. Mas o piche também é uma matéria mais líquida, apesar de não ser muito fluida, como mostra um estranho experimento de longo prazo, conhecido como “experimento da gota de piche”⁷¹, iniciado em 1927 pelo professor Thomas Parnell, da Universidade de Queensland, na Austrália, que estava interessado justamente em medir a fluidez do piche, para demonstrar aos alunos que algumas substâncias que parecem sólidas são efetivamente fluidos de altíssima viscosidade.

A etimologia do termo pez, como aponta o verbete do *Dicionário Houaiss*, remonta a uma palavra em latim, “*pix, pīcis*”, que também foi trazida na definição do Bluteau. Inclusive, contemporaneamente, essa palavra em latim se tornou bastante corrente em nossa língua, sendo muito mais usada do que a própria palavra pez, que em português seria a tradução de PIX: com a invenção neoliberal do PIX⁷², criado em 2020, pelo Ministro da Economia do Brasil daquela época, Paulo Guedes, e sua completa assimilação e utilização em massa pela população brasileira, o PIX caiu na boca do povo!, que usa diariamente essa ferramenta eletrônica, através de diferentes chaves PIX (cpf, número de telefone, *e-mail* e até chave aleatória), para fazer transações bancárias, como transferência de dinheiro e pagamentos via PIX, sem cobrança de taxa ou qualquer tarifa fiscal. Com toda a certeza, essa palavra se tornou uma das mais comuns do Brasil na atualidade, sendo repetida constantemente por qualquer pessoa.

71 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Experimento_da_gota_de_piche>. Acesso em: 22/04/2025.

72 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pix>>. Acesso em: 28/10/2022.

Procurando por explicações sobre a etimologia do termo PIX em diferentes *sites*⁷³, nenhum deles mencionava a origem latina, relacionada ao pez ou ao piche, e as explicações que encontrei simplesmente variavam em dizer que esse nome, escolhido pelo Banco Central, não tinha nenhum significado especial, apesar de lembrar “pixel”, e, assim, sugerir alguma relação com a tecnologia, já que o PIX se trata de uma operação digital! Não encontrei nenhum texto que apontasse alguma relação mais específica com o pez ou mesmo com o piche, que até guarda alguma semelhança sonora com o nome PIX, ainda que, nesse contexto usado por Veronica, não saibamos se esse **breu** se refere ao pez, que, como estamos vendo, tem relações com o PIX, apenas percebemos que ele acaba orbitando no campo semântico do **breu**. E mesmo que essa relação com o pez ou o **breu** não seja apontada pelo Banco Central, esse tipo de relação – entre elementos naturais, que produzem energia, e que é convertida em dinheiro, sendo, portanto, uma forma de dinheiro em potencial, e também de dinheiro propriamente dito – também existe em outras línguas, como é o caso, por exemplo, da língua alemã, em que se costuma usar “Kohle”, que literalmente quer dizer carvão, mas que, num nível metafórico, serve para se referir a dinheiro, já que, numa linguagem mais corrente, essa palavra é usada para se referir a bufunfa⁷⁴, como uma gíria que quer dizer exatamente isto: tutu.

Mas, e se esse **breu** mencionado nesse texto de Veronica fosse mesmo uma resina, mas oriunda de um outro tipo de planta, como a icica, que é uma árvore brasileira, nativa da Amazônia? Será que ao invés de ser pensado como breu de colofônia, ele não poderia ser visto como breu-branco?

icica s.f. (c1584) ANGIOS 1 árvore frondosa (*Protium icicariba*) da fam. das burseráceas, nativa do Brasil (AMAZ a MG e SP), é uma das principais fontes de **breu** vegetal, com madeira branca e avermelhada, resistente, raiz com casca adstringente e depurativa, flores ger. brancas e drupas coriáceas, verdes, com polpa branca, aromática, comestível, e sementes oleaginosas; almecegueira, árvore-de-incenso, elemieira 2 resina dessa árvore 3 m.q. **BREU** ('resina') • ETIM tupi *i'sika* 'id.' • SIN/VAR em todas as acp.: almécega, **breu**, **breu-branco**, elemi, guapuí, icicariba (Houaiss; Villar, 2009, p. 1041. grifos meus).

A resina obtida dessa planta também é conhecida como breu-branco, mas é chamada também de breuzinho branco, breuzinho da Amazônia ou simplesmente **breuzinho**:

73 Disponível em: <<https://blog.nubank.com.br/o-que-significa-pix/>>; <<https://canaltech.com.br/mercado/o-que-significa-pix-214756/>>; <<https://www.bcb.gov.br/estabilidade/inanceira/pix>>. Acesso em: 28/10/2022.

74 Disponível em: <<https://gfds.de/kohle-fuer-geld/#>>. Acesso em: 28/10/2022.

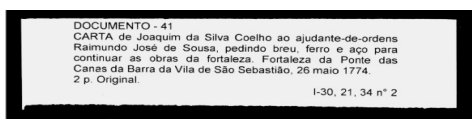
breu-branco s.m. 1 ANGIOS design. comum a árvores e arbustos de alguns gên. da fam. das burseráceas, esp. do gênero *Protium*, que exsudam **breu** de cor clara e ger. têm boa madeira e frutos comestíveis 1.1 ANGIOS árvore (*Protium unifoliolatum*) nativa da Amazônia, de flores em fascículos e frutos drupáceos; **breu-branco-da-várzea** 1.2 ANGIOS m.q. ALMECEGUEIRA (*Protium heptaphyllum*) 1.3 ANGIOS m.q. ICICA (*Protium icicariba*, 'resina' 1.4 ANGIOS m.q. PAU-DE-BREU (*Protium divaricatum*) 1.5 ANGIOS m.q. ALMECEGUEIRA-MANSA (*Protium elegans*) 1.6 ANGIOS arbusto (*Crepidosperrun rhoifolium*) nativo da Amazônia, de folhas compostas, flores hermafroditas e drupas indeiscentes 2 resina dessas árvores e arbustos; burserina • GRAM pl.: **breus-brancos** (Houaiss; Villar, 2009, p. 326, grifos meus).

No entanto, também há o **breu-jauaricica**, que é o mesmo que **breu-preto**: “**breu-jauaricica** s.m. ANGIOS B m.q. **BREU-PRETO** • GRAM pl.: *breus-jauaricicas* e *breus-jauaricica*” (Houaiss; Villar, 2009, p. 326, grifo meu). **Jauaricica** é uma palavra de origem tupi, “**jauaricica**\a-i\ s.f. (c1777) ANGIOS B m.q. **BREU-PRETO** • ETIM tupi *yawarai'sika espécie de resina’ (Houaiss; Villar, 2009, p. 1129, grifo meu). Mas quando se procura por essa palavra indígena no *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*, de Eduardo de Almeida Navarro, se encontra outra, que faz parte de sua composição: “**îaûara** – v. **îagûara**” (Navarro, 2013, p. 165), e que, se relaciona com **jaguar**, mas também com **a estrela da tarde**:

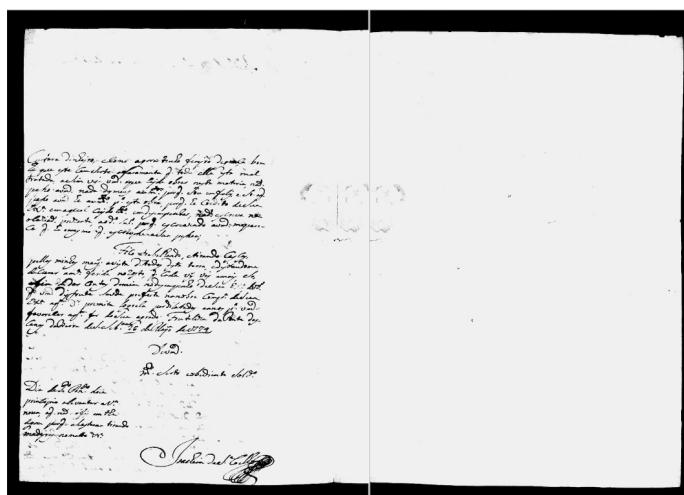
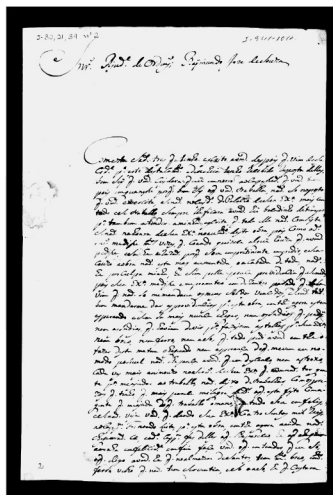
îagûara¹ (ou **îaûara**) (s.) – 1) **JAGUAR**, onça, onça-pintada, carnívoro americano da família dos felídeos (*Panthera onca*), de cor amarelo-avermelhada, com manchas pretas simétricas, arredondadas ou irregulares, pelo corpo. É a fera mais terrível do continente americano, tomando grandes presas. É também conhecida no Brasil como **JAGUARAPINIMA**, **JAGUARETÊ**, *canguçu*, *acanguçu*: *îaûara ixé*. – Eu sou uma onça (Staden, *Viagem*, 109); *Aîuká-ukar îagûara Pedro supé*. – Fiz Pedro matar uma onça. (Fig., *Arte*, 146); 2) nome dado pelos índios ao cão (VLB, I, 65) [Nesta acepção pode ser acompanhado pelo termo **eîmbaba** (t) – criação, animal de criação, à diferença de quando o termo significa onça, que nunca se cria domesticamente.]: *o apixara reîmbaba îagûara remimomosêgûera* – o que perseguiu o cão de seu próximo (Ar., *Cat.*, 73); *I mba'e-potar îagûara*. – O cão é ávido (isto é, bom de caça, que quer tudo apanhar). (VLB, I, 62); *îagûara-p'ipó?* – É este o cão? (Knivet, *The Adm. Adv.*, 1208) • **îagûara'yra** – filhote de cão (VLB, I, 62) (v. tb. *îagûareté*) OBSERVAÇÃO – Com a colonização, o cão foi trazido para o Brasil, passando a receber o mesmo nome dado a um animal silvestre, feroz, que os tupis temiam, a **îagûara**. Para se diferenciar um animal do outro, passou-se a utilizar, muitas vezes, o adjetivo **eté** (verdadeiro, genuíno) com referência à onça (**îagûareté** – o *jaguar verdadeiro*). Isso aconteceu também com outras palavras: **taîasu** (v.) (taiaçu ou porco doméstico), **tapi'ira** (v.) (anta ou boi). NOTA – A palavra **JAGUAR**, de origem tupi, está presente em muitas línguas do mundo, passando a designar felinos de outros continentes, como a África. É o nome, também, de uma marca britânica de automóveis, dali originam-se, no P.B., muitas palavras: **JAGUARAÍVA** (*îagûar + aîb + -a*, “cão ruim”), cão que não serve para caça; **JAGUAPITANGA** (“cão cinzento”), raposa-do-campo; **JAGUARAPEBA**, **JAGUAPEVA** (*îagûar + peb + -a*), variedade de cães domésticos de pernas curtas. Dali originaram-se, também, muitos nomes de lugares no Brasil: **JAGUANAMBI** (CE), **JAGUAQUARA** (BA) etc. **îagûara**² (s. astron.) – nome dado pelos índios à estrela da tarde, ou Vésper (D'Abbeville, *Histoire*, 251v) (Navarro, 2013, p. 153-154).

É interessante perceber que, conforme nos aproximamos de uma ideia de um **breu do Brasil** a nomenclatura dos termos que se relacionam com esse **breu** remete subitamente a uma etimologia indígena, o que abre todo um outro mundo relacionado ao **breu**, enquanto que a etimologia da palavra **breu**, tal qual estava sendo abordada até aqui, era a utilizada no Ocidente, que é de origem francesa: “**breu** sm. ‘substância semelhante ao pez negro, obtida pela evaporação parcial ou destilação da hulha ou outras matérias orgânicas’ XIV. Do fr. *brai*, deriv. do gaulês **bracu* || EM-breAR²

1844” (Cunha, 2007, p. 122). É importante refletir sobre isso, porque, por mais que seja o mesmo **breu**, no sentido de ser uma resina vinda de uma planta, o **breu do Brasil** era oriundo de uma árvore nativa daqui, nos fazendo pensar qual **breu** seria esse, referido no livro de Veronica, já que o navio vinha da Europa para o Brasil e não o contrário... Que **breu** seria esse, então, do navio? Um **breu** alemão? Inglês? Francês? Italiano? Espanhol? Português? Polônês? Ou um **breu do Brasil**? Um **breu** com origem indígena? E mais, será que o **breu** encontrado no trem também era o mesmo **breu** usado no navio? É difícil responder a perguntas assim, porque, como o **breu** não foi especificado, ele fica em aberto, circulando por todas essas possibilidades, mas se aproximando mais de umas do que de outras. Pesquisando, então, no *site* da Fundação da Biblioteca Nacional, na parte do Acervo Digital, é possível encontrar alguns documentos antigos onde o **breu** foi mencionado.



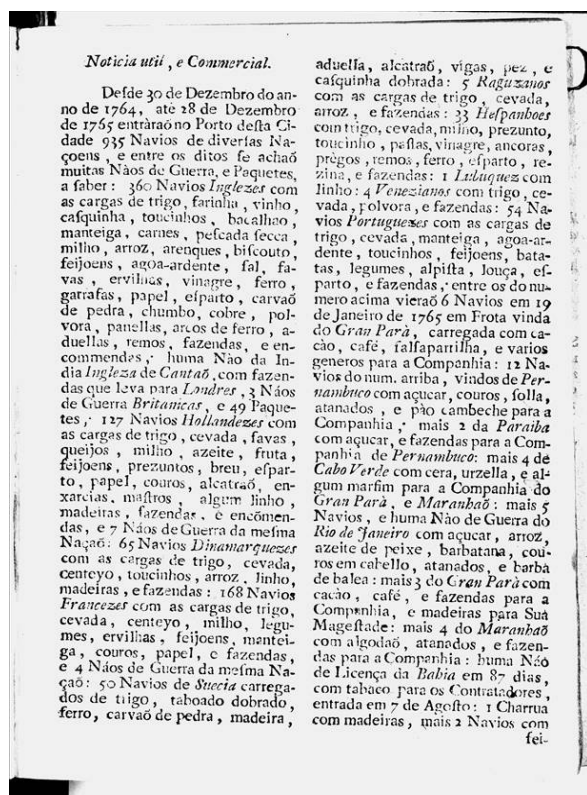
Figs. 10, 11 e 12: Imgs. de uma carta manuscrita de Joaquim da Silva Coelho, de 26 maio de 1774, onde era pedido **breu**, ferro e aço ao ajudante-de-ordens, Raimundo José de Sousa.



Fonte: Internet – site da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1459150/mss1459150.pdf>. Acesso em: 21/10/2022.

Na seção da Hemeroteca, ao procurar por documentos mais ou menos do mesmo período da carta anterior (1760-1769), encontrei uma página do “Hebdomadario Lisbonense (Lisboa, POR) - 1763 a 1767”:

Fig. 13: Img. de uma pg. do jornal português “Hebdomadario Lisbonense (1763 a 1767)”, onde o **breu** era mencionado nas listas dos navios.



Noticia util, e Commercial

Desde 30 de Dezembro do anno de 1764, até 28 de Dezembro de 1765 entrãrão no Porto desta Cidade 935 Navios de diversas Nações, e entre os ditos se achão muitas Nãos de Guerra, e Paquetes, a saber: 360 Navios *Inglezes* com as cargas de trigo, farinha, vinho, casquinha, toucinhos, bacalhao, manteiga, carnes, pescada secca, milho, arroz, arenques, biscouto, feijoens, agoa-ardente, sal, favas, ervilhas, vinagre, ferro, garrafas, papel, esparto, carvão de pedra, chumbo, cobre, polvora, panellas, arcos de ferro, aduellas, remos, fazendas, e encomendas; huma Não da India *Ingleza* de *Cantaõ*, com fazendas que leva para Londres, 3 Nãos de Guerra *Britanicas*, e 49 Paquetes, 127 Navios *Hollandezes* com as cargas de trigo, cevada, favas, queijos, milho, azeite, fruta, feijoens, prezuntos, **breu**, esparto, papel, couros, alcatraõ, enxarcias, mastros, algum linho, madeiras, fazendas, e encômendas, e 7 Nãos de Guerra da mesma Nação: 65 Navios *Dinamarquezes* com as cargas de trigo, cevada, centeyo, toucinhos, arroz, linho, madeiras, e fazendas: 168 Navios *Francezes* com as cargas de trigo, cevada, centeyo, milho, legumes, ervilhas, feijoens, manteiga, couros, papel, e fazendas, e 4 Nãos de Guerra da mesma Nação: 50 Navios de *Suecia* carregados de trigo, taboado dobrado, ferro, carvão de pedra, madeira, aduella, alcatraõ, vigas, pez, e casquinha dobrada: 5 *Raguzanos* com as cargas de trigo, cevada, arroz, fazendas: 33 *Hespanhoes* com trigo, cevada, milho, prezunto, toucinho, pastas, vinagre, ancoras, prègos, remos, ferro, esparto, rezina, e fazendas: 1 *Luluquez* com linho: 4 *Venezianos* com trigo, cevada, polvora, e fazendas: 54 Navios *Portuguezes* com as cargas de trigo, cevada, manteiga, agoa-ardente, toucinhos, feijoens, batatas, legumes, alpista, louça, esparto, e fazendas, entre os do numero acima vieraõ 6 Navios em 19 de Janeiro de 1765 em Frota vinda do *Gran Parà*, carregada com cacão, café, salsaparilha, e varios generos para a Companhia: 12 Navios do num. arriba, vindos de *Pernambuco* com açucar, couros, folla, atanados, e pão cambeche para a Companhia, mais 2 da *Paraiba* com açucar, e fazendas para a Companhia de *Pernambuco*: mais 4 de *Cabo Verde* com cera, urzella, e algum marfim para a Companhia do *Gran Parà*, e *Maranhão*: mais 5 Navios, e huma Não de Guerra do *Rio de Janeiro* com açucar, arroz, azeite de peixe, barbatana, couros em cabello, atanados, e barba de balea: mais 3 do *Gran Parà* com cacão, café, e fazendas para a Companhia, e madeiras para Sua Magestade: mais 4 do *Maranhão* com algodão, atanados, e fazendas para a Companhia: huma Não de Licença da *Bahia* em 87 dias, com tabaco para os Contratadores, entrada em 7 de Agosto: 1 Charrua com madeiras, mais 2 Navios com fei-

Esses documentos podem nos ajudar a entender um pouco mais sobre o **breu**, por onde o **breu** circulava antigamente, nos dando uma ideia geral de seus usos. Nesta carta, por exemplo, manuscrita de Joaquim da Silva Coelho, de 26 maio de 1774, era pedido **breu**, ferro e aço ao ajudante-de-ordens, Raimundo José de Sousa. A carta pedia esses materiais para continuar as obras da Fortaleza da Ponte das Canas da Barra da Vila de São Sebastião [Ilha Bela, SP], e o **breu** seria usado na construção. Infelizmente, não consegui acessar a transcrição do texto e não entendi muito bem a caligrafia antiga, para ver como o **breu** estava sendo empregado ali. Então, com esse documento, ficamos sabendo apenas que ele era usado na construção, mas não sabemos exatamente como! Se alguém conseguir decifrá-lo, por favor me escreva naquele *e-mail* que já forneci!

O *Hebdomadário de Lisboa* era um periódico semanal português, publicado em Lisboa durante o século XVIII. Foi um dos primeiros periódicos de Portugal e desempenhou um papel importante na disseminação de notícias, opiniões e cultura da época. Nessa página do século XVIII, podemos ver uma espécie de inventário, que dá conta do movimento portuário da cidade de Lisboa, de 1764 a 1765, contabilizando os navios que por lá passaram e as nações as quais eles pertenciam, bem como o que continham suas cargas. Dentre elas, num navio holandês, havia **breu**, mas também alcatrão, e num navio da Suécia, havia alcatrão e pez, já num espanhol, resina. É curioso perceber como esse inventário lembra muito o inventário dos objetos encontrados no trem, onde o primeiro **breu** foi mencionado em *Opisanie Świata*, por se tratar de uma grande enumeração de itens, elencados de forma sucessiva.

Assim, por mais que o **breu** encontrado no trem, em *Opisanie Świata*, pudesse ser um objeto estranho a esse meio de transporte, esse tipo de enumeração, referente às cargas de navios, nos sugeria alguma relação entre eles, porque era bastante comum esse tipo de inventário nos navios. Mesmo sem sabermos se o **breu mencionado no trem** se tratava ou não do mesmo breu do navio, afinal, como saber?, é preciso que se tenha em mente que esse elemento pertencia ao imaginário náutico, e que tanto o piche quanto o pez, assim como o alcatrão, também pertenciam a esse universo, além da resina. Todos estes termos são termos sinônimos e podem ser usados de forma intercambiável, diferindo apenas na origem e no aspecto: o piche, se produzido a partir do petróleo, é chamado de betume ou asfalto, mas, se vier de uma origem vegetal, é uma resina, como a de colofônia, e tem um aspecto mais sólido; enquanto o alcatrão, que é considerado mais líquido, derivava da produção de carvão, alcatrão de carvão, ou de plantas, alcatrão de pinheiro.

Ambos eram utilizados nos navios, durante a Era da Vela, um período que durou de meados do século XVI a meados do século XIX, já que, tradicionalmente, o piche, um material muito pegajoso, era usado para calafetar as costuras das embarcações à vela. E como as cordas e cabos dessas embarcações eram feitas de cânhamo, se passava alcatrão para que não apodrecessem, evitando a umidade. Os marinheiros também usavam alcatrão em suas roupas, para que fossem impermeabilizadas, além de colocar alcatrão em seus cabelos, para evitar que ficassem presos nos equipamentos⁷⁵. Mas esse não era um hábito apenas dos marinheiros, como nos dá a ver, por exemplo, o conto “D. Benedita: um retrato”, de Machado de Assis, em seu livro de contos *Papéis avulsos*, lançado em 1882, publicado anteriormente no jornal *A estação*, em junho desse mesmo ano. Nele, o narrador faz um minucioso retrato dessa senhora, cuja idade era uma das coisas mais difíceis de se saber, “[a] coisa mais árdua do mundo depois de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita” (Assis, 2011, p. 134). E ao descrevê-la, o narrador nos disse que ela era “uma senhora pichosa” (Assis, 2011, p. 140, grifo meu):

Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, um roupão de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862, no mesmo dia aniversário, 19 de setembro, convido a leitora a observar-lhe as feições. Vê que não lhe dou Vênus, também não lhe dou Medusa. Ao contrário de Medusa, nota-se-lhe o alisado simples do cabelo, preso sobre a nuca. Os olhos são vulgares, mas têm uma expressão bonachã. A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas, e tem esta outra particularidade, que é uma boca sem remorsos nem saudades: podia dizer sem desejos, mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos. Toda essa cabeça, que não entusiasma, nem repele, assenta sobre um corpo antes alto do que baixo, e não magro nem gordo, mas fornido na proporção da estatura. Para que falar-lhe das mãos? Há de admirá-las logo, ao travar da pena e do papel, com os olhos afilados e vadios, dois deles ornados de cinco ou seis anéis. Creio que é bastante ver o modo por que ela compõe as rendas e os babadinhos do roupão para compreender que é uma senhora pichosa (Assis, 2011, p. 139-140, grifo meu).

Hélio Guimarães, que foi quem organizou essa edição do livro de Machado de Assis e quem também escreveu suas notas, e explicou o seguinte sobre essa expressão, algo incomum para nós, hoje:

O termo “pichosa” deriva de “picho”, penteado que consiste em enrolar e atar um punhado de cabelo no alto da cabeça. Talvez como decorrência desse cuidado, o termo ganhou também o sentido de “nimiamente apurado, e atilado, que quer tudo com muita exatidão, e pontualidade, e não sofre o

⁷⁵ Essas informações foram recolhidas de diversos sites: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_\(resin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(resin))>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tar>>; <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix_\(mati%C3%A8re\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix_(mati%C3%A8re))>; <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Goudron>>; <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_\(betume\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_(betume))>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pitch>>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tar>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poix/62101>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/goudron/37587>>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Shipbuilding>>; <<https://www.britannica.com/technology/naval-stores>> e <https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_Sail>. Acesso em: 08/10/2023.

mínimo defeito”, conforme aparece no Dicionário da língua portuguesa, de António Morais Silva, cuja primeira edição é de 1789. O termo, que caiu em desuso, foi erroneamente substituído por “caprichosa” em várias edições do conto (Guimarães, 2011, p. 140).

Como veremos no último capítulo desta tese, usar **breu em perucas** era um costume de antigamente, talvez daí derive o uso do **piche**, relacionado ao **cabelo**, para deixá-lo armado! No entanto, o **breu** não estava relacionado apenas a séculos passados, recentemente ele também apareceu numa série da Netflix, chamada “**La Brea**”, de 2021⁷⁶. Esse nome é a forma que se usa para dizer **breu** em espanhol, lembrando muito a palavra francesa, de que se origina: **brai**, como já vimos anteriormente. Essa série, apesar de ser uma série de ficção científica, fazia referência a um lugar real, um lugar antiquíssimo que realmente existe bem no centro de Los Angeles, nos Estados Unidos, o “**La Brea Tar Pits**”⁷⁷, onde também tem um museu⁷⁸. Ao se acessar a página da *Wikipédia* em português sobre esse lugar, se fica sabendo coisas como:

La Brea (do espanhol "o breu", "o piche") ou **Rancho do Poço de Piche de La Brea** (no inglês *La Brea Tar Pits* ou *Rancho La Brea Tar Pits*) é um famoso sítio de piche (breu, asfalto ou betume) localizado em Hancock Park, em pleno centro da cidade de Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos da América. O betume asfáltico, popularmente também chamado de piche ou breu, aflorou no solo desta área há dezenas de milhares de anos, formando centenas de piscinas pegajosas, que durante este tempo prendeu em seu interior animais e plantas que ali caíram que, com isso, foram fossilizados. O resultado foi uma incrivelmente rica coleção de fósseis datados da Última Era do Gelo⁷⁹.

É incrível que exista um lugar assim no nosso planeta e que, através dele, seja possível se obter informações sobre períodos mais antigos da Terra, e que se possa aprender sobre a sua História Geológica. A Era do Gelo refere-se a diferentes momentos de frio extremo, que aconteceram na história da Terra, caracterizados por grandes expansões de gelo nos continentes. Especificamente, o período mais recente dessa época atingiu o ápice há cerca de 20.000 anos, com o último máximo glacial. Essa nomenclatura está ligada a períodos geológicos da Terra, que se divide em Pré-Cambriana (Arqueana e Proterozoica), Paleozoica, Mesozoica e Cenozoica. Acredita-se que o surgimento da vida humana se deu no período Cenozoico, a era na qual nos encontramos. O período atual é denominado quaternário, e é referente ao Holoceno. Há um grande debate envolvendo o momento atual em que estamos vivendo e o termo Antropoceno entra na roda, nessa ciranda dos conceitos, para justamente enfatizar a presença dos humanos, já que sua terminologia deriva do termo grego *anthropos* (ἄνθρωπος), que quer dizer exatamente isso, humanos. Mas mesmo essa

76 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Brea_\(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Brea_(s%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o))>. Acesso em: 29/04/2025.

77 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/La_Brea_Tar_Pits>. Acesso em: 29/04/2025.

78 Disponível em: <<https://tar pits.org/>>. Acesso em: 29/04/2025.

79 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/La_Brea>. Acesso em: 29/04/2025.

nomenclatura vem sendo colocada em questão, e há outras possibilidades de nomeação, como Capitaloceno e até Chthuluceno, que também apareceram, nos fazendo pensar sobre as disputas terminológicas do momento atual em que estamos vivendo.

A filósofa e zoóloga estadunidense Donna Haraway, professora emérita no Departamento de História da Consciência e no Departamento de Estudos Feministas na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, nos Estados Unidos da América, é quem sugere o termo Chthuluceno, criado a partir do nome de um monstro, uma entidade cósmica, inventada por H. P. Lovecraft, escritor americano que escreveu o conto “O chamado de Cthulhu” (Lovecraft, 2019, p. 69-107), de 1928, mas ela enfatizava que havia uma diferença entre ele e seu conceito:

O importante da palavra *ceno* pra mim é que ela significa uma densa época presente do *agora*. Não significa somente o passado. A densa época presente do agora possui muitas durações, muitos tipos de viver e morrer. E, sim, os múltiplos processos de viver e morrer nesta Terra, entre os quais alguns tipos comprimidos, sob grande calor e pressão, formando piscinas de petróleo, ou as substâncias densas das areias betuminosas que são extraídas na terceira grande era do capital para queimar combustíveis, para criar então novos fósseis o mais rápido quanto possível, a partir da queima desses velhos fósseis. O homem fazedor de fósseis é *Antropos*. Os que extraem as areias betuminosas. Mas nesse contexto que estou chamando de Chthuluceno, os vinte povos diferentes que vivem na região norte de Alberta, onde as areias betuminosas são extraídas, conectados de diversas maneiras, pequenas e grades, lutando pelo controle das terras e das águas e dos lugares no norte de Alberta, que é depois da Arábia Saudita, o maior depósito de petróleo no planeta... Essa luta pelo que está na Terra e é da Terra, em terras normalmente cobertas por líquens, essa pequena crosta que é tão importante para o caribou e as renas, que se alimentam do líquen...

E os líquens são, eles mesmos, organismos simbióticos. Eles nunca são um só. Eles nos fazem lembrar que na essência de ser um somos sempre, no mínimo, dois. Ser um é tornar-se com muitos. Essa é a normalidade do tornar-se com no que chamamos de Chthuluceno. Não é o Chthuluceno de Lovecraft, que seria um terrível deus patriarcal, é um Chthuluceno da deusa Nãga, das serpentes nadando nos mares entre a Austrália e a Indonésia. É a múltipla serpente (Haraway, 2022, p. 421-422, grifos meus).

Quando o **breu** incide sobre questões mais contemporâneas, como essas trazidas por Donna Haraway, por exemplo, é impossível para mim não lembrar do maior vazamento de óleo que aconteceu na costa brasileira, em 2019, atingindo a costa nordestina com várias manchas, que se espalharam por 3.000 km, afetando 11 estados e 120 municípios do Brasil. O derramamento, estimado em 5.000 toneladas de óleo cru, foi atribuído a um petroleiro grego, o Bouboulina⁸⁰. O Prof. Dr. Marcelo Soares, do Labomar-UFC publicou, junto com outros colegas pesquisadores, mais de vinte artigos científicos, falando sobre os impactos ambientais desse vazamento, mas muitos deles são *papers* acadêmicos, e estão em inglês. Há pouco tempo, em 2023, saiu uma reportagem de divulgação científica, na *Revista Pesquisa Fapesp*⁸¹, em que ele participava com uma colega sua. Tendo uma linguagem mais jornalística, bem mais acessível, essa reportagem trazia um grande resumo do que aconteceu. Eles ainda não chegaram a investigar

80 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vazamento_de_%C3%B3leo_no_Brasil_em_2019>. Acesso em: 01/05/2025.

especificamente os impactos do derramamento no Parque Estadual Marinho da Pedra da Risca do Meio, uma área de proteção ambiental, que fica na costa de Fortaleza-CE, mas Marcelo Soares não lembra de ter encontrado óleo por lá, quando esteve fazendo o plano de manejo do parque, só que em outras praias, sim, como a Sabiaguaba, e até hoje ainda se encontra óleo naquela região, porque, segundo ele, ficou impregnado na rocha⁸².

Com toda certeza, essas questões mais contemporâneas, ligadas à extração de combustíveis fósseis e a tragédias ambientais, que se conectam de alguma forma com o **breu**, deslocavam um pouco o centro da minha atenção do livro de Veronica Stigger, ampliando ainda mais seu campo de ressonância. Mas eu também confesso que fiquei mais interessada pelo breu em espanhol, *brea*, depois que vi uma postagem do Prof. Dr. Sérgio Medeiros, que também é poeta, tradutor e artista visual, anunciando seu “NOVÍSSIMO DICIONÁRIO DE GLIFOS **BREASILEIROS** continua em exposição na Galeria Vallier de Floripa. Renova-se a cada dia e nunca é igual a si mesmo” (grifo meu), em sua página do Instagram, em abril de 2024. Então, escrevi para o professor, perguntando-lhe se esse termo “**breasileiros**” (grifo meu) tinha a ver com o breu em espanhol, *brea*, mas Sérgio me respondeu que não. Na verdade, seu “**breasileiro** vem da *Island of Breasil*, também conhecida como *Hy Brasil*. Isso está em James Joyce. Dá uma olhada no meu A VISUAL FINNEGANS WAKE⁸³, disponível gratuitamente no site glifoeletra.com, no meu blog e no site da editora Iluminuras. Um abraço” (grifos meus). E ele também disse que “**Breasil**, a Ilha, habitada pelos **breasileiros**, aparece em mapas medievais” (grifos meus)⁸⁴.

Eu realmente não lembrava de nenhuma menção a essa ilha em Joyce, mas já fazia muitos anos que eu não lia esse autor! A página “Brasil (ilha mítica)” da *Wikipédia* em português, que trazia o verbete sobre essa ilha fantasma Brasil (e não Breasil, que deveria ser, decerto, alguma forma arcaica de nomeação), também trazia informações sobre o nome de nosso país, lançando outras hipóteses para esse nome:

Uma origem possível para o nome da madeira poderá ser a forma adjetiva *brasil*, por sua vez derivada de *brasa*, já que, por sua coloração avermelhada, a madeira do pau-brasil parecia estar incandescente ou “em brasa”. Entretanto, outras teorias associam o vocábulo *Brasil* ao nome dado na Irlanda ao cinábrio, o nome popular do sulfureto de mercúrio, um mineral de cor vermelha brilhante utilizado desde a antiguidade como base para corantes e para o vermelho usado em pintura corporal. O vocábulo português *cinábrio* tem origem no grego *kinnabar*, latinizado como *cinnabar*. A palavra gaélica

81 Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/mais-extenso-derramamento-de-petroleo-ocorrido-no-pais-causa-forte-impacto-na-biodiversidade-marinha/>>. Acesso em: 01/05/2025.

82 Esse trecho foi retirado de um texto que escrevi e publiquei na *Revista Rosa*. Aqui, ele foi levemente modificado, sem alterações no significado. Disponível em: <<https://revistarosa.com/8/mente-mergulho-macaco#notarodap%C3%A99>>. Acesso em: 01/05/2025.

83 Disponível em: <<https://glifoeletra.com/ineditos/finnegans>>. Acesso em: 29/04/2025.

84 Conversa pelas mensagens do chat privado do Instagram.

irlandesa equivalente é *breazáil*, ou simplesmente *brazil*, que depois aparece em castelhano como *barcino* ou *bracino* e em português como *varzino* ou *brazino* como designação dada à cor dos bovinos avermelhados. Todos estes vocábulos têm o significado geral de *vermelho* e confirmam a ocorrência das grafias celta e ítalo-celta. Contudo é no gaélico irlandês, onde permaneceu mais vivo o substrato céltico, que se documenta melhor a ocorrência do *barcino*, *brakino* e *breazil*. A palavra sobreviveu até ao século XVIII, como o documenta o título de *O'Brasil* dado a um poema do poeta irlandês Moore, sendo a palavra também referida pelo folclorista O'Flaherty⁸⁵.

Ora, da mesma forma que o nome do Brasil tinha a ver com brasa 🔥 🔥 🔥, relacionado com o vermelho da cor do pau-brasil, devido à presença de uma substância conhecida como brasilina, já que “[q]uanto às designações dadas às terras novamente descobertas, a nomeação dos domínios ultramarinos, na tradição portuguesa, está quase sempre ligada ao nome da principal mercadoria negociada – costa do marfim, costa da pimenta, do brasil, preferido ao menos no uso comum (ou na forma *vulgarmente chamada*)” (Valle, 2020, p. 73)⁸⁶; **breu** também tinha a ver com o fogo 🔥 🔥 🔥, porque o **breu** daqui do Brasil, da Amazônia, o **breuzinho** branco, é conhecido por ser uma resina, com propriedades mágicas, que é bastante usada em casas religiosas e terreiros, para purificar o ambiente, sendo utilizada na fabricação de incensos. Eu mesma comprei muitos incensos feitos de **breu** e os queimei, enquanto estava escrevendo esta tese, mas também queimava a própria resina, que é possível de ser comprada na *internet*, em pedaços. Também encontrei óleo essencial feito de **breu-branco** e já soube que o **breu-branco da Amazônia** é usado na fabricação de perfumes e cosméticos⁸⁷, como alguns produtos da Natura. Mas, no Brasil, o **breu** também é um tipo de grude, que é colocado em brinquedos populares nordestinos, como o rói-rói⁸⁸, que é um brinquedo de madeira que gira. Um pequeno tambor, que fica preso num pauzinho por um fio, que pode ser de palha, e, quando o brinquedo todo está girando, produz um zum zum zum medonho, como um zumbido, porque o **breu**, que é passado na ponta do pauzinho, ao ser friccionado, produz esse som, por causa do atrito do fio encostando no **breu**.

Aqui no Brasil, também se acredita que o **breu** funcione como um remédio medicinal, e, de forma caseira, essa resina vem sendo usada para aliviar dores, cicatrizar feridas, reduzir inflamações e como expectorante em casos de problemas respiratórios; além disso, também se fala por aqui

85 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_\(ilha_m%C3%ADtica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_(ilha_m%C3%ADtica))>. Acesso em: 29/04/2025.

86 Essa informação consta nas notas, onde foi dito para se verificar a referência à Patrícia Seed, que foi citada na Introdução do livro, por Clara C. Santos e Ricardo M. Valle: “SEED, Patricia. *Cerimônias de posse na conquista europeia do novo mundo, 1492-1640*; Tradução de Lenita R. Esteves. São Paulo: Editora Unesp, 1999” (Valle; Santos, 2020, p. 46).

87 Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2025/01/29/breu-branco-e-usado-em-cosmeticos-e-perfumes-e-tem-propriedades-medicinais.ghtml>>. Acesso em: 29/04/2025.

88 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B3i-r%C3%B3i>>. Acesso em: 29/04/2025.

que comer breu é bom para os ossos⁸⁹, para recuperar ossos que foram fraturados e contra a osteoporose, mas não há evidências científicas que comprovem sua eficácia no tratamento ou na prevenção da osteoporose ou na recuperação de ossos em geral. De qualquer modo, ele também é usado na indústria alimentícia, na fabricação de chicletes, por mais esdrúxulo que isso possa parecer, mas é sempre bom lembrar que o cigarro também tem alcatrão em sua composição. De qualquer modo, desde muito antigamente, o **breu** já era usado pelos seres humanos e, recentemente, foi encontrado uma espécie de chiclete, feito de uma resina de bétula, de 6.000 anos atrás, que ainda “conserva o DNA da garota que o mascava”⁹⁰.

Apesar do meu interesse pelo **breu** ser sobretudo moderno, por conta do livro de Veronica estar em diálogo direto com a Modernidade, há referências antiquíssimas a ele na Bíblia, especialmente na Arca de Noé, onde foi mencionado como um material para calafetar (*i.e.*, selar, vedar) embarcações. A página do **breu**, da *Wikipédia* em português, relacionada ao breu de colofônia, é especialmente rica em informações e menciona que:

Documentos dos séculos IV e II a.C. informam que a colofônia era um produto importante nos antigos grandes centros da Grécia, Macedônia, Ásia Menor e Egito. Nesta época, o poder de um país no comércio e no seu armamento era diretamente influenciado pelos seus recursos florestais. O alcatrão e a colofônia eram produtos utilizados na calafetagem dos barcos de madeira, impermeabilização de cordas e lonas, funcionando, também, como combustível para as tochas e inúmeras outras aplicações, principalmente as ligadas à indústria naval. Nos países de língua inglesa, atualmente ainda se usa o termo naval stores para indicar os produtos resinosos. Os romanos também apreciavam o vinho aromatizado com colofônia⁹¹.

Atualmente, há alguns usos mais convencionais para o **breu**, digamos assim, que é aplicado nos violinos, para criar uma certa aderência entre a crina do arco e as cordas do instrumento, permitindo a emissão de som⁹². No ballet, o **breu** é utilizado moído, como um pó, já que é um método para aumentar a aderência das sapatilhas ao chão, evitando escorregadelas, especialmente durante giros e saltos. Também é utilizado na gravura em metal⁹³, já que acrescenta dureza aos vernizes, facilitando o uso de ferramentas na gravação, e o betume, que, como vimos, também tem a ver com **breu**, é usado para escurecer ou tingir vernizes. Assim, além de ser usado como tintas, vernizes e solventes, o **breu** também é usado em diversas aplicações, na fabricação de resinas sintéticas, colas, adesivos, compostos de borracha, selantes, próteses dentárias PPR (Prótese Parcial

89 Disponível em: <<https://www.instagram.com/forjaefacas/reel/DCbo5ryR3vj/>>. Acesso em: 29/04/2025.

90 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/17/ciencia/1576572028_494478.html>. Acesso em: 29/04/2025.

91 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_\(burser%C3%A1ceas\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_(burser%C3%A1ceas))>. Acesso em: 29/04/2025.

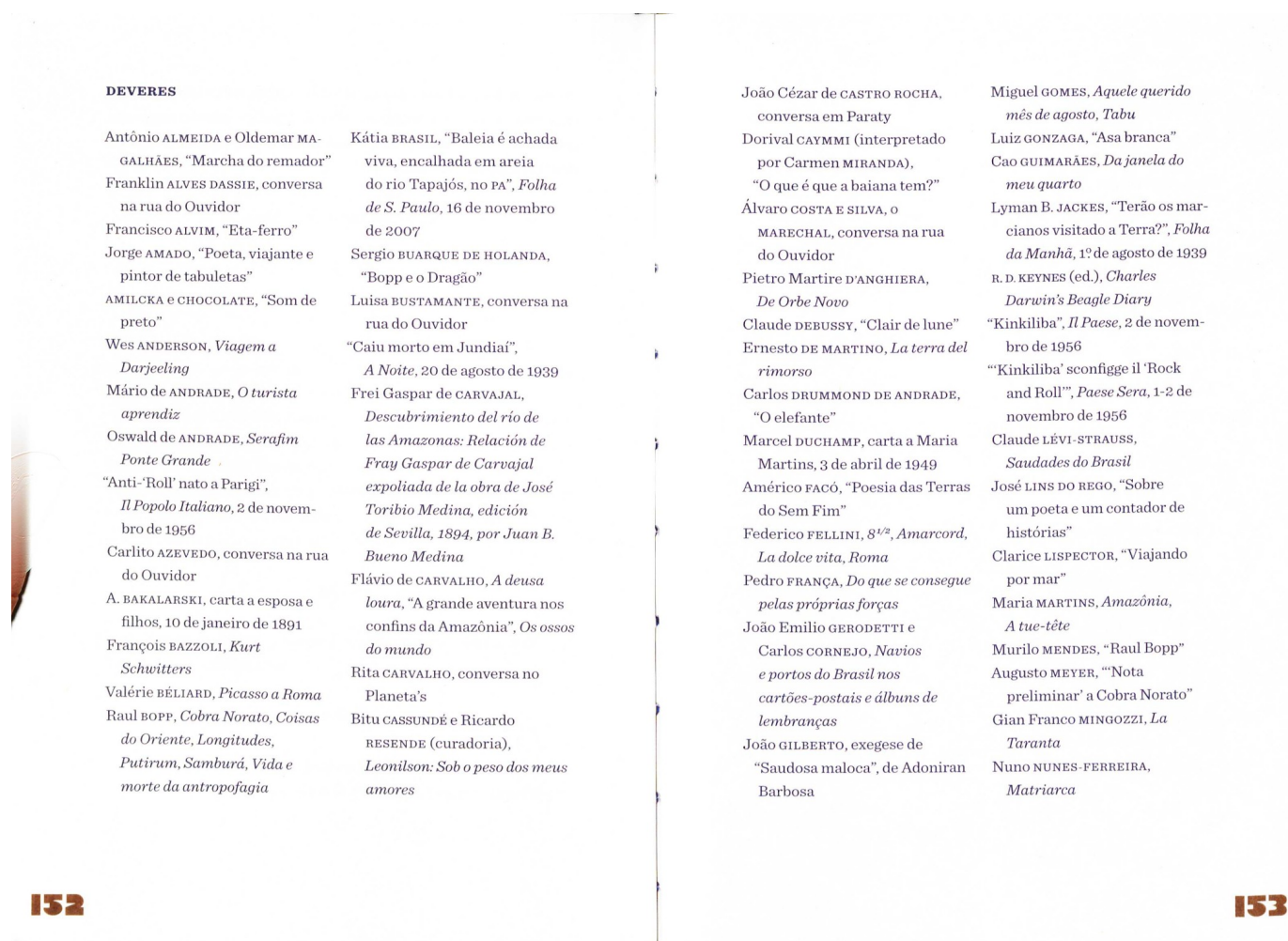
92 Disponível em: <<https://www.encorda.com.br/blog/como-usar-breu-no-violino/>>. Acesso em 18/04/2023.

93 Disponível em: <<https://manualdoartista.com.br/vernizes-para-gravura-em-metal/>>. Acesso em 18/04/2023.

Removível), ceras depilatórias, sabões, argamassa e concreto, e na colagem de papel também. E também há vídeos no *YouTube*, como este aqui do canal AJ Cell, do Antônio, “O BREU (O que é e como usar)”⁹⁴, que também fala para usar a fumaça do breu para consertar curtos em placas eletrônicas de celulares, observando a dissipação de calor, além de várias outras indicações de uso, que foram mencionadas nos comentários, pelos internautas desse nosso Brasil...

Dentre tantas possibilidades diferentes para se pensar sobre o **breu**, e junto com suas definições e usos, **Breu\$il** foi um trocadilho que surgiu para mim durante a pesquisa do Doutorado, quase como uma brincadeira com o nome de nosso país, nesse processo de leitura e releitura do livro de Veronica, quando a ideia dos “DEVERES” acabou se transformando numa espécie de tarefa, mas que, para mim, era uma tarefa extremamente específica: a de ler o **breu** em sua obra, mas também a de pensar sobre o Brasil, que seu livro convocava. Tarefa era um termo que tanto me lembrava Walter Benjamin, aquele seu texto “A Tarefa do Tradutor” (Benjamin, 2013), onde Benjamin discutia questões relacionadas com a tradução, quanto Aristóteles na sua *Poética*, quando mencionava a “tarefa do poeta” [ποιήτου 'έργον (poiítou 'érgon)] (Aristóteles, 2017, p. 95), como já disse anteriormente. Mas também há algo de muito escolar nesse termo, como “tarefa de casa”, como um “dever de casa”, algo pedagógico. E das várias possibilidades de leitura que o romance *Opisanie Świata* apresentava, eu acabei tomando o desafio do **breu** como uma de suas “tarefas de leitura”, porque, mesmo que essas referências que Veronica organizou nos “DEVERES” não falassem explicitamente sobre **breu** (apenas implicitamente, como irei discutir mais adiante), no decorrer da pesquisa, comecei a descobrir várias outras coisas sobre o **breu**, e o **breu** foi ganhando ainda mais proporção, indo de uma ideia micro (uma coisa mínima, apenas uma palavra de quatro letras, duas consoantes e duas vogais) a algo muito maior, mais MACRO, como o **Breu\$il** (relacionado com um país gigantesco, como o Brasil, com proporções continentais), como irei apresentar melhor no último capítulo.

94 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vr_7kCb9RSQ>. Acesso em: 11/11/2024.

Fig. 14: Img. escaneada da parte “DEVERES”, do romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b, p. 152-153).

Mas, por enquanto, posso dizer que a única referência que achei na *internet*, associando o **breu** ao Brasil, foi justamente o *site* de um grupo musical chamado “**Breusil**”. Ele é um grupo de cordas da Unicamp, composto por professores e alunos daquela Universidade e que, “através da pesquisa, da experimentação técnica e estilística”, o trabalho deles “busca referenciar suas interpretações nos universos da cultura popular e da música urbana e erudita brasileira, evidenciando os elementos definidores da rica diversidade musical nacional”⁹⁵. Infelizmente, o *site* do grupo não informa quando foi fundado, mas é possível ouvi-los *online*, tocando, por exemplo, composições como “Toré”⁹⁶, que faz referência a um ritual indígena de diferentes etnias indígenas do Nordeste do Brasil⁹⁷, mas também “Auto dos congos”⁹⁸ ou “Tempo de maracatu”⁹⁹, que abordam a cultura popular do Brasil. Apesar de não ser dito no *site* a razão de ser desse nome, que batiza o grupo, é possível pensar que a motivação por esse nome não seja simplesmente por conta do nome nosso país, mas também, como vimos há pouco, porque o **breu** é uma resina que também é usada em violinos.

Como também já comentei em outro momento, o **breu** não era nada estranho às artes do espetáculo, porque estava ligado ao universo da dança, com o pé para as sapatilhas de *ballet*, e também foi explorado num espetáculo de um grupo de dança brasileiro, o Grupo Corpo, chamado justamente “BREU”, com trilha sonora original de Lenine, que pode ser encontrada *online*. No entanto, na descrição do espetáculo, no *site* do grupo, não fica claro se o Brasil motivava a pesquisa, já que falava apenas em referências a uma “[t]radução poética da violência e da barbárie dos dias que vivemos”¹⁰⁰.

Quando surgiu esse trocadilho com o Brasil, como um termo correlato ao **breu**, amplificando ainda mais o sentido primeiro de Brasil, ligado à brasa 🔥 🔥 🔥, ao vermelho de sua madeira quando queimada¹⁰¹, um significado que não era de todo estranho ao **breuzinho** branco da Amazônia, como vimos há pouco, já que também era uma resina que se queimava; eu não o grafei imediatamente com o cifrão. A princípio, em 2021, eu o grafei

95 Disponível em: <<https://breusil.wixsite.com/home>>. Acesso em: 18/04/2023.

96 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-Fu5tyH6MQ>>. Acesso em: 18/04/2023.

97 Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/conheca-o-tore-ritual-de-diferentes-etnias-do-nordeste-do-pais>>. Acesso em: 18/04/2023.

98 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2CGqAptD21s>>. Acesso em: 18/04/2023.

99 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHNV_0dBpo0>. Acesso em: 18/04/2023.

100 Disponível em: <<https://grupocorpo.com.br/obra/breu/>>. Acesso em: 01/05/2025.

101 “Um nome que chama a atenção é ‘Vermelho como uma brasa’. Para quem não sabe, é o nome do Brasil. Ele se refere à cor vermelha de uma madeira usada para tingir tecidos que os portugueses encontraram no país - o pau-brasil. Sua origem é a palavra celta ‘barkino’ e que em espanhol passou a ser barcino, e depois Brasil”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-44109810>>. Acesso em: 14/04/2025.

como **Breusil**¹⁰², só depois, em 2022, é que decidi grafá-lo como **breu\$il**¹⁰³, em minúscula e incorporando o cifrão, como um símbolo muito forte ligado ao dinheiro¹⁰⁴, mas também à ideia de cifra, de algo que está cifrado e que é preciso ser “decifrado”, querendo deixar de alguma forma evidente essa relação cifrada, criada entre o **breu** e o Brasil, como algo que, por mais transparente que pudesse parecer, porque a cifra, por mais cifrada que seja, é um símbolo que se explicita, era necessário refletir sobre o que exatamente isso significava... Inclusive, recentemente vi um vídeo no Instagram que estabelecia uma relação entre o \$ e o escravo¹⁰⁵, me dando toda uma outra perspectiva sobre esse símbolo.

Eu também não queria que o grupo de cordas da Unicamp pensasse que eu estava plagiando o trabalho deles, por isso achei importante que o cifrão servisse como uma marca de diferenciação entre essas palavras, que pudesse marcar uma diferença sutil. E o termo se manteve assim, com cifrão¹⁰⁶, mas agora, finalizando a tese, decidi voltar a escrevê-lo com letra maiúscula. É curioso porque, pesquisando na *internet*, antes mesmo de encontrar qualquer coisa que relacionasse o **Breu\$il** com o Brasil, eu encontrei uma *site* que apresentava o “Braisí”, grafado também como “brési, bresi, brezi, breusi, **breuzil**, **breusil**, brézot, brésat” (grifos meus)¹⁰⁷, que era um prato típico da Suíça, um tipo de “[v]iande de bœuf fumée à cuire et/ou viande de bœuf fumée et séchée à l’air à manger crue” [carne bovina defumada para cozinhar e/ou carne bovina defumada e seca ao ar para consumo crua], mas não há nenhuma menção ao Brasil, apesar de esse nome evocar sonoramente *Brésil*, que é como se diz Brasil em francês.

102 Como mostra esta minha primeira comunicação apresentada num encontro universitário, em torno dessa questão. Disponível em: <<https://periodicos.ufc.br/eu/article/view/75285>>. Acesso em: 14/04/2025.

103 Como mostra esta minha segunda comunicação apresentada num encontro universitário, em torno dessa questão. Disponível em: <<https://periodicos.ufc.br/eu/article/view/89450>>. Acesso em: 14/04/2025.

104 Decidi isso depois que li um texto muito enigmático de Raúl Antelo “Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”, no qual, pensando a filologia, se voltava para refletir sobre a figura do escritor, como uma espécie de mímico-dadá, com Hal Foster e Derrida: “[e]ssa mímica dos intercâmbios, mediada pelo significante clássico, o dinheiro, é outra forma de dizer que a *hystoeria* manda trocar a ordem significante daquilo que poderia ser um mito originário para ver o que se escreve a partir daquilo que ficou esquecido por trás do que se disse naquilo que se ouve” (Antelo, 2016, p. 20).

105 Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DR7moXugdM/?igsh=b29vbWdsd2c0bGhs>>. Acesso em: 23/12/2025.

106 Na última comunicação que apresentei, “Imagens de resistência às máscaras da branquitude”, nos Encontros Universitários da UFC de 2023, também mantive no resumo o termo **breu\$il**, escrito com minúscula e cifrão.

107 Disponível em: <<https://www.patrimoineculinaire.ch/Produit/Braisil/24>>. Acesso em: 18/04/2023.

Fig. 15: *Print* de uma pg. da *internet*, com um prato típico da Suíça, o “braisi”, grafado também como “brési, bresi, brezi, breusi, **breuzil**, **breusil**, brézot, brésat” (grifos meus).



Fonte: *Internet*. Disponível em: <<https://www.au-plaisir.com/actualites/braisi-br-si-bresi-brezi-breusi-breuzil-breusil-br-zot-br-sat>>. Acesso em: 13/04/2021.

Pensando agora, sobre essas questões que atravessaram o processo de pesquisa e de escrita desta tese, vejo como foi extremamente elucidativo, para mim, durante a pesquisa, percorrer esses verbetes, com definições do **breu**, de seus sinônimos e também de termos correlatos, e também diferentes usos do **breu**, e trazê-los para cá, observando como eles são, de alguma forma, sinônimos, como eles se avizinham, e se conectam, formando uma rede muito particular de palavras, que reúne um grupo bem variado de significantes, com vários significados que se relacionam entre si, a partir de sentidos que se interligam, criando um enorme campo semântico, que envolve o **breu**. Apesar das especificidades e

singularidades de alguns desses termos que vimos até aqui, eles também apresentavam uma outra particularidade, alguns deles podem vir acompanhados de adjuntos adnominais, indicando alguma relação de posse, de pertencimento, relacionado com algum lugar específico, ao fazerem referência a lugares de onde eram provenientes, ou especificando e adjetivando de algum modo o termo ao qual estavam conectados, tornando-os ainda mais precisos. Estou pensando, por exemplo, em **breu** de Colofônia, alcatrão de hulha, pez-de-hulha, betume da Judeia, pez de Borgonha ou até mesmo **breuzinho** branco da Amazônia. Mas, por mais que o **breu** utilizado no navio não viesse acompanhado de nenhum outro termo que nos ajudasse a entender a sua origem ou que nos desse alguma pista de sua especificidade ou que determinasse alguma qualidade sua; ele não estava sendo usado sozinho, ele estava sendo usado junto com outra coisa, a graxa:

graxa s.f. (1562) 1 mistura feita de pó de fuligem, sebo e outras substâncias, para engraxar e lustrar couro (de arreios, sapatos etc.) 2 preparado feito de cera e outras matérias gordurosas, utilizado para o mesmo fim 3 goma resinosa da tuia 4 QUÍM design. genérica de substância de origem vegetal ou animal (ger. triglicérideos) us. na indústria alimentícia, farmacêutica, de velas, sabões e lubrificantes, com suficiente consistência para servir à lubrificação de mancais, eixos etc. 5 PR banha de porco 6 ANGIOS m.q. HIBISCO ('designação comum') 7 VET doença que, em alguns animais, faz derreter a gordura dentro do corpo e entupir as vias naturais • ETIM lat. vulg. *grassia*, por **crassia* 'de gordura', de *crassus*, a, um 'espesso, grosso, gordo' (Houaiss; Villar, 2009, p. 988).

Essa composição, proposta por Veronica em seu livro, misturando **breu** com graxa, nos permitia pensá-los de forma associada, como se se tratasse de uma nova composição. Inclusive, essa era uma composição que não era tão estranha assim aos próprios elementos associados por Veronica, já que eles já se aproximavam por si sós, como também vimos no dicionário analógico, onde o **breu** e a graxa foram apresentados como termos análogos. Se, segundo o *Dicionário Houaiss*, o **breu** (1377) era um termo mais antigo que a graxa (1562), essa diferença podia nos fazer pensar que a graxa deveria ser o componente verdadeiramente moderno dessa antiga equação marítima, já que não se relacionava necessariamente com os navios da Era da Vela, mas com os da Era do Vapor, e com todo seu maquinário industrial, ainda que ambos pudessem estar ligados com o surgimento do Capitalismo, na transição do Mercantilismo. De qualquer forma, acho importante ressaltar a diferença desses materiais, que tinham características opostas: o **breu** era áspero e cortante, capaz de ferir o rosto dos neófitos, enquanto que a graxa, por ser feita de sebo era gordurosa, sendo usada nos navios para lubrificar suas máquinas. Assim, o **breu** foi esmigalhado por cima da graxa, formando uma “mistura áspera” (Stigger, 2013b, p. 107, grifos meus), esquisita e melequenta, bastante grudenta e extremamente cortante, já que, ao ser passada sobre os rostos dos neófitos, chegava a cortar suas peles. Essa mistura áspera também foi chamada pelo narrador de “massamorda escura” (Stigger, 2013b, p. 107, grifo meu),

que, segundo o *Dicionário Houaiss*, significava uma comida, mas também algo confuso, como uma grande mistura: “**massamorda** \ô\ s.f. (1716) **1** comida mal preparada, malcozinhada **2** espécie de açorda (caldo) **3** confusão de coisas muito diversas; mixórdia, salsada • ETIM orig. duv. • SIN/VAR ver sinonímia de *alimento*” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1254). Ou seja, massamorda trata-se de uma comida, e é uma comida portuguesa, que equivale à açorda, que é uma sopa portuguesa que reaproveita pães dormidos, mas que é uma palavra que também quer dizer confusão, embrulhada, ou alguma comida mal feita! Algo que possui o mesmo sentido que a palavra balbúrdia!

Bem, é certo que o significado primeiro de massamorda remetia, a um só tempo, a questões alimentícias, porque ela é um termo sinônimo de um prato de comida portuguesa, a açorda, mas ela também podia nos fazer pensar em questões que atravessavam esse imaginário alimentar, como a Antropofagia, justamente por conta das relações de alteridade (eu/outro, sujeito/objeto) que a cena toda de passar essa massamorda escura na cara dos neófitos trazia, esticando ainda mais essa questão da comida, que pode ser pensada de uma forma metafórica, presente nessa ideia de massamorda, também porque ali, na prova com o breu e a graxa, sob a máscara de uma grande brincadeira, estabelecia-se um pretense jogo entre sujeito e pessoas que tiveram de se sujeitar ao jogo, que tiveram de aceitar entrar no jogo, recebendo essa mistura áspera, tendo seus rostos pintados de preto. Há um jogo de forças entre sujeitos ativos e passivos, que é muito interessante de ser pensado por um viés antropofágico.

Mas essa massamorda escura do *Opisanie Świata*, por ser mesmo uma palavra estranha, também me lembrava uma outra massamorda, que já tinha sido trabalhada num outro livro de Veronica anteriormente, vindo estampada logo no título de um outro livro seu, que se chamava exatamente assim: *Massamorda* (Stigger, 2011). De fato, era um pouco difícil imaginar as pessoas no navio, na década de 1930, recebendo um esfregão na cara de uma massamorda impressa, i.e., de uma mistura que poderia remeter a pedacinhos do livro de Veronica Stigger na cara, um livro que pudesse raspar os seus rostos, ocasionando pequenas feridas, das quais escorriam filetes de sangue, porque, naquela época, esse livro nem tinha sido escrito ainda, quiçá publicado!!! Mas, brincadeiras à parte, é interessante pensar em que medida o livro *Massamorda* (Stigger, 2011) pode nos ajudar a ler essa “massamorda escura” de *Opisanie Świata*. Será que o livro *Massamorda* tem alguma relação (direta ou indireta) com essa massamorda escura, além da palavra, ela mesma?

Não sei responder essa questão ainda, e nem sei se poderei respondê-la nesta tese, se terei tempo para isso, até porque, também havia o livro *Sombrio Ermo Turvo* (Stigger, 2019a), que já mencionei anteriormente, e mais recentemente o novo romance *Krakatoa* (Stigger, 2024), que acabou de

ser publicado, e esses livros são posteriores ao romance *Opisanie Świata*, mas, de alguma forma, se relacionam com a ideia de escuro, trazida pela expressão “massamorda escura”, mas também pelo próprio **breu**. No entanto, esses outros livros de Veronica não fazem nenhuma referência explícita ao **breu**, *i.e.*, nesses livros não há nenhum texto em que essa palavra esteja literalmente presente, apesar de haver textos que podem ser pensados juntos com *Opisanie Świata*, para que se reflita, por exemplo, sobre desdobramentos do **breu**, na obra de Veronica, como irei discutir um pouco no próximo capítulo. Mas agora, como disse, além do que já identifiquei, não posso me dedicar mais a observar essas relações intertextuais na própria obra de Veronica, porque não quero me desviar do *Opisanie Świata*, gostaria de permanecer nesse livro, olhando para as questões que ele levantava com relação ao **breu**. Independentemente de sabermos qual seria a intenção da autora na repetição do termo massamorda em *Opisanie Świata* – ato falho ou algo realmente proposital –, essa palavra também me fazia pensar em gororoba, que é uma mistura que também pertence ao imaginário alimentício, atuando no mesmo campo semântico de massamorda:

gororoba *s.f.* (a1958) **1** *B infm.* refeição, comida **2** *B infm.* comida malfeita e/ou de má qualidade; bucha, grude **3** *B infm.* aguardente de cana; cachaça **4** *B infm.* ébrio, bêbado **5** *B infm.* confusão, desordem **6** *PA infm.* indivíduo lerdo, molengão ou covarde **7** **ANGIOS** árvore de até 30 m (*Centrolobium robustum*), da fam. das leguminosas, subfam. papilionoídea, nativa do Brasil (BA, ES, RJ), com tronco rugoso, de madeira muito durável, inflorescências em panículas, flores alvas e sâmaras amareladas; é planta típica da Mata Atlântica • ETIM org.duv. • SIN/VAR ver sinonímia de *alimento* (Houaiss; Villar, 2009, p. 980).

No entanto, por mais que a origem de gororoba seja um tanto quanto duvidosa, essa era uma palavra muito usada no Brasil, de maneira informal, e é importante observarmos o circuito de atuação dessas palavras, porque o uso de massamorda, num contexto de uma brincadeira feita num navio que vinha da Europa para o Brasil, faz muito mais sentido do que o de gororoba, já que massamorda era uma palavra que evocava o imaginário do colonizador, conversando com açorda e mixórdia, por exemplo, que são palavras cujo uso era bem mais comum no português de Portugal do que no do Brasil. Nesse sentido, a expressão “massamorda escura”, ao ser observada por essa lente de reflexão com enfoque em dinâmicas coloniais, seria uma expressão que evocava outras expressões do campo semântico dos alimentos que também faziam alguma referência ao Período Colonial, como, por exemplo, “mistura paulista”. Essa expressão tanto faz referência a um lugar, a pratos típicos de São Paulo, como virado à paulista, feijoada e outros, quanto nos faz pensar sobre a junção de diferentes raças, a uma ideia de mistura das raças, como uma mistura na formação da população de São Paulo. Além disso, a palavra “mistura”, nesse contexto alimentício, pode se referir à parte protéica de um prato,

remontando à época da escravidão, quando as pessoas escravizadas não podiam comer carnes (vermelha, frango ou peixe) em grandes quantidades, recebendo apenas uma pequena porção desses alimentos, que servia como complemento, que deveria ser dividido entre elas. E como isso era muito pouco, o que elas recebiam não se configurava como prato principal, assim, “eles misturavam com o arroz, o feijão e a farinha, e daí surge o nome ‘mistura’, que até hoje está atrelado a gastronomia brasileira, até porque, nosso prato sempre teve mais arroz e feijão do que carnes”¹⁰⁸.

Mas, além de gororoba, a palavra, massamorda, também me lembrava mais uma palavra, a maçaroca:

maçaroca s.f. (sXV) **1** fio torcido e enrolado no fuso **2** p. ana. espiga de milho **3** p. ana. rolo punhado de cabelo **4** p. ana. rolo de cabelo na cauda das reses bovinas **5** p. ana. quantidade de tripas enroladas e atadas, ger. para vender **6** p. ext. B bola formada por emaranhamento nas crinas do pescoço e esp. da cauda dos cavalos **7** p. ext. conjunto de coisas unidas; feixe, molho **8** *infrm.* m.q. MAÇAROCADA **9** *infrm.* massa, volume, bolo <recebeu uma m. de dinheiro> **10** *fig.* comentário malicioso; intriga, mexerico **11** MASTZOO B N. B N.E. variedade de suçuarana, com cauda de ponta bem mais peluda que o restante • ETIM conexo com o esp. *mazorca* ‘fio de linho, lâ ou crina que se enrola no fuso’, de origem contrv. • HOM *maçarora* (fl.maçarocar) (Houaiss; Villar, 2009, p. 1208).

Maçaroca era uma palavra que minha mãe usava para se referir ao meu cabelo, volumoso e grosso, mas loiro, como os fios dourados das espigas de milho, quando ele estava todo enlinhado e ela tinha que desembaraçá-lo, lembrando os fiapos que saíam do milho... Como acabamos de ver no verbete, esse termo também se relaciona com várias outras coisas, como o fuso e o fio que está torcido e enrolado nele, e também com crina de animal, e até com dinheiro e com suçuarana, envolvendo, inclusive, comentário malicioso, intriga, mexerico, uma espécie de fuxico. De fofoca. Gostei muito da imagem da maçaroca, porque também há o termo maçarocada, que é definido no mesmo dicionário como “**maçarocada** s.f. B *infrm.* mistura desordenada; miscelânea, mixórdia, maçaroca • ETIM *maçaroca* + -ada” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1208), também tem a ver com mistura!

Acho que maçaroca pode ser uma imagem excelente para se pensar sobre esse bolololo do **breu** e seu bembolado de significados, já que essa enorme rede de palavras que ele relaciona e que se relacionam com ele pode ser pensada como uma grande maçarocada, feita de muitos fios soltos. É uma imagem muito fértil, e percebo como ela se comunica sonoramente com a massamorda de Veronica, nessa aliteração de maça e massa, parecendo aquela canção de Almir Sater e Renato Teixeira, “Tocando em frente”, que foi gravada por Maria Bethânia em 1990, entre maçarocadas e massamordas, trazendo outras camadas para se pensar o **breu** e toda essa grande rede de palavras e significados que fazem parte do campo

108 Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/rango-esperto/nao-precisamos-de-mistura-precisamos-de-um-prato-colorido,4c1c2086e16445cd0a68caf67f389eb34ptgzvz.html?utm_source=clipboard>. Acesso em: 27/04/2025.

semântico do **breu**.

Com essa imagem da maçaroca na cabeça, impossível não lembrar das figuras SF de barbante de Donna Haraway (2023), que eu não cheguei a comentar no capítulo anterior, pensando-as em relação às histórias que atravessam o **breu**, e que comecei a coletar, na companhia de Le Guin (2021) e Labatut (2020; 2022), e que resolvi contar aqui, como algumas histórias do Breu\$il! No entanto, ao invés de refletir agora sobre a rede de significações do **breu** e de possíveis interpretações para esses rostos pintados de preto, que ainda quero discutir, elaborando melhor como essa composição do **breu** e da graxa tinha a ver com uma maçarocada de significados, com fiões de histórias soltas e bastante emaranhadas que se relacionavam com outras histórias do **breu** e, por sua vez, do Breu\$il; gostaria que agora nos concentrássemos apenas no romance *Opisanie Świata*, e começássemos a olhar para esses materiais a partir dos rostos pintados de preto, na “festa de Netuno”, para pensar sobre a ideia de, nesse livro, o **breu** ser, primeiramente, um mero *detalhe* narrativo, que depois foi transformado num *destaque* dramático.

Como disse há pouco, só pela forma como o **breu** foi mencionado na narrativa, tanto no trem quanto no navio, não era possível saber se esses **breus** presentes em dois momentos diferentes de *Opisanie Świata*, se tratavam do mesmo **breu**! Assim, mesmo sabendo dessas duas ocorrências do **breu**, em dois momentos diferentes da narrativa de *Opisanie Świata*, uma no trem e outra no navio, ainda era possível nos perguntarmos: será que se tratava do mesmo **breu** em ambas as situações ou são **breus** diferentes em cada uma delas? Ora, mesmo que fossem os mesmos **breus**, imaginando que esse **breu** do trem tivesse aparecido magicamente no navio, da mesma forma que Priscila também apareceu, eles eram **breus** diferentes, porque foram usados de formas diferentes em cada parte do livro. Mas, mesmo assim, havia uma relação muito forte entre eles, uma relação de contiguidade, que conectava esses dois espaços, e que também era reforçada por mais um outro elemento da narrativa: a personagem Priscila. Ela, assim como o **breu**, também apareceu primeiramente no trem, dançando ensandecida, e, completamente do nada, vinda como que do além, reapareceu a bordo do navio, já que não havia sido mencionada pelo narrador antes. Então, ainda que se tratem de **breus** diferentes, existe uma conexão muito forte entre eles, que é reforçada pela personagem Priscila. Além disso, com o documento do Hebdomadário de Lisboa, vimos também como a lista de materiais presentes nos navios parecia com a forma como o narrador de Veronica procurou elencar as coisas que foram sendo encontradas no trem, criando um espelhamento entre esses dois espaços narrativos, por conta do gênero narrativo lista/inventário.

Pensando, então, em termos de análise literária, essa presença anterior do **breu** no trem é bastante sugestiva, porque, para além de

estabelecer um vínculo entre esses dois espaços da narrativa, reforçado pela personagem Priscila, que confirma esse vínculo, criando uma sensação de verossimilhança interna da obra, porque lhe dá uma ideia de continuidade entre os espaços; por mais absurda que essa aparição seja, oriunda do além, essa presença anterior do **breu** também parece querer assinalar uma antecipação narrativa, sugerir algo do que iria acontecer no navio, algumas páginas depois, ainda que não necessariamente pudesse ser visto numa primeira leitura, como foi o meu caso. De qualquer forma, mesmo sem ser visto, o **breu** estava lá, e estava lá como um “pedaço de breu” e ao lado de “um cadarço escuro”, justamente para afirmar que, ali, o **breu** era uma coisa material, um substantivo concreto, e não um substantivo abstrato, como já vimos. Ali no trem, como ele estava rodeado de coisas, no meio de uma enumeração caótica, ele poderia muito bem passar despercebido, como, de fato, passou para mim numa primeira leitura, por isso o **breu**, no trem, não passava de um mero *detalhe* narrativo.

No entanto, numa segunda leitura do livro, depois de já termos passado pelo **breu** do navio e termos visto que esse era um momento de suma importância para a narrativa, onde o **breu** ganhava um enorme *destaque* dramático, assumindo uma importância gigantesca no enredo do romance como um todo, esse breu do trem não tendia apenas a ser visto, mas, sim, precisava ser reconhecido também como um indício, como algo que já anteciparia, ainda que discretamente, como um mero detalhe narrativo, o que estaria por vir no navio, sem deixar de ser um *detalhe* importantíssimo da narrativa. Eu me permito usar o termo dramático, sugerindo essa mudança de *detalhe* narrativo para *destaque* dramático, porque, mesmo que *Opisanie Świata* se trate de um romance, essa parte da “festa de Netuno” acabou se tornando uma grande peça de teatro, e por conta da duplicação que acontece na narrativa, pelo uso do *mise en abyme*, podemos ter um maior distanciamento que nos permite ver o *detalhe* do **breu** como um enorme protagonismo, durante a primeira prova, se transformando num verdadeiro *destaque*! Um objeto cênico importantíssimo!

Se acolhermos essa hipótese do **breu** como *detalhe* e depois como *destaque*, independentemente de serem ou não o mesmo **breu**, porque isso já não importa tanto, tendemos a perceber que, de uma maneira muito estratégica, o **breu** no trem funcionava como uma “arma de Chekov”, que, de acordo com a *Wikipédia*, é “um princípio dramático descrito por Anton Tchekhov, segundo o qual todos os elementos presentes em uma história devem ser necessários e elementos irrelevantes devem ser removidos. Os elementos não devem produzir ‘falsas promessas’, sem afetar o enredo

depois de apresentados”¹⁰⁹.

É curioso que esse termo seja composto por um substantivo, funcionando como advérbio de instrumento, e que esteja associado ao nome do dramaturgo russo Anton Tchékhov (1860-1904), que essa expressão sirva para nomear esse tipo de técnica narrativa ligada a uma ideia de essencialidade, porque Tchékhov também fez uso de outras técnicas, como o *mise en abyme*, por exemplo, que Veronica também usou em seu livro, e nem por isso essa técnica foi batizada com seu nome... Isso me faz pensar que, em algum momento da vida literária do futuro, talvez Veronica possa vir a ser evocada pelo epíteto “**breu de Stigger**”, mas, brincadeirinhas à parte, eu estava falando de *mise en abyme*. Na peça *A Gaivota*, de 1895, de Tchékhov, que era uma comédia e começava justamente com uma encenação dentro da encenação, sendo a primeira fala da personagem Macha, logo no primeiro ato da peça, uma fala arrebatadora, já que, ao ser questionada por Medviediénko, que lhe perguntara por que sempre andava de preto, ela simplesmente lhe responde: “[e]stou de luto pela minha vida. Sou infeliz” (Tchékhov, 2021, p. 25). Ou seja, a peça já começava com o procedimento de criar uma coisa dentro de outra coisa, e já começava com uma fala que nos desconcertava por completo. Esse procedimento – *mise en abyme* – também não era estranho para Veronica, que, além de usá-lo nessa parte do *Opisanie Świata*, também o usara num conto seu, “O prédio” (Stigger, 2004, p. 42-49), de seu primeiro livro, *O trágico e outras comédias*, de 2004.

Lembrei-me desse conto agora, porque, em 2021, em plena pandemia, apresentei uma comunicação sobre ele, “‘O prédio’ e outros corpos – uma leitura sobre o olhar erótico em Veronica Stigger”, no III COLÓQUIO DA LÍNGUA DE EROS¹¹⁰, pensando-o como uma crítica ao *reality show* da Rede Globo *Big Brother*, como discuti em minha apresentação. Em larga medida, a comparação da “festa de Netuno” com esse conto publicado em seu

109 Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Arma_de_Chekhov>. Acesso em: 21/12/2023.

110 Infelizmente, não consegui entregar o texto da comunicação para a publicação, porque peguei COVID-19 e não pude trabalhar dentro dos prazos estipulados para o envio do artigo. Mas meu resumo indicava que: “[n]esta comunicação, pretendo pensar sobre o erotismo-voyeur, presente no conto “O prédio”, da escritora brasileira contemporânea Veronica Stigger (1973), publicado no livro *O trágico e outras comédias* (2004), e lido hoje, em 2021, em plena pandemia, quando janelas *online* se multiplicam nas telas de nossos equipamentos eletrônicos, a partir da noção de escopofilia, trabalhada por Freud, no sentido da obtenção de prazer derivada de se olhar para algo ou alguém. Assim, quero pensar como a questão do corpo e do corpo erótico se apresentam nesta narrativa curta: que corpo(s) seria(m) esse(s)? E o próprio prédio, da arquitetura do prédio como um corpo. Além disso, também gostaria de apresentar, passeando muito rapidamente por outras obras da autora, outros tipos de corpos que aparecem em seus textos, tentando pensar de forma mais abrangente, como esse(s) corpo(s) pode(m) nos ajudar a pensar sobre nós mesmos, brasileirxs, e sobre como nós nos olhamos, pensando em uma ética possível. **Palavras-chave:** Erotismo-voyeur; Escrita feminina; Corpos; Sujeito-Objeto; *Peep show*.” Na época em que apresentei essa comunicação, eu não conhecia a leitura que Homi K. Bhabha propunha sobre a pulsão escópica, pensando o discurso colonial, em seu livro *O local da cultura*, publicado pela primeira vez em Londres, em 1994.

primeiro livro poderia ser muito rica, já que ambos se utilizam desse procedimento para criar uma certa distância na narrativa, além de ambos trabalharem criando uma audiência interna, uma noção de plateia, que nos faz pensar em questões mais específicas sobre a ideia de espetáculo (teatral, televisivo etc.) e suas relações com as artes dramáticas, mas também de sociedades do espetáculo, como Debord pensava. Mas não terei tempo aqui, nesta tese, de fazer essa leitura intratextual, comparando esses textos de sua própria obra e mostrando as relações que existem entre esses textos. De qualquer forma, estou pelo menos indicando que esse é um procedimento importante para Veronica, já que permite criar uma distância, podendo ser pensando como um procedimento de muita relevância para gerar, no leitor/espectador, uma consciência crítica, por meio do estranhamento.

Comentarei mais adiante essa ideia do estranhamento, porque ainda considero importante terminar minha abordagem do **breu**, apresentando a questão do *detalhe* e do *destaque*, em termos de estrutura narrativa. Além do termo que foi batizado a partir do trabalho de Tchekhov, que serviu de inspiração para dar nome a tal procedimento, também há o termo “*foreshadowing*”, que “é um artifício literário pelo qual um autor insinua fragmentos da história que ainda está por vir. É uma espécie de ‘truque narrativo’ no qual um elemento é colocado em cena de maneira que o público não o decifre de imediato, e sua volta posteriormente abala a trama de maneira significativa”¹¹¹, diferindo do “red herring”, conhecido como pista falsa ou arenque vermelho (tradução da expressão em inglês), que significa “algo que engana ou desvia a atenção de um assunto mais importante”. Isso tanto pode ser uma falácia lógica ou uma figura de linguagem, que conduz os leitores ou o público a uma conclusão errônea; quanto pode ser uma espécie de pista falsa, que pode ser usada de modo intencional, para construir um ambiente de mistério na ficção ou como parte de estratégias retóricas (por exemplo, na política), mas também pode ser utilizada inadvertidamente em um argumento. Sempre segundo a *Wikipédia*, o termo arenque vermelho “foi popularizado em 1807 pelo polemista inglês William Cobbett, em uma história em que se usa um peixe defumado de cheiro forte para enganar e distrair cães de caça, demovendo-os de perseguir uma lebre”¹¹².

No jargão literário, também existe uma figura de estilo que se aproxima dessa ideia de que venho falando aqui sobre antecipação narrativa: ela é a prolepse. Geralmente, se usa a prolepse para se referir a *flashforwards* (antecipações), quando se analisa o tempo de uma narrativa: “[s]e há

111 Disponível em: <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Foreshadowing>>. Acesso em: 21/12/2023.

112 Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Pista_falsa>. Acesso em: 21/12/2023.

uma cronologia respeitada, isto é, se se narra antes o que aconteceu antes e depois o que aconteceu depois, o ritmo será mais rápido. Se, ao contrário, há idas e vindas no tempo/espaço – *flashbacks* (retrospectivas), *flashfowards* ou prolepses (antecipações) –, mistura de planos temporais, tecnicamente analepse, o ritmo se retardará” (Mesquita, 2003, p. 34). No entanto, ao consultar o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, de 1974, um velho conhecido desde meu curso da graduação em Letras, é possível ter acesso a outros usos desse termo, reforçando essa ideia de antecipação, que também servem para pensar sobre a presença do **breu**, em *Opisanie Świata*:

PROLEPSE – Gr. *prólepsis*, antecipação, pelo lat. *prolepsis*.

Também denominada *antecipação* (lat. *anticipatio, onis*), é uma figura de estilo*, mediante a qual se adianta o enunciado de um epíteto, um argumento, ou uma ação, como se já tivesse ocorrido a circunstância (substantivo, ideia, evento) que lhes diz respeito e que necessariamente os precederia. Como recurso gramatical, consiste “em que um elemento que pertence logicamente a uma unidade sintática, se situa em outra unidade sintática anterior”:

“Os ventos brandamente respiravam,
das naus as velas côncavas inchando”
(Camões, c. I, est. 19. v. 3-4)

(“as velas só são *côncavas* depois de inchadas) (Carreter 1973: s. v.; Lausberg 1972: 197).

Olavo Bilac abre um dos seus mais conhecidas sonetos com uma prolepse:

“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!” – Eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...”

Embora comum a todas as modalidades literárias, é um dos expedientes preferidos da oratória: designa o artifício defensivo de antecipar o argumento de um oponente ou interlocutor, permitindo desse modo refutar as objeções que possam ser feitas e reduzir-lhes a eficácia quando, e se forem, levantadas (Lausberg 1966-1968, II: 260-261).

Reposto em uso pela retórica moderna, o termo corresponde ao *flashforward**. Caracteriza-se pela breve interrupção do presente da narrativa por meio da antecipação de um evento futuro: é uma “manobra narrativa que consiste em narrar ou evocar antecipadamente um acontecimento ulterior” (Genette 1972: 82, 105-114; Rimmon 1976: 44).

A prolepse é menos usual do que a analepse* ou o *flashback** (Moisés, 2013, p. 381-382).

A despeito de toda a fragmentação intrínseca à estrutura do romance *Opisanie Świata*, ao ser composto por diferentes partes, e cada uma delas possuindo características formais bastante singulares, sendo a visualidade do livro diretamente proporcional à sua espacialidade, que, por sua

vez, não deixava de ser um reflexo do espaço interno da narrativa, em relação a sua temporalidade, como já comentei anteriormente, sobre alguns aspectos de forma e de conteúdo do livro; essa não era uma narrativa que trabalhava com muitas idas e vindas no tempo, mesmo começando com uma história pelo meio, como continuidade de uma outra história. Nesse sentido, esse romance se caracterizava por ser até muito cronológico, e bastante linear, já que acompanhava a narrativa da viagem de Opalka, retornando ao Brasil depois de vários anos, sem muitas digressões internas, e sem a ideia de um “tempo psicológico”. Esse era um romance espacial, que funcionava de modo conectado totalmente com exterior, composto por algumas intercorrências que iam movimentando a narrativa e criando situações com um acento cômico mais acentuado. Até porque, como já disse anteriormente, o tempo da narrativa pressupõe a simulação de um outro tempo, e essa simulação, por si só, já se configurava como uma invenção em si mesma, como um trabalho de criação que era da ordem de uma recriação ficcional de uma determinada época. É certo que a narrativa começava fazendo menção a um tempo anterior, que era referido sobretudo na carta de Natanael para seu pai, mas, além desse momento, a narrativa seguia seu curso, seu fluxo, fazendo uma viagem relativamente linear, de volta ao Brasil.

Assim, mesmo que sua estrutura narrativa fosse fragmentária, paradoxalmente, ela conseguia manter uma certa linearidade temporal, e, nesse sentido, é possível, sim, pensar que o **breu**, que é mencionado primeiramente no trem, comportava-se como uma prolepse, ao ser entendido nos termos de uma antecipação de um elemento narrativo que iria desempenhar uma importância fundamental mais à frente no enredo, e não como esses volteios temporais relacionados a *flashforwards* ou *flashbacks*. Mas, por mais que essa prolepse do **breu** não tenha funcionado muito bem para mim, numa primeira leitura, porque, mesmo ele estando ali, no trem, eu não percebi a sua presença logo de cara, demorando um pouco para fazer a ligação entre esses dois espaços narrativos, do trem e do navio, que só pode ser feita numa segunda leitura, depois da cena do navio e dos “DEVERES”, acredito que ela não deve ser desconsiderada da estrutura do livro como um todo, porque denota um grau de consciência da autora na elaboração de sua obra, com rigoroso apuro técnico, levando em conta o manejo de diferentes estratégias narrativas na sua construção, no intuito de provocar no leitor certos efeitos de leitura. De produzir sensações anteriormente previstas, com determinados fins estéticos.

Tal grau de consciência na elaboração de seu romance me faz pensar que, estruturalmente, a parte “**Netuno é um bom camarada**” (Stigger, 2013b, p. 100-113) foi construída para assumir uma importância gigantesca na narrativa e, assim, conseqüentemente, o **breu**, porque ele se assemelhava muito a essa ideia de uma “arma de Chekov”, cuja relevância era indiscutível, por isso também, a posição de *destaque* que passa a

ocupar na parte do navio: por estar mais ou menos no meio do livro, essa parte marca a passagem simbólica de um hemisfério a outro, demarcando a mudança de visões de mundo, bastante diferentes. E é exatamente ali, nessa espécie de não-lugar do Oceano Atlântico, num meio de mundo que não existe de fato, como se fosse uma *no man's land* entre o hemisfério Norte e o Sul, é ali onde o **breu** deixava de ser um mero *detalhe* narrativo para ganhar um enorme *destaque* dramático. Como já disse, acho pertinente o uso do termo dramático, porque, nessa passagem como um todo, há uma grande profusão de gêneros literários, como o anúncio do comandante, por exemplo, e isso sem falar das imagens!, não sendo o gênero dramático de todo alheio à poética da autora, já que Veronica também trabalhou anteriormente com ele em outros textos seus, como “Tristeza e Isidoro – Drama, ato único”, em *Gran cabaret demenzial* (Stigger, 2007); “Pat e Morg”, publicado em *Massamorda* (Stigger, 2011); “MANCHA”, no *Sul* (Stigger, 2016b); “A piscina”, em *Sombrio Ermo Turvo* (Stigger, 2019a); e vários monólogos e colóquios de elementos naturais agora em *Krakatoa*, seu livro mais recente (Stigger, 2024).

Assim, no convés do navio, a “festa de Netuno” acabou se transformando numa peça de teatro e passou a ser vista em dobro, por meio do *mise en abyme*, como já pontuei. E é nesse momento da narrativa que aquela sensação de vista duplicada tomava forma; já que o livro nos convidava a experienciar duas camadas narrativas, ao mesmo tempo, a peça dentro da festa, reproduzindo também algo que tinha a ver com a lógica da sua construção temporal, que jogava com dois tempos ao mesmo tempo (escrito no séc. 21, como se estivesse se passando no século XXI!), entre a aproximação e a distância. Nessa passagem pelo Equador, nós também podíamos ver duas coisas operando ao mesmo tempo, literalmente, mas com uma certa distância, como se estivéssemos no hemisfério Norte e Sul, ao mesmo tempo, já que o *mise en abyme* produzia um certo distanciamento na narrativa, e é esse distanciamento que nos permitia ver o *estranhamento das provas*, já que, ao descolar a narrativa do seu fluxo corrente, instaurando um outro tempo, o tempo da peça, a peça passava a se destacar, criando um novo fluxo narrativo, um fluxo dentro de um fluxo já existente.

Essa estratégia é interessantíssima, porque o distanciamento foi um recurso dramático que também foi muito utilizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, na criação de seu teatro épico, no início do século XX, para justamente desnaturalizar a ação dramática, como um mecanismo que ao fazer uso da dramaticidade, conseguisse tirar a ilusão do drama, usando a própria coisa para desmontá-la, *so zu sagen....* Esse distanciamento era conhecido como “V-effekt” [efeito-V], e esse “V” se referia à palavra *Verfremdungseffekt*, que tinha a ideia de estrangeiro, expressa em “fremde”, e “verfremde”, distorcido, deturpado; sendo “verfremdung” o substantivo para falar em distanciamento e estranhamento, por isso esse “V-effekt”

também podia ser traduzido como “efeito de estranhamento”¹¹³. No texto de Veronica, nessa passagem da “festa de Netuno”, esse distanciamento também foi usado por ela, que, ao escolher fazer uso do *mise en abyme* contemporaneamente, é como se jogasse, de forma muito estratégica, com esses diferentes recursos e técnicas narrativas, que foram usados em outras épocas, no intuito de produzir certos efeitos de leitura, para levar o leitor a atingir alguns determinados efeitos estéticos. Inclusive, essa ideia de *destaque* dramático se baseia no fato de que o **breu** é repetido diversas vezes ao longo da primeira prova, para que realmente pudesse ser visto, para que não deixasse de ser visto, até porque ele estava sendo passado na cara das pessoas, de forma bastante literal, como **breu** também, e não como escuro ou escuridão, como algo que feria o rosto das pessoas, como uma arma.

Mas será que, além dessa literalidade, ele possuía algum outro significado? Algum significado metafórico? Analógico? Simbólico? Alegórico? Ele teria alguma coisa a ver com o Brasil? É difícil entender, logo de cara, o sentido desse **breu**, para além de sua própria literalidade, mas, ali, na “festa de Netuno”, o **breu** não era apenas algo que estava sendo passado com tanta insistência na cara dos neófitos, como algo que precisasse ser esfregado na cara para ser entendido, como a sua própria materialidade, acredito que também havia algo que precisava ser visto no **breu**, além da sua própria materialidade, já que ele estava sendo passado na cara junto com a graxa, como uma composição... Mas o que exatamente precisava ser visto nessa composição feita de **breu** e graxa? O próprio **breu**? O **breu** também? O que o **breu**, assumindo uma posição de *destaque* dramático, poderia estar nos dizendo ali? Como acessar seu significado? Como interpretá-lo? Especular sobre seus possíveis significados? Aliás, várias camadas de significados, como vimos com os vários verbetes dos dicionários? Como entender os sentidos desse **breu** que estava, sem dúvida alguma, numa posição de *destaque*?

Então, ainda que o **breu** estivesse completamente explícito, sendo passado na cara das pessoas, podendo deixar, inclusive, alguns leitores meio atordoados num primeiro momento, como eu fiquei, e depois completamente de cara, estarecidos, sem entender direito o seu sentido no contexto das provas para realizar o batismo, havia algo nele que não estava assim explícito, e que era muito enigmático: o **breu** abria um grande buraco no escuro, no meio do livro, nos interrogando sobre o seu próprio sentido. O que será que poderia haver no **breu**, para além do próprio **breu**,

113 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/V-effekt>>. Acesso em: 21/12/2023.

e que poderia ser visto a partir dele? Será que tinha a ver com o gesto violento de pintar esses rostos de preto? Era para ver a violência desse gesto? Ou se tratava apenas de ver os rostos já pintados de preto, com graxa e breu? Era para ver o racismo que a cena como um todo envolvia? Ou eram as provas, com a questão do batismo, que o *destaque* do **breu** estava colocando em questão? O que significava passar graxa e breu na cara das pessoas? Esfregar algumas verdades literalmente e metaforicamente na cara delas? Ridicularizá-las? Humilhá-las? Envergonhá-las publicamente? Fazer chacota delas?

Questões como essas ficaram martelando na minha cabeça durante muito tempo, desde a elaboração do projeto e ao longo do Doutorado, enquanto estive pesquisando sobre o **breu** e escrevendo esta tese. Num primeiro momento, elas foram entendidas por mim quase como perguntas retóricas, que me impulsionaram a refletir mais sobre o **breu** e a cena da festa como um todo, inclusive, porque eu não tinha como respondê-las imediatamente, eu precisava pesquisar, e eu não queria me precipitar e propor uma resposta rápida imprudente, sem refletir com mais profundidade, porque também interpretar é escolher uma possibilidade de significado para o significante, e isso, de certa maneira, encerraria a questão, e eu não queria fechá-lo de súbito, muito pelo contrário, eu queria que o **breu** e suas possibilidades de significado ainda permanecessem ainda em aberto. Para mim, era importante que essas perguntas ficassem decantando por mais de tempo, permanecendo abertas à especulação, já que elas foram motivo de muita inquietação para mim, me instigando no processo de pesquisa, me fazendo refletir muito sobre elas, inclusive, quando encontrei outros **breus**, que foram cruzando meu caminho, de forma completamente acidental, em outras leituras do Doutorado, como irei comentar no próximo capítulo, me fazendo ter vontade de escrever esta tese, junto com esses **breus**, presentes no romance *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger. Na verdade, ter decidido escrever esta tese desse modo, mas agora, ao invés de antecipar algumas questões que serão apresentadas mais à frente, no próximo capítulo, gostaria apenas de apresentar assim, dessa forma, algumas reflexões iniciais sobre esses rostos que foram pintados de preto, que apareceram para mim, quando eu me deparei com o **breu** na “festa de Netuno”, já que eles evocam muita memória e questões ligadas ao racismo.

A primeira prova (Stigger, 2013b, p. 106-107), em que o **breu** foi utilizado no navio, junto com a graxa, como já disse anteriormente, ela me parecia absolutamente desconcertante e me causou um enorme estranhamento, mas não pela cor preta de per si, e sim pelo fato de haver muita violência no gesto de pintar esses rostos de preto com uma “massamorda escura” (Stigger, 2013b, p. 105, grifo meu), que feria seus rostos, e que,

justamente por essa mistura ser escura, se associava à cor preta, uma cor que tinha muitas camadas de significados, com alguns deles muito negativos e pejorativos, ligados ao racismo, como já comentei anteriormente, ao apresentar alguns verbetes dos dicionários analógicos.

Essa ideia de estranhamento não foi trabalhada apenas por Brecht no teatro, ela também foi trabalhada por Sigmund Freud na psicanálise, através do conceito de inquietante, uma tradução possível para “*Das Unheimliche*”. Em 1919, Freud publicou um texto que se chamava exatamente assim “*Das Unheimliche*”, e existem várias traduções que foram feitas para se pensar esse conceito, como, por exemplo, *Uncanny*¹¹⁴, em inglês, equivalente à Estranheza¹¹⁵, em português. Mas o título desse texto recebeu muitas traduções diferentes mundo afora¹¹⁶, também sendo traduzido em português como “A inquietante estranheza” e até “O inquietante” (Freud, 2010, p. 328-376), que é a versão atual que tenho dele. Também consultei uma versão que foi traduzida como “O Perturbador” (Freud in Hoffmann, 2021, p. 293-330). Basicamente, nesse texto, na sua primeira parte, Freud começou situando o conceito no campo da estética, mas falando do psicanalista, como se os psicanalistas estivessem interessados em assuntos que fossem como que marginalizados por essa área, que se voltava sobretudo para o belo, mas, para ele, assuntos que escapavam a essa ordem de interesse eram importantes para a vida psíquica. Nesse sentido, ele situou o inquietante nessa fronteira, já que, abordando-o como algo não-familiar, como algo que pretensamente seria estranho, também por ser estranho ao lar (*un-*, partícula de negação; e *heim*, lar em alemão), isso provocaria perturbações, e o inquietante seria, então, algo que “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (Freud, 2010, p. 329).

Mas esse conceito de *Unheimliche* é bastante complexo, porque esse *heim*, ao ser usado em um outro substantivo, *heimat*, por exemplo, também pode ser entendido como pátria e nação, mas também um sentimento íntimo de lugar no mundo, de pertencimento, ligado à terra natal, como algo que evoca a ideia de morada, que em francês seria equivalente a *demeure*, e que no grego seria *oikos*, que gerou várias palavras como economia e ecologia (*oikonomía* e *οικολογία*), mas que essa ideia de lar, de *demeure*, também está ligada à morte. Por isso, quando se visita algum

114 Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny>>. Acesso em: 02/05/2025.

115 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Estranheza>>. Acesso em: 02/05/2025.

116 “‘O inquietante’: *das Unheimliche*. Por razões que ficarão evidentes no próprio texto, é desnecessário chamar a atenção do leitor para a insuficiência da tradução desse termo, que é também o título do ensaio. Limitemo-nos a registrar as soluções adotadas em algumas versões estrangeiras deste ensaio (duas em espanhol, a da Biblioteca Nueva e a da Amorrortu, a italiana da Boringhieri, a francesa da Gallimard, e a Standard inglesa): *Lo siniestro*, *Lo ominoso*, *Il perturbante*, *L'inquiétante étrangeté*, *The uncanny*. A pronúncia do alemão é, aproximadamente, ‘unrráimmlir’, sendo esse ‘r’ final pronunciado como o ‘j’ espanhol” (Souza, 2010, p. 329).

cemitério na Grécia, como o primeiro cemitério de Atenas¹¹⁷, se vê essa palavra “oikos” (οἶκος) em várias lápides, como uma ideia de retorno à antiga morada, da morte como lugar de morada. Freud não comentou esse aspecto de morada/*demeure/oikos*, mas ele vai falar do “xénos” (ξένος) e vai entrar na palavra alemã *heim*, na etimologia dessa palavra, consultando e comentando várias definições de dicionário, e mencionando também o seu lado sombra, que mora no sentido de oculto, de segredo, de escondido, ligado à *geheim* e *geheimnis*, buscando entender a questão da estranheza que ela também pode suscitar. Assim, na primeira parte de seu texto, depois de fazer uma exaustiva análise filológica do termo, por meio de comparações com verbetes de dicionários, e também comentando exemplos em outras línguas, não apenas no alemão, Freud afirmou que “*heimlich* é uma palavra que desenvolve seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (Freud, 2010, p. 340).

Na segunda parte de seu texto, Freud iria comentar de maneira bastante acurada um conto do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, “*Der Sandmann*”, “O Homem de Areia”, que foi publicado na coleção *Nachtstücken* [Contos Noturnos ou Peças noturnas, literalmente pedaços da noite] em 1817, e que faz parte de seus contos fantásticos. É até interessante olhar esse conto aqui, nesta tese, porque a história é centrada nas recordações de infância do personagem Nathaniel, e a morte misteriosa e terrível de seu querido pai. O conto é todo escrito através de cartas, começando com uma carta de Nathaniel para Lothar, que, na verdade, Clara, outra personagem do conto, achava que era para ela e a lê também, respondendo-a depois. Nathaniel é como o nome do personagem aparece na tradução do texto de Freud, tanto na tradução como “O inquietante” (Freud, 2010, p. 342) quanto na tradução “O Perturbador” (Freud, 2021, p. 304), no entanto, em outra tradução do conto que li, seu nome também aparecia como Nathanael (Hoffmann, 2021, p. 181-220). Essa estrutura epistolar do início do conto “O Homem de Areia” pode nos lembrar o começo de *Opisanie Świata*, com a carta de Natanael a seu pai, Opalka, mas, por mais que os nomes de Nathaniel/Nathanael e Natanael se pareçam, há uma inversão narrativa operada por Veronica, porque, em seu livro, ao contrário do conto de Hoffmann, quem morre é o filho e não o pai.

De qualquer modo a narrativa do conto de Hoffmann vai abordar o medo infantil que a figura do Homem de Areia suscita, com a possibilidade de jogar areia nos olhos, e, segundo Freud, “o sentimento do inquietante liga-se diretamente à figura do Homem de Areia, ou seja, à

117 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeiro_Cemit%C3%A9rio_de_Atenas>. Acesso em: 03/07/2025.

ideia de ter os próprios olhos roubados” (Freud, 2010, p. 345). Essa questão ocular ganhou bastante destaque ao longo do conto, aparecendo em outros objetos relacionados aos olhos, como um binóculo, por exemplo, e também foi trabalhada na narrativa, quando abordava a questão dos autômatos, com a presença de uma boneca, Olímpia, ao transitar entre objetos animados e inanimados. No conto, numa situação que envolvia uma boneca sem olhos, quando seus olhos ensanguentados foram arremessados a Nathaniel, Nathaniel entrou em surto e teve um delírio, e começou a evocar imagens ligada ao fogo 🔥🔥🔥, talvez por conta de o sangue ser vermelho: “[o]pa! Opa! Círculo de Fogo! Círculo de Fogo! Rode, círculo de fogo! Alegre! Alegre! Opa, bonequinha de madeira, bonequinha bonita, rode!” (Hoffmann, 2010, p. 344). Esse conto é extremamente rico e cheio de relações que podem ser trabalhadas na psicanálise, como o medo infantil, a questão da morte do pai, as projeções e as transferências, e a idealização amorosa também, com as personagens femininas, Clara e Olímpia, sendo Olímpia uma boneca! Freud também analisou outros textos de Hoffmann, como *O elixir do diabo*, além de outros exemplos, concluindo essa parte falando do genital feminino, e abordado o inquietante como uma teoria:

Concluindo essa reunião de exemplos – certamente ainda incompleta – devo mencionar uma observação da prática psicanalítica, que, se não assenta numa fortuita coincidência, traz uma bela confirmação de nossa teoria do inquietante. Com frequência homens neuróticos declaram que o genital feminino é algo inquietante para eles. Mas esse *unheimlich* é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. “Amor é nostalgia do lar” [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: “Conheço isso, já estive aqui”, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou o ventre da mãe. O inquietante [*unheimlich*] é, também, nesse caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], o velho conhecido. O sufixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão (Freud, 2010, p. 365).

Na terceira e última parte de seu texto, Freud seguiu analisando mais exemplos inquietantes, também ligados a coisas cômicas, e o reavivar dos mortos, para falar do medo que o inquietante suscitava e de onde ele viria, dando um encaminhamento psicanalítico, ao falar da repressão e da superação, e fazendo uma distinção entre o inquietante da literatura e o inquietante de cenas vividas, como se o inquietante presente na literatura fosse algo mais amplo. Para pensar sobre isso que ele disse, seria bom trazer o livro de Jacques Rancière (2021), *O inconsciente estético*, que discute justamente a noção que ele apresentava de inconsciente estético, mas não gostaria de me desviar agora, talvez, em algum outro momento, eu faça isso; de qualquer forma, Freud terminou seu texto pontuando que essas questões que atravessavam o inquietante, como o medo, a solidão e a escuridão estavam ligadas à angústia infantil que, na maioria das pessoas, nunca desaparecia inteiramente.

Quando li o romance *Opisanie Świata*, em 2019, para fazer o projeto, eu já conhecia esse texto de Freud, só não me lembrava dele, assim, em detalhes, me lembrava apenas das principais questões que ele colocava entre a casa (*heim*) e o país natal (*heimat*), e a sensação de estranheza e não-

familiaridade (*unheimlich*) que o familiar (*heimlich*) produzia, até porque, em Berlim, eu já tinha feito uma performance trabalhando com esse texto e com essas palavras, numa espécie de jogo, e, talvez por isso, ao me deparar com essa cena da primeira prova, com os rostos pintados de preto, com graxa e breu, eu tenha falado justamente em estranheza, porque essa cena tem algo de muito ambíguo, sim, entre o que é estranho e ao mesmo tempo familiar. Como eu já comentei anteriormente, essa sensação de estranheza não tinha necessariamente a ver com a cor preta em si mesma, mas, com certeza, tinha a ver com algo que atravessava essa cor, como a ideia de racismo, que, para nós, brasileiros, que crescemos numa sociedade racista, mas que negava isso veementemente, também operava nessa mesma lógica ambígua, na oscilação entre o que era familiar e, ao mesmo tempo, também era não-familiar.

Lélia Gonzalez foi uma importante intelectual, ativista e feminista negra brasileira, reconhecida por suas análises interseccionais sobre raça, gênero e classe, e por sua atuação constante no combate ao racismo e sexismo, se tornando uma grande referência para os estudos e debates nessa área do conhecimento, tanto no Brasil e na América Latina, quanto em outras partes do mundo, com contribuições críticas extremamente relevantes, deixando um considerável legado para as próximas gerações. Com frequência, para abordar as questões que discutia em seus textos, ela trabalhava com termos e conceitos psicanalíticos, além disso, ela tinha uma relação muito particular com a linguagem, com uma forma de se expressar que era muito única: em seu texto de 1988, “A categoria político cultural de amefricanidade”, para falar sobre o racismo no Brasil, por exemplo, ela falava de um “racismo à brasileira”, como se o racismo daqui tivesse algo que fosse intrínseco à nossa sociedade, sendo justamente esse “à brasileira” a marca de sua singularidade, algo que tinha a ver especificamente com a formação do nosso país. Para elaborar essa questão, ela desenvolveu uma formulação a partir de Freud, da sua ideia de denegação (*Verneinung*), que, segundo Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, no *Vocabulário da psicanálise*, que Lélia citava em seu texto, essa denegação seria um “processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença” (Laplanche; Pontalis *apud* Gonzalez, 2022, p. 96). Sobre isso, Lélia comentou que “[e]nquanto denegação de nossa ladino-amefricanidade¹¹⁸, o racismo ‘à brasileira’ se volta justamente

118 Esse trecho foi retirado do texto “A categoria político-cultural de amefricanidade”, de 1988. Nele, Lélia trabalhava com o conceito de “América Ladina”, como ela mesma explicou: “[e]ste texto resulta de uma reflexão que vem se estruturando em outros que a o antecederam, e que se enraíza na retomada de uma ideia de Betty Milan desenvolvida por M. D. Magno. Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América

contra aqueles que são o testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (‘democracia racial’ brasileira)” (Gonzalez, 2022, p. 95-96).

Para os especialistas em psicanálise, esse conceito de Freud, *Verneinung*, também traduzido como “negação” e não “denegação”, seria uma de suas “pequenas obras-primas”, já que “as densas cinco páginas de *A negação*, até hoje fecundas e estimulantes para os estudiosos das mais diversas filiações pós-freudianas” (Carone, 2014, p. 9). No posfácio da edição que tenho desse texto, o filósofo e escritor brasileiro Vladimir Safatle também complementou: “[e]ste pequeno texto de Freud, escrito em 1925, transformou-se, graças principalmente às leituras de Jacques Lacan e Jean Hyppolite, em um dos artigos fundamentais da teoria psicanalítica. Sua concisão pode esconder sua real densidade”. Esse texto seria extremamente importante porque “aqui encontramos o ponto no qual a técnica psicanalítica de interpretação se articula às reflexões a respeito da ‘origem psicológica do julgamento’ e da teoria freudiana do aparelho psíquico”. Assim, concluiu Safatle, “[f]ica claro como, na experiência psicanalítica freudiana, a prática não é apenas meio para fundar uma clínica, mas também caminho para encontrar as estruturas que caracterizam a psique humana” (Safatle, 2014, p. 35). Safatle também ressaltou que “*Verneinung* está mais próxima de uma lógica da contrariedade do que de uma lógica dialética da contradição, cuja dinâmica suporta a *Aufhebung* [termo da dialética de Hegel]. O esquema lógico da *Verneinung* parece ser o resultado da posição dessa negação que Aristóteles chamava ‘contrariedade’ e que Hegel retoma de maneira dialética através de considerações sobre a oposição (*Gegensatz*)” (Safatle, 2014, p. 43).

No entanto, nessa tradução que tenho, *Verneinung* não foi traduzido como denegação, mas, sim, como negação, se justificando que:

Contrariando uma certa corrente francesa, em particular a representada por Lacan e seguidores, não optamos por traduzir “*Verneinung*” por “denegação” – e muito menos por “negativa”, como quer a tradução brasileira (S. Freud, *Obras completas*, v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 295). A impropriedade de “negativa” parece tão óbvia que mal merece discussão. “*Verneinung*” é o termo mais genérico possível para o ato de dizer não; a “negativa” aplica-se a um caso particular e específico desse mesmo sentido. Quanto à disputa entre “denegação” e “negação”, haveria vários argumentos a ser levados em consideração. Em primeiro lugar, embora haja momentos no texto em que “denegação” poderia ser o termo mais adequado para traduzir “*Verneinung*” (quando o sentido é psicológico, de desmentido, de recusa de uma suposta afirmação), há outros momentos (quando o sentido é o da gramática ou da lógica) em que seria incorreto não chamar “*Verneinung*” de negação, pura e simplesmente. Para desdobrar a

Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o t pelo d para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *América Ladina* (não é por acaso que a *neurose cultural* brasileira tem no *racismo* o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas ‘pretos’ e ‘pardos’ do IBGE são *ladino-amefricanos*)” (Gonzalez, 2022, p. 95-96). E o texto de M. D. Magno, ao qual Lélia faz referência é: “*América Ladina: Introdução a uma abertura*”, de 1980, publicado pelo Colégio Freudiano do Rio de Janeiro.

“*Verneinung*” em dois outros termos, teríamos que decidir, a cada momento em que ela comparece (sem garantias contra o erro e a arbitrariedade), qual o mais adequado. Há outros argumentos igualmente simples, a favor dessa escolha: “*Verneinung*” é o oposto de “*Bejahung*” (afirmação) – e isso desde sempre na língua alemã, não apenas em Freud. Seria, portanto, errado opor à “afirmação” a “denegação” em vez de “negação”. Além disso, na língua portuguesa o substantivo “negação” abrange perfeitamente as duas acepções, a lógico-gramatical e a psicológica. Por último, um argumento de fidelidade ao modo como Freud encarava as questões de terminologia em psicanálise. Em *Die Frage der Laienanalyse* [A questão da análise leiga], um texto de 1926, aliás contemporâneo do texto *Verneinung* (*Gesammelte Werke* [doravante GW], v. 14. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1948, p. 222), diz Freud: “...wir lieben es in der Psychoanalyse im Kontakt mit der populären Denkweise zu bleiben, und ziehen es vor, deren Begriffe wissenschaftlich brauchbar zu machen, anstatt sie zu verwerfen” [... na psicanálise gostamos de ficar em contato com o modo popular de pensar e preferimos tornar seus conceitos cientificamente úteis, ao invés de rejeitá-los]. Ora, “negar” e “negação” são termos correntes da fala cotidiana, ao passo que “denegar” e “denegação” são termos intelectualizados, sofisticados, distantes do nosso “modo popular de pensar” (Carone, 2014, p. 9-10).

Feita essa distinção, gostaria de me encaminhar para próxima seção, onde irei comentar algumas memórias que passaram pela minha cabeça no momento da leitura do texto de Veronica, comentando algumas coisas que essa imagem dos rostos pintados de preto me lembravam e que a violência desse gesto de pintar os rostos de preto, com graxa e breu, me trouxeram à mente. Comecei também a tentar sistematizar essas memórias, para pensar sobre elas mais demoradamente, procurando elaborar algumas questões a partir delas, refletindo melhor sobre elas e me perguntando de que forma essas memórias me ajudariam a entender esses rostos pintados de preto e o próprio **breu**. Assim, na próxima seção também me aprofundo mais em algumas questões levantadas por Lélia Gonzalez em seus textos, ao pensar sobre o racismo no Brasil, o racismo à brasileira, procurando discuti-las de forma menos superficial.

2.4.2) Memórias – indícios do tempo presente

Como disse, quando li o trecho das provas, no meio do livro *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger, durante a “festa de Netuno”, como algo necessário para a realização batismo, tive uma enorme sensação de estranheza, não só com relação ao gesto de violência de pintar os rostos dos neófitos desse modo, com graxa e breu, mas também pelos rostos pintados de preto e pelo próprio **breu**; assim, comecei a prestar atenção nas imagens que começaram a passar pela minha mente, depois que fiquei pensando sobre isso, com as coisas de que comecei a me lembrar, enfim, memórias aleatórias que essa cena me evocava, e que comecei a coletar, sem muita ordem, pensando sobre elas depois, num exercício de elaboração,

análise e reflexão crítica sobre essas memórias.

O conceito de memória é um conceito crucial para a História, como discute o historiador francês Jacques Le Goff em seu livro *História e Memória* (Le Goff, 2013, p. 387-440), que foi publicado em 1988, reunindo diversos escritos seus de anos anteriores. É certo que “[a] memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 2013, p. 387). Mas, por mais que essas memórias que eu vou apresentar aqui possam ter algo a ver com a forma como Aristóteles entendia essa faculdade humana e a nossa própria capacidade de rememoração, “que distingue a memória propriamente dita, a *mnemê*, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a *anamnesis*, faculdade de evocar voluntariamente esse passado –, a memória, dessacralizada, laicizada, está ‘agora incluída no tempo, mas num tempo que permanece rebelde à inteligibilidade’ (Vernant, 1965, p. 78)” (Le Goff, 2013, p. 402), entendo essas memórias que surgiram ligadas ao **breu**, à violência do gesto de pintar os rostos dos neófitos de preto e aos próprios rostos pintados de preto, mais ligadas às ideias do filósofo alemão Walter Benjamin, com seu conceito de imagem dialética, por exemplo, por toda a questão da ambiguidade que a estranheza da cena como um todo produz, já que a ambiguidade seria o que há de visível na imagem dialética (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 173), porque a função da imagem dialética seria a de manter uma certa ambiguidade, como uma maneira de apelar os “monstros” da razão (Didi-Huberman, 2021, p. 189), como bem pontuou o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman, no capítulo “A imagem crítica”, publicado em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (Didi-Huberman, 2010, p. 169-199), que saiu na França em 1992.

Mais adiante irei comentar esse conceito de Benjamin, de imagem dialética, já que agora gostaria que observássemos o manuscrito 929, “Escavar e recordar”, do arquivo de Benjamin, que foi publicado em seu livro *Imagens de Pensamento*, com tradução de João Barrento, onde há um comentário bastante interessante de Benjamin sobre a memória, de como ele a entendia, sempre pensada em relação ao tempo presente:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [*Gedächtnis*] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido [*das Erlebte*], do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades mais antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [*Sachverhalt*] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas de todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios

da nossa visão posterior – como torsos da galeria de um colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recordam do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes (Benjamin, 2017, p. 101, grifo meu).

É certo que essa forma de entender a memória, apresentada aqui em relação à escavação, se conecta com aquela tomada de posição do historiador, que estava no texto de Benjamin “Sobre o conceito de história”, de 1940, de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin *apud* Löwi, 2007, p. 70), que foi mencionada na “tese VII”, e que irei discutir melhor no último capítulo desta tese. Mas, como estou discutindo algo que tem diretamente a ver com essa ideia de escavar, acredito que este seja o momento mais oportuno para dizer que sempre achei muito curiosa essa imagem da escova, porque sempre a entendi como uma imagem metafórica, porém uma sequência de acontecimentos desconexos entre si, que se deram em diferentes momentos da minha vida recente, me fizeram mudar radicalmente de opinião. Irei, então, contá-los!

A única vez em que encontrei Veronica Stigger e conversei com ela sobre seu livro *Opisanie Świata* foi em Berlim, na casa do poeta Ricardo Domeneck, em 2016. Eu só me lembro de *flashes* desse encontro, também porque tinham várias pessoas na casa dele nesse dia. Ricardo sempre gostou muito de fazer esse tipo de encontro entre artistas, ele era um verdadeiro anfitrião, entre o *gentleman* e o dândi! Não lembro se cheguei a conversar a sós com ela nesse dia, mas lembro de ter falado rapidamente (e timidamente) sobre as minhas aulas de português para estrangeiros, em que eu usava um texto desse seu livro, aquela parte “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73), de que já falei aqui, e ainda disse mais: se você for voar pela Lufthansa, cuidado, Veronica! É capaz de algum comissário de bordo, que fale português, vir falar com você sobre seu livro! Eu também lembro de ter feito uma piada, no final, quando já estávamos indo embora, nos despedindo, lembro de ter comentado alguma coisa sobre uma escova que tinha na casa do Ricardo, uma escova que estava perto da porta. Lembro de ter falado que aquela escova, possivelmente uma escova para lustrar sapatos, parecia com a escova que Curto Chivito tinha roubado para o seu “Museu do Homem em Trânsito” (Stigger, 2013b, p. 73), porque esse personagem roubava objetos inusitados para compor o acervo desse museu, que pretendia criar. No entanto, quando fui procurar no romance de Veronica essa parte da escova, percebi que seu livro nunca havia falado de escova nenhuma, era tudo uma grande invenção minha:

CURTO CHIVITO. Uruguai. Corre o mundo surrupiando pequenos objetos dos navios nos quais navega. Recolhe talheres, pratos, copos, enfeites, cinzeiros, guardanapos, menus, postais. Tudo o que encontra e que chama a sua atenção. Para ele, não se trata de roubo, mas de apropriação. Pretende montar o Museu do Homem em Trânsito num puxadinho que está construindo no quintal de sua casa, na estrada entre Montevideu e Colônia do Sacramento Aposta no desenvolvimento da indústria do turismo. O futuro é dos viajantes, diz ele (Stigger, 2013b, p. 72-73).

Eu me equivoquei e produzi uma escova que não existia no livro, me projetando nele. Quer dizer, projetando uma escova no museu de Chivito, a escova de Walter Benjamin, por causa da memória que eu tinha de uma escova, que estava na casa de Ricardo! Mas o pior não foi isso, em 2020, já fazendo o Doutorado e completamente obcecada com essa história do meu próprio erro, escrevi para o Ricardo, perguntando se ele se lembrava dessa história, e eu pedia para ele me mandar uma foto da tal escova... Por mensagem de zap, ele me disse que eu estava viajando na maionese e que não se lembrava de nenhuma escova!!! Mas, como sempre, ele foi muito generoso comigo, acabou me mandando uma outra escova de presente, me mandou um poema de Décio Pignatari¹¹⁹, dizendo que essa era a única “ESCOVA que posso te oferecer, Amiga”:

*Plexiglás e nylon, da leve lucidez de
tua cútis, esses sessenta geisers se
levantam, podados a duralumínio, as
raízes translúcidas a nu na transparência – e
do cristal ao leite, os úberes capilares ex-
traem ou emitem a luz em extrato? es-
pelho escalpelado por dentro, refletindo o
avesso mais claro que o direito
pensas (em íons) o
obscuro exterior que te dá luz? perdes o
invisível palpável na poeira do uso? o
hábito da boca com
boqueira derrui o teu plexo glorioso de
nervos apolíneos, como os estalamitites-tites
brinquedos de carbonato aliciando luz em
escrínios de vácuo, espeleologia do
inútil adorável, de Vaucluse? pedra-ume
de angústia-standard, adstringindo o
espaço-luz, digesto cotidiano de um gesto ex-
perto, com louçanias de belle-époque, o
tracoma ofende o monopólio guloso de
estrita economia, apanágio malthus-
estrutural do teu sossego?
(teus es*

119 Esse poema foi enviado por zap, então não me preocupei de buscar sua referência.

*pelhos por dentro) em linhas-d'água lique-
fazes as dúvidas, e enquanto o mundo passa, tu
és e bela, mas se mais de bilhão não
apreciam seque os objetos concretos (pão) da
metáfora para te usar lindamente, só o
eterno te assegura a vida, ó
volúpia ótico –
manual, comestível epidérmico de
luxos módicos de alcovas-leoas de
invencível dentição, os teus ca-
belos têm o brilho perfeito das
calvícies do gênio, mas se o rigor conduz à
qualidade, 1/2 mundo está aquém de
tua água organizada e dura, lastro de
cristal de muitas fomes – ignorantes do
apetite verbal.*

Sempre considerei essa imagem de Benjamin, de “escovar a história a contrapelo”, como uma imagem metafórica, mas, ao assistir de novo, em 2024, ao documentário de Werner Herzog sobre vulcões, *Into the Inferno*, de 2016, traduzido para o português como *Visita ao Inferno*, para escrever sobre o novo romance de Veronica, *Krakatoa* (Stigger, 2024), que foi publicado ano passado, vendo como um arqueólogo inglês, que Herzog filmou na Etiópia, trabalhava justamente revolvendo a terra com uma escova, comecei a considerar a hipótese de a escova de Benjamin ser tomada ao pé da letra, como uma escova literal, porque os arqueólogos não apenas escavavam a História, como discutia essa imagem de pensamento de Benjamin, eles também a escovavam! Literalmente! E se eu também queria “escovar a história a contrapelo”, também precisava ter a minha própria escova, para poder fazer isso, *comme il faut*!

Depois de ter assistido a esse filme de novo, lembrei de um dia em que eu havia ido ao Mercado São Sebastião, no centro de Fortaleza-CE, para almoçar com alguns amigos, professores de literatura, em agosto de 2023, lá eu havia visto um objeto muito curioso, no formato de uma escova. Naquele dia, eu não cheguei a comprá-la – afinal, o que eu poderia fazer com aquela coisa que lembrava uma escova?!? –, mas como ela era tão diferente, tirei uma foto e guardei sua estranheza. Que serventia ela poderia ter, na minha vida? No entanto, quando fui convidada para mediar e participar de uma mesa sobre poesia contemporânea no XXI-INTER (Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários), do PPGLETRAS da UFC, no final de 2024, resolvi que era chegada a hora de voltar ao Mercado e procurar por aquela escova! Agora eu poderia comprá-la! Ela teria algum uso.

No dia da apresentação na UFC, eu estava muito sem tempo e passei no Mercado correndo, antes do almoço. Eu estava morrendo de fome e não queria gastar dinheiro pagando estacionamento, porque eu já estava sem bolsa há alguns meses, então eu tinha que me virar para encontrar a escova nos 20 min. que eles davam o direito ficar lá sem pagar. Sem grandes dificuldades, depois de ter explicado para o primeiro vendedor de um dos boxes no térreo como era o objeto que eu estava procurando, ele me disse “vá ali na loja do seu Chico, ele tem essa escova de peixe”. Ele me deu as coordenamos e assim que encontrei a loja do Chico, encontrei a escova. Ela custou uns R\$ 5,00, paguei no pix.

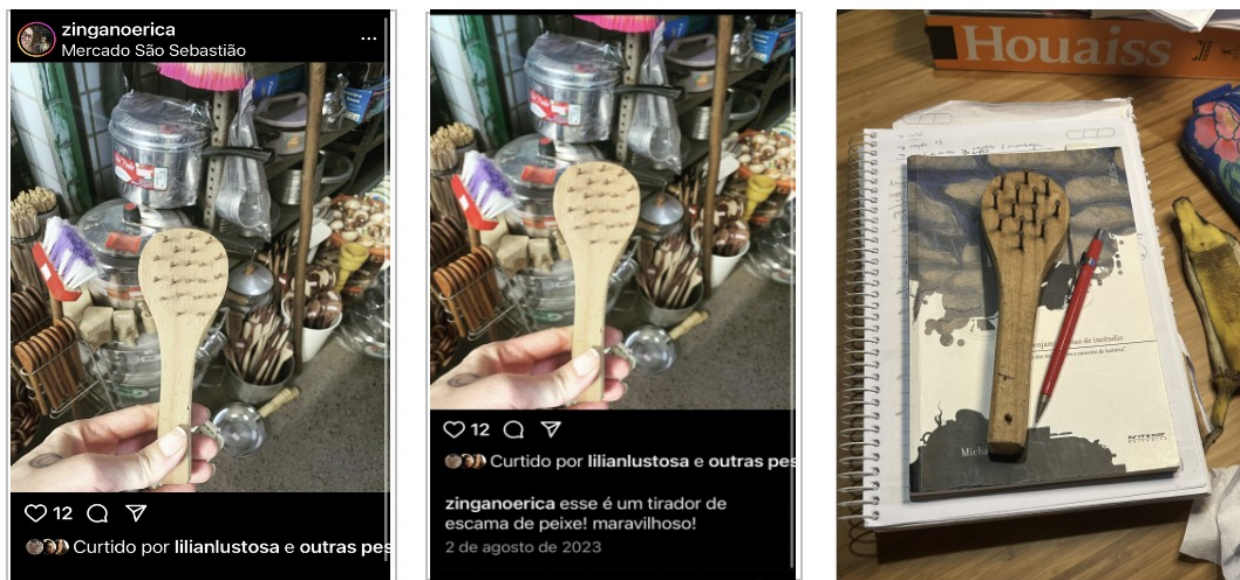
Era uma escova para tirar escamas de peixe. Em minha apresentação, que aconteceu na mesma sala onde esta tese foi defendida, em agosto de 2025, entendi que aquela apresentação era como um prenúncio da minha defesa, e que ela já serviria como um “despacho” naquela “sala de despachos”, chamada oficialmente de “Sala Capitu”. Falei sobre isso durante a minha apresentação, sobre a ideia de despacho e também sobre a minha nova escova de peixe. Mas antes de falar qualquer coisa, soltei um áudio de mais ou menos 2’18”, de uma gravação que fiz no dia 19/07/2022 nos arredores do Mercado Público de Porto Alegre, que eu havia visitado em 2022, antes das enchentes de 2024. O áudio era de uma fala de um vendedor indígena, um bugre, como os gaúchos costumavam dizer, que estava vendendo uma arma, que podia matar até cascavel, “a cascavel é uma cobra que não tem couro, tem escama”, como ele mesmo disse, ao anunciar seu produto. Depois disso, falei do Mercado daqui, dessas revisitações aos mercados que ficam nos centros das cidades, em datas diferentes, em perspectivas diferentes. Aí comecei a falar da minha escova de peixe nova, da minha busca por ela, e também do meu “erro de leitura”, com a ideia de “projeção”, que projetei a minha escova no museu de Curto Chivito, no romance de Veronica, falando também sobre a literalidade dessa escova, falando do filme de Herzog, do que aprendi com esse filme, já que agora, além de escavar e escovar, essa minha escova também podia ser usada para descamar as história, i.e., tirar as suas escamas, as suas cascas e as diferentes camadas de tempo que a habitava, como se a história fosse uma espécie de bicho vivo-morto-vivo, redivivo.

Eu sei, essa escova que eu comprei, realmente ela é um pouco estranha. Pode até parecer algum instrumento de tortura, uma palmatória!, imagina que horror!!!, mas ela realmente é uma escova que serve para tirar escama de peixe. Ela foi inventada para isso. Não sei quem a criou e nem quando isso aconteceu¹²⁰, mas será que essa pessoa poderia imaginar os outros usos que poderiam ser feitos dela? Tenho certeza de que os surrealis-

¹²⁰ O escorredor de arroz, essa invenção maravilhosa, foi criado por uma dentista brasileira, Therezinha Beatriz Alves de Andrade Zorowich, na década de 1950. Disponível em: <<https://www.faturabrasil.com.br/curiosidades/voce-sabia-que-o-escorredor-de-arroz-foi-inventado-por-uma-brasileira/>>. Acesso em: 25/12/2025.

tas iriam adorá-la, porque ela é um objeto muito sugestivo, que convoca a nossa imaginação poética. No tempo deles, eles combinavam diferentes objetos e criavam novas funções para eles, com suas *assemblages/montages*, e também os dadaístas com seus *ready-mades*, mas o surrealismo e o dadaísmo já acabaram faz tempo. Quer dizer, ano passado, 2024, ano do centenário da publicação do *Manifesto Surrealista*, de André Breton, o surrealismo voltou com tudo. É uma moda que é sempre tendência, porque, na verdade, as vanguardas nunca saem de moda. Mas preciso encontrar um par mais adequado para minha escova de peixe poder começar a dançar. Minhas lapiseira é muito esguia, não dá conta sozinha da corpulência da escova de peixe.

Figs. 16, 17 e 18: *Prints* de duas postagens no Instagram, com foto da “escova de peixe” (2023), no Mercado São Sebastião-CE; e uma foto com a tal da “escova de peixe” (2025), na minha mesa de trabalho.



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Que objeto vai querer tirar minha escova para dançar? Um dicionário? Uma casca de banana? Preciso pensar melhor sobre isso, mas também não precisam ser objetos permanentes, podem ser objetos provisórios, também. Objetos móveis. Mutantes. Uma sequência de objetos, a depender da músicas que teremos que dançar, em cada circunstância... A ocasião faz o ladrão, mas o seguro morreu de velho, já diziam os ditados populares... Ora, ora, meu rói-rói não é um *rolls royce* nem uma *rolleiflex*, mas dá pro gasto! Um rói-rói é um objeto excelente para começar essa dança, até porque ele é muito sonoro e gira, produzindo uma energia incrível, e também guarda muita semelhança com a roda de oração tibetana portátil! Adorei! Um objeto que é espelho de outro! Espelho torto, não é roto, mas não deixa de ser louco! Louvo o oco do ovo, no voo do polvo! É osso!

Figs. 19 e 20: Imgs. de um rói-rói e de uma roda de oração tibetana manual



Fonte: *Internet*. Disponível em: <https://http2.mlstatic.com/D_NQ_NP_775661-MLB48001919117_102021-O.webp> e <<https://www.amazon.com.br/ZEYUAN-tibetana-Budista-tibetano-Instrumento/dp/B0BKG5ZRRH>>. Acesso em: 13/04/2021.

Considero essa escova de peixe um instrumento de trabalho utilíssimo e excelente, no trabalhoso esforço de descamação das histórias, literalmente, metaforicamente ou até analogamente, seja do jeito que for e acompanhada do que for, essa escova de peixe nos permite acessar

memórias, diferentes camadas da memória. Cada pequena escama é uma espécie de joia rara, que guarda dentro de si o seu próprio tempo, como um “cristal – fragmento separado da rocha, destroço, mas absolutamente puro em sua estrutura – no qual brilha ‘a sublime violência do verdadeiro’. E por isso a imagem dialética, aos olhos de Benjamin, só podia ser concebida como uma ‘imagem fulgurante’” (Didi-Huberman, 2010, p. 177). Até parece que estou fazendo propaganda da minha escova nova, mas ela não está à venda, me desculpem. Posso emprestá-la, claro, se for o caso de a comunidade da qual faço parte há algumas vidas, a comunidade dos absolutamente sós¹²¹, consentir na partilha dos acasos, conforme cada caso...

Também devo dizer um pouco mais, um pouco além: a ideia de “escovar a história a contrapelo” sempre me lembrava um hexagrama do *I-CHING* - *O livro das mutações*, o hexagrama “49. KO/ REVOLUÇÃO” (*Ko significa também a mudança de pêlo dos animais – nota da tradução brasileira)¹²². Este hexagrama dizia o seguinte:



O termo que designa este hexagrama tinha originalmente o sentido do pêlo de um animal, que muda no decorrer do ano. Seu significado foi então ampliado de modo a abranger as mudanças na vida política, as grandes revoluções ligadas à troca de governo. Os dois trigramas que compõem este hexagrama são os mesmos do hexagrama K'uei, OPOSIÇÃO (38), as duas filhas menores, Li e Tui. Lá, porém, a mais velha das duas se encontrava acima, o que, basicamente, causava apenas um antagonismo de tendências. Aqui, a mais moça está acima e as influências se opõem, as forças se combatem como fogo e água (lago), cada qual tentando destruir a outra. Por isso a ideia de revolução (Wilhelm, 2006, p. 153-154).

121 “Trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós”, Maria Gabriela Llansol.

122 E um hexagrama sempre puxa outro, “assim como a chama depende do combustível”, do hexagrama “37. CHIA JEN/FAMÍLIA”. Vlw, Flávia Memória! Lembrança suave e antiga!

Dito isso, acho que estamos mais do que entendidos quanto ao uso do adj. adnominal “de peixe”, presente na minha escova nova. Além disso, devo acrescentar que aqui, no Ceará, mais especificamente no Cariri, região no Sul do estado, onde existe uma intensa atividade arqueológica, os catadores de fósseis se autodenominam “peixeiros”¹²³, porque a grande maioria dos fósseis encontrados lá são de peixes¹²⁴.

* * *

Assim, ainda que a parte das provas da “festa de Netuno” tivesse sido construída para ser engraçada, para despertar o riso, como se fosse uma cena cômica, já que os rostos dos neófitos, pintados daquela forma, com graxa e breu lembravam os rostos de pessoas que tinham levado uma tortada na cara em algum espetáculo circense, essa imagem tinha algo que extrapolava o riso: ela era violenta demais para ser simplesmente engraçada. Diferentemente dos rostos brancos que foram transformados numa espécie de máscara branca, por algum palhaço – igualmente mascarado – que atirava tortas na cara de outrem para produzir o riso; ali, não era o mesmo tipo de riso, não podia ser o mesmo tipo de riso: ali, o **breu**, junto com a graxa, eles se transformavam numa máscara preta, que feria o rosto dos neófitos. Quem poderia achar graça daquela máscara, de graxa e do breu, sendo usada daquela forma, como uma máscara de horror, que evocava mais o universo da bufonaria do que o da palhaçaria? E que despertava mais aspectos ligados ao grotesco (como nojo, ojeriza, aversão, repúdio, antipatia dentre tantas outras sensações ambíguas) do que propriamente coisas doces e leves, vindas do universo lúdico e encantadoraamente desajeitado, estabanado e estúpido dos palhaços clássicos?

Essa espécie de máscara preta funcionava como uma máscara negativa das máscaras brancas da palhaçaria, no sentido de funcionar como uma máscara invertida, uma máscara que era o seu contrário, mas que, no fundo, podia se equiparar a elas, por guardarem algumas semelhanças, tanto das máscaras brancas que os palhaços usavam em si mesmos, para se tornarem palhaços, que lhes garantia a identidade de palhaços; quanto das máscaras brancas que os palhaços jogavam na cara das pessoas, com as tortadas jogadas na cara, que também transformavam os rostos dos

123 O cineasta e escritor Lucas Parente, que tem formação em História, foi quem me chamou a atenção para essa metáfora. Obrigada, Lucas! Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DM114IGpTlc/?igsh=MW5uMTRhNGp1dWFpYw==>>. Acesso em: 15/07/2025.

124 A exposição “Pedras do Araripe”, sobre os fósseis de lá, que vai acontecer no Centro Cultural Cariri. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DMJDntIJ0yv/?igsh=MWVneHp6OXU3NGN6MQ==>>. Acesso em: 15/07/2025.

espectadores em máscaras brancas, porque todas essas máscaras visavam produzir o riso. No entanto, como se tratava de uma máscara que se aproximava da palhaçaria pela bufonaria, essa espécie de máscara preta produzia um outro tipo de riso, um riso às avessas, um riso do humor negro, e quem estivesse sendo obrigado a usar essa máscara, ela produzia dor, porque os neófitos haviam sido obrigado a usá-las para conseguirem ser batizados, eles tiveram que entrar na “brincadeira” e aceitarem calados aquela violência, já que era uma só uma “brincadeira”, ainda que mais pesada e extremamente desconfortável e desagradável, uma brincadeira de mau-gosto.

A princípio, é difícil entender qual o sentido, no contexto dessa “festa de Netuno” e do batismo dos neófitos, de esses rostos terem sido pintados de preto, e com esses materiais em específico, graxa e breu, também porque elas têm muito a ver com o absurdo e o *nonsense*, mas talvez elas fossem uma espécie de releitura dessas cenas circenses, que, desde sua origem, já lidavam com a violência, como uma releitura da violência do circo, fazendo uma menção a esse tipo de violência¹²⁵. Por mais difícil que pudesse ser entender qual o sentido dessa primeira prova e desses rostos pintados de preto, justamente por ser uma cena tão paradigmática e tão peculiar em sua estranheza, ela desencadeou em mim uma série de memórias, mas acredito que nem todas elas seriam memórias só minhas, memórias particulares ou privadas. Penso que uma memória comum, coletiva, que muitos de nós, leitores do séc. 21, podemos ter, quando olhamos para esses rostos pintados de preto, seja a memória das máscaras blackface, porque acredito que são logo essas máscaras uma das primeiras coisas que venham a passar pela nossa mente, quando lemos essa parte das provas, sobre esses rostos pintados de preto. Por isso também que, essa primeira prova, gerava tanto desconforto e mal-estar, porque ela poderia se tornar um grande gatilho, por evocar questões traumáticas do Período Colonial e questões relacionadas com o racismo, já que as máscaras blackface têm memórias, e elas não são memórias simples ou fáceis. São memórias muito difíceis de se lidar.

Ayanna Thompson, professora universitária americana, especialista em drama renascentista e em questões raciais na performance, pensando sobre questões coloniais que se manifestam na contemporaneidade, após se deparar com várias crianças pequenas brancas, na escola onde seu filho estudava, em 2011-2012, representando personalidades históricas negras, usando justamente máscaras blackfaces, decidiu escrever um livro sobre a máscara blackface, porque, para ela, era muito absurdo que as crianças estivessem usando essa máscara, sem uma discussão maior sobre

125 “Mundo mágico... do circo! – Conheça a história e os segredos das atrações do maior espetáculo da Terra”. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/mundo-magico-do-circo/>>. Acesso em: 02/05/2025.

elas: “several little white children in full-on blackface makeup” [várias crianças brancas pequenas completamente maquiadas com rosto preto] (Thompson, 2021, p. 1). Em seu livro, chamado exatamente assim, *blackface*, que foi publicado em 2021, na série *Object Lessons*, da editora Bloomsbury, ela definiu essa máscara nos seguintes termos: “[o]n the most basic level, blackface is the application of any prosthetic—makeup, soot, burnt cork, mineral, masks, etc.—to imitate the complexion of another race” [no nível mais básico, *blackface* é a aplicação de qualquer intervenção externa – maquiagem, fuligem, cortiça queimada, mineral, máscaras, etc. – para imitar a compleição de outra raça] (Thompson, 2021, p. 19).

Seu livro é interessantíssimo, e ela escreve de um modo muito direto, porque vai analisando cenas da vida cotidiana americana, e comentando casos da mídia, então, é um livro que tem um tom coloquial, mas que é bastante didático, e é extremamente crítico, e de uma maneira muito contemporânea, ela vai refazendo a historicidade dessas máscaras, cruzando com eventos bem atuais, como o escândalo que envolveu o Primeiro Ministro canadense, Justin Trudeau, com a divulgação de uma foto sua com *blackface*, em 2019¹²⁶, mas falando também de como essas máscaras eram utilizadas no século XIX e no início do século XX, por exemplo, nos teatros nos Estados Unidos, nos shows de menestrelis, por atores não-negros, que tinham que pintar o rosto com carvão de cortiça, ou qualquer outro material, como ela mencionou, para representar personagens afro-americanos de forma caricatural, exagerada, estereotipada, criando imagens fixas e pejorativas na representação de pessoas negras.

É bastante impressionante perceber como o estereótipo, representando por essas máscaras, tinha um enorme poder e foi se impregnando na cultura, atravessando várias camadas temporais, ao longo dos tempos, adentrando no seu imaginário. Para pensarmos um pouco sobre isso, gostaria de comentar sobre o macaco HAM, que conheci ao assistir a um vídeo performativo da filósofa americana Donna Haraway, “Donna Haraway Reads ‘The National Geographic’ On Primates”¹²⁷, de 1987. Nesse vídeo, ela observava vários códigos racistas da sociedade americana, contando histórias a partir das capas da revista *National Geographic*, e uma delas era a do macaco HAM, que foi um chimpanzé trazido da África e que foi mandando para o espaço pelo governo americano. Eu fiz uma transcrição da fala de Donna Haraway, do trecho sobre HAM:

126 “Justin Trudeau diz que foto com 'blackface' foi coisa idiota – Primeiro-ministro do Canadá se desculpou após divulgação de foto em que aparece com o rosto pintado de preto. Ele disse que na época não achava que fosse discriminação”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/justin-trudeau-diz-que-foto-com-blackface-foi-coisa-idiota-23958629>>. Acesso em: 02/05/2025.

127 Disponível em: <<https://vimeo.com/218047623>>. Acesso em: 03/05/2025.

21:41 this is a character named Ham
 21:44 the first American to space
 21:47 Ham is an immigrant to the United States
 21:48 he's an afro-american where race is
 21:51 coded back onto the body of the animal
 21:52 and like the Afro Americans held in
 21:55 subhuman status and slavery
 21:59 Ham the first American in space is a captive
 22:01 brought here against his will
 22:03 captured violently out of Africa and put into
 22:06 the space race as a particularly
 22:08 interesting kind of character who
 22:11 embodies the breakdown of the boundary
 22:13 between organism and machine but the
 22:15 chimpanzee Ham got his name Ham
 22:19 only after his successful space flight in this
 22:20 *cyborg flight...*
 22:22 he unlike John Glenn didn't make it into
 22:26 completely orbital flight but only that **blablabla**
 22:27 *cyborg flight...*
 22:31 well, Ham got his name when he got back
 22:34 last had the mission been
 22:36 unsuccessful he had been their word
 22:38 not mine aborted had the mission been aborted
 22:41 Ham would have had no name
 22:44 Ham would have been number 65 though
 22:47 he was familiarly referred to by his trainers
 22:49 we learn as "Chop-Chop Chang" the stunning
 22:53 racism coded on to the body of the animal
 22:56 in first world culture
 22:58 Ham is embodied in a particularly
 23:00 interesting dynamic of the crisis of

23:03 masculinism at in the early 1960s in the
 23:06 space race where the right stuff of the
 23:09 jet airplane test pilot is challenged by
 23:11 the machinery of the space race and the
 23:14 sufficiency of the animal a surrogate
 23:16 for man in space and man himself is a
 23:19 media star is John Glenn in front of the
 23:22 camera is astronaut white in front in
 23:25 front of the camera with the American
 23:27 flag coated onto his spacesuit and the
 23:29 blank screen of his face looking at us
 23:32 from 1965 Life magazine
 23:33 Ham number 65 Chop-Chop Chang
 23:37 Ham youngest son of Noah
 23:41 the only black son of Noah but that
 23:44 wasn't what they meant they meant
 23:45 Holloman Aero-Medical
 23:46 Ham is an acronym
 23:48 Ham's name is an acronym of the space race
 23:52 and weapons testing
 23:53 Ham is a cyborg whose body
 23:55 has been turned into the source of
 23:58 endless streams of data
 24:01 has your data been saved
 24:02 forget the grammar
 24:03 cyborgs for earthly survival
 24:04 Ham is part of the loop of
 24:07 machine man and animal in which the body
 24:11 is turned into an endlessly coded stream of
 24:14 data in which the body and the sciences
 24:17 which know it are inscription devices
 24:19 in the in the text of culture

Pode haver algum erro na minha transcrição, mas achei importante trazê-la para cá, para entendermos seu raciocínio e a forma como ela decodificava a ideia de racismo ligada a esse chimpanzé HAM, que foi, na verdade, o primeiro chimpanzé a ser mandando ao espaço, em 1961¹²⁸, e seu nome era um acróstico de **Holloman Aero-Medical**, que provavelmente tinha a ver com a “Holloman Air Force Base”¹²⁹. HAM só ganhou esse nome quando voltou para a Terra, então, até a missão dar certo, seu nome era um número, o 65, e uma combinação de termos que pareciam ser um trocadilho com uma sonoridade algo asiática “Chop-Chop Chang”. Esse nome HAM parece enigmático, porque, afinal, em inglês, HAM quer dizer presunto, que, em português, ao ser usado como uma gíria, presunto pode se referir a um cadáver, mas em inglês, *ham* não tem a mesma conotação de *corpse*, já que essa palavra pode ter a ver com localidade: “[h]am’ é uma palavra do inglês antigo, que vem da contração de ‘hamlet’, uma palavra francesa antiga que significa ‘vila’ ou ‘estado’. Logo, nomes de clubes de futebol com ‘ham’ geralmente indicam uma propriedade (localidade). Óbvio, só isso não indica toda a história por trás dos clubes, mas dá pistas sobre eles e suas origens...”¹³⁰. Além disso, também tem a ver com a encenação de um ator, como se fosse algo exagerado, caricatural, *clichê*: “an actor whose style of acting is artificial and old-fashioned, often using movements and emotions that are too obvious”¹³¹.

Ora, quando o significado do termo *ham* resvalava para uma ideia de atuação empostada, que soava como artificial, talvez ela também pudesse se referir ao estereótipo das máscaras blackface, que justamente tinha essa componente do exagero? É complexo sugerir isso, quando se trata de pensar em uma outra língua, que não é a minha, mas pesquisando mais sobre esse nome, encontrei a página do *National Museum of African American History and Culture* sobre a máscara blackface, “Blackface: The Birth of An American Stereotype”, onde se pode ver um brinquedo americano de latinha, o “[t]in windup toy of ‘Ham and Sam The Minstrel Team’” [brinquedo de corda de lata do ‘Ham e Sam, a Turma dos Menestréis’], onde se podia ler na legenda o seguinte:

128 Aqui se pode ler sobre o chimpanzé HAM: “Ham, the First Chimpanzee in Space”. Disponível em: <https://savethechimps-org.translate.google.com/ham-space-chimp/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pr&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc>. Acesso em: 03/05/2025.

129 Disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Holloman_Air_Force_Base>. Acesso em: 03/05/2025.

130 Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/futebol/ultimas-noticias/2024/07/17/vem-de-presunto-por-que-tanto-time-ingles-tem-ham-no-nome.htm>>. Acesso em: 03/05/2025.

131 Disponível: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ham>>. Acesso em: 03/05/2025.

Figs. 21 e 22: Do lado esq. – img. de Ham e Sam, brinquedo de corda feito de lata, “The Minstrel Team” (1921), produzido pela Ferdinand Strauss Corporation em Nova York, onde havia um pianista tocando “Dixie Blues” com um guitarrista. Do lado dir. – *print* de um frame do vídeo performativo, “Donna Haraway Reads ‘The National Geographic’ On Primates” (1987), no qual ela explicava que o nome HAM foi dado a um chimpanzé trazido da África e mandando para o espaço pelo governo americano.



Fonte: *Internet*. Img. esq. – Disponível em: <<https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>>. Acesso em: 03/05/2025.
E img. dir. – Arq. pessoal da autora.

The pervasiveness of stereotypical images like these made the civil rights efforts of African Americans even more difficult. The black people represented here were irresponsible, laughable, and difficult to understand. If white people accepted these stereotypes, it became that much easier to deny African Americans the full rights of citizenship. Collection of the Smithsonian National Museum of African American History and Culture, Gift of the Collection of James M. Caselli and Jonathan Mark Scharer [Brinquedo de corda de lata do “Ham e Sam, a Turma dos Menestréis”. A difusão de imagens estereotipadas como essas tornou os esforços dos afro-americanos pelos direitos civis ainda mais difíceis. Os negros representados aqui eram irresponsáveis, risíveis e difíceis de entender. Se os brancos aceitassem esses estereótipos, ficaria muito mais fácil negar aos afro-americanos todos os direitos de cidadania. Coleção do Museu Nacional Smithsonian de História e Cultura Afro-Americana, Doação da Coleção de James M. Caselli e Jonathan Mark Scharer]¹³².

Na fala de Donna Haraway a relação entre o nome do chimpanzé HAM e o nome do personagem do show de Menestrel Ham não foi feita, mas nem é preciso sugerir alguma relação entre eles, para se perceber a questão do racismo em ambos os casos, porque, quando já se trata do mesmo nome!, ela já se dá, quando sabemos também que, ao longo de vários séculos, várias associações racistas foram feitas entre símios e pessoas negras, mas não apenas, também entre outras pessoas, de outras raças, como explicita essa notícia racista do jornal *A Manhã*, de 3 de Julho de 1948, do Rio de Janeiro, ao falar sobre “O ‘Homem-Macaco’ de Maranguape”, que se referia a um indígena do Ceará¹³³. Procurando justamente se insurgir contra esse tipo de atitude racista, é que a peça *Macacos: monólogo em 9 episódios e 1 ato*, do ator e dramaturgo brasileiro negro Clayton Nascimento, publicada em 2022, parte de uma ofensa racista e se propõe a ressignificar os xingamentos, num poderoso monólogo-manifesto¹³⁴:

“Macaco”, a expressão usada como xingamento contra pessoas negras, muito utilizado contra jogadores de futebol negros, como presenciamos diversas vezes, atua como título desta dramaturgia e é ressignificado com um “recadinho final” que anuncia a união deste bando de “macacos”, daí a palavra no plural. Nesse sentido, somos muitas, muitos, um bando de pessoas fartas deste sistema que nos persegue e mata, ora fisicamente, ora simbolicamente – as violências são muitas. As narrativas que envolvem apagamento e silenciamento de pessoas consideradas “outras”, e entre elas podemos citar as pessoas subalternizadas por esse sistema que não nos ouve, são muitas. Escrever, inscrever-se, é garantir o direito à própria existência falando e não sendo objeto de visão desumanizadora que tentam nos impor (Carlos, 2023, p. 11).

Como disse, apesar de Donna Haraway em sua fala não fazer nenhuma menção a esse brinquedo da década de 1920 ou apontar qualquer ligação do nome HAM com os antigos menestréis, que usavam máscara blackface, como ela falava muito em decodificação da cultura, é importante levar em conta que esse nome do chimpanzé HAM não era um nome qualquer, era um nome que já fazia parte do imaginário cultural americano e

132 Disponível em: <<https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>>. Acesso em: 03/05/2025.

133 Disponível em: <https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/116408/per116408_1948_02116.pdf>. Acesso em: 26/10/2023.

134 Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/clayton-nascimento-monologo-macacos-racismo/>>. Acesso em 03/05/2025.

que já tinha sido associado a esse tipo de máscara blackface, como explica esse texto, retirado do site do *National Museum of American History*, que trazia mais informações sobre esse brinquedo de lata:

This Ham and Sam “The Minstrel Team” wind-up tin toy was made by the Ferdinand Strauss Corporation in New York during 1921. It is one of the company's earliest toy products and is part of Black Americana, a genre of objects reflecting African American history. The toy features a pianist playing the “Dixie Blues” with a guitarist. Unfortunately, Black Memorabilia like these figurines personify negative stereotypes of African Americans by utilizing humor as a vehicle for racial oppression. These musicians symbolize minstrelsy stereotypes of African Americans as buffoonish entertainers at the beck and call of white Americans. Furthermore, the song is a direct reference to “Dixie,” a word synonymous with the Confederate States of America and white supremacy. This means Ham and Sam's “Dixie Blues” nods to African American subservience during the Civil War and the blackface minstrelsy songs about Dixie which emerged from that era. While this derogatory toy is inaccurate, its existence speaks to American race relations and the prejudice African Americans encountered daily in their struggle for equality” [Este brinquedo de lata de corda “The Minstrel Team” de Ham e Sam foi feito pela Ferdinand Strauss Corporation em Nova York em 1921. É um dos primeiros brinquedos da empresa e faz parte do Black Americana, um gênero de objetos que reflete a história afro-americana. O brinquedo apresenta um pianista tocando “Dixie Blues” com um guitarrista. Infelizmente, recordações negras como essas estatuetas personificam estereótipos negativos de afro-americanos ao utilizar o humor como veículo para opressão racial. Esses músicos simbolizam estereótipos de menestréis de afro-americanos como artistas bufões à disposição dos americanos brancos. Além disso, a música é uma referência direta a “Dixie”, uma palavra sinônimo dos Estados Confederados da América e da supremacia branca. Isso significa que “Dixie Blues”, de Ham e Sam, faz referência à subserviência dos afro-americanos durante a Guerra Civil e às canções de menestréis blackface sobre Dixie que surgiram naquela época. Embora esse brinquedo depreciativo seja impreciso, sua existência fala sobre as relações raciais americanas e o preconceito que os afro-americanos enfrentam diariamente em sua luta pela igualdade]¹³⁵.

Mas, por mais que eu esteja falando sobre essas máscaras blackface num contexto estadunidense, é preciso ter em mente que elas não foram usadas apenas nos Estados Unidos, elas também foram utilizadas no Brasil, como pontuou a crítica literária brasileira Flora Süssekind (1982), em seu estudo sobre o Arlequim, no livro *O negro como Arlequim: Teatro e Discriminação*:

Quando se observa a literatura dramática brasileira, chama a atenção o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens. Quase sempre suas falas oscilam apenas do “Sim senhor” a um gentil “Pois não”. E quando os personagens negros se revestem de uma importância maior na trama, são muitos os exemplos no teatro brasileiro, de companhias que recorreram a atores brancos pintados de preto, normalmente sob a alegação de falta de atores negros. Sem que se indagasse o porquê de poucos negros terem oportunidade de se dedicar ao teatro, seja como atores ou autores de textos onde os personagens negros ocupem um lugar menos periférico em cena. Ou o motivo de se preferir pintar algum ator branco de preto e escolher dentre os atores negros disponíveis (Süssekind, 1982, p. 15).

O Arlequim é uma figura interessantíssima, e foi muito trabalhada por Mário de Andrade em sua poética, no seu livro de poemas *Pauliceia*

135 Disponível em: <https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_1894205>. Acesso em: 03/05/2025.

Desvairada, de 1922; Veronica Stigger também a abordou no centenário da Semana de 22, fazendo uma releitura do Arlequim, que atravessava o trabalho de Mário de Andrade e de Flávio de Carvalho, indo até o neoconcretismo brasileiro, em algumas palestras públicas e também em aulas, e também em textos escritos, como o texto que publicou no livro *Lirismo + Crítica + Arte - Poesia (Um século de Pauliceia Desvairada)*, org. por Maria Augusta Fonseca e Raúl Antelo, em 2022, onde se debruçava sobre capas de livros, discutindo a capa do livro de Mário: “Estudo sobre as capas...” (Stigger, 2022b, p. 40-53); mas não poderei abordar esse texto agora, nem a figura do Arlequim, apesar de ele ter tudo a ver com essa discussão, por também ser um personagem da *commedia dell'arte*, que usava uma máscara preta¹³⁶, sob metade de seu rosto, denotando sua origem humilde, sendo um dos personagens mais icônicos do teatro italiano popular. Infelizmente, também não terei tempo de abordar o estudo da poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins sobre o teatro negro, *A cena em sombra*, que era sua tese de doutorado, defendida em 1991, e que foi publicada em 1995 e reeditada agora (Martins, 2023), onde ela se punha a analisar sobre a figura do negro no teatro brasileiro, que foi sugerido para mim pelo querido Prof. Dr. Marcelo Magalhães, amigo de longa data, bem antes da defesa, quando ainda conversávamos sobre a tese. Em 2024, meu zap deu uma pilora e eu perdi todas as mensagens, inclusive as referências das páginas desse livro, que ele havia me enviado, mas ele já está na fila e, logo mais, entrará na roda das leituras!

Então, ao invés de falar sobre o Arlequim, gostaria de me debruçar sobre a noção de estereótipo. O crítico indiano-britânico Homi K. Bhabha, da área dos Estudos Culturais, em seu livro *O local da cultura*, publicado em Londres em 1994, ao analisar importantes aspectos do discurso colonial, em seu texto “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo” (Bhabha, 1998, p. 105-128), discutiu bastante a questão do estereótipo, pensando principalmente em questões levantadas por Frantz Fanon, um pensador negro da diáspora, nascido na Martinica, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, mas também por Sigmund Freud, com relação ao *voyeurismo* e a escopofilia, falando em pulsão escópica, e também do fetiche sexual, pensando em questões relativas ao desejo. Para Bhabha, uma das principais características do discurso colonial é sua relação com a fixidez, ligada a uma construção ideológica da alteridade, e nessa relação fixa, o estereótipo desponta como sua principal estratégia discursiva. Sobre o estereótipo, ele disse coisas como: “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já

¹³⁶ Inclusive este estudo sugere uma aproximação entre ele e a figura do Mateus, uma figura popular do Reisado nordestino, também conhecido como Folia de Reis. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/2107.html>>. Acesso em: 25/12/2025.

conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso” (Bhabha, 1998, p. 105), reforçando que esse processo, totalmente baseado na *ambivalência*, uma das questões mais apontadas por ele, é central para o estereótipo, como que validando-o.

Então, de modo bastante preliminar, é possível entender que, para ele, pensando numa primeira leitura do conceito, o estereótipo seria “um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos mas que mudemos o próprio objeto de análise” (Bhabha, 1998, p. 110). Bhabha seguiu elaborando melhor suas ideias, fazendo uma análise mais apurada, pensando em coisas que estão latentes, mas também manifestas, pensando em questões relativas à fantasia sexual, já se aproximando de Frantz Fanon: “[é] precisamente esta função do estereótipo como fobia e fetiche, que, segundo Fanon, ameaça o fechamento do esquema racial/epidérmico para o sujeito colonial e abre a estrada real à fantasia colonial” (Bhabha, 1998, p. 114).

Comecei a ler Frantz Fanon em 2019, junto com um grupo de estudos que se reunia no curso de História da UFC, coordenado pelo poeta e sociólogo cearense Rômulo Silva¹³⁷. Lá, nós líamos e discutíamos coletivamente o livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, que foi publicado na França, em 1952. Apesar de esse livro de Fanon trazer a questão da máscara em seu título, ele não trabalhava com a máscara de uma forma literal, na verdade, a máscara funcionava para ele como uma ideia, uma espécie de metáfora que servia para se referir ao que estava escondido, mascarado, sendo uma imagem muito potente para analisar dinâmicas bastante complexas do poder branco. Ele não usava o termo branquitude, na forma como entendemos esse conceito mais contemporaneamente, mas ele já analisava as estruturas de poder e as dinâmicas de identidade racial que estavam intimamente ligadas à ideia de branquitude, como esse conceito vem sendo elaborado hoje em dia. Ou seja, para Fanon, ao se referir às máscaras brancas, isso tinha a ver com o privilégio e a posição de poder que a identidade branca ocupava em sociedades hierarquizadas racialmente. A pesquisadora paulista Lia Vainer Schucman (2014), em seu livro *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*, no capítulo sobre “Branquitude”, explicou a historicidade desse conceito, e, inclusive, citou Fanon, ao fazer essa revisão histórica do

137 Rômulo Silva é um pesquisador incrível que está sempre compartilhando o conhecimento de suas leituras, dando muitos cursos em Fortaleza e debatendo o trabalho de vários pensadores negros. Ele também faz parte do movimento da poesia na periferia de Fortaleza, com os saraus, além de pensar as estruturas de escuta. Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/pause/2021/05/30/estruturas-de-escuta-sao-invencoes-cotidianas-de-insubmissao---defende-romulo-silva.html>>. Acesso em: 20/04/2023.

conceito. Para ela, “[d]efinir o que é branquitude e quem são os sujeitos que ocupam lugares sociais e subjetivos da branquitude é o nó conceitual que está no bojo dos estudos contemporâneos sobre identidade branca” (Schucman, 2020, p. 59).

Usando, então, a metáfora da máscara branca para falar de jogos e de papéis desempenhados por brancos e negros em sociedades que foram colonizadas, e de posições de poder que estavam implícitas na relação entre sujeito (eu) e objetos (outro objetificado), ligadas a questões racistas, Fanon apontava que havia algo que era mascarado nessas dinâmicas, afirmando, com relação ao racismo colonial e a outros racismos, que eles se igualavam:

Todas as formas de exploração se parecem. Todas afirmam sua necessidade com base em algum decreto de ordem bíblica. Todas as formas de exploração são idênticas, pois se aplicam ao mesmo “objeto”: o homem. Ao querer considerar no plano da abstração a estrutura desta ou daquela exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é o de restituir o homem a seu devido lugar.

O racismo colonial não se diferencia de outros racismos.

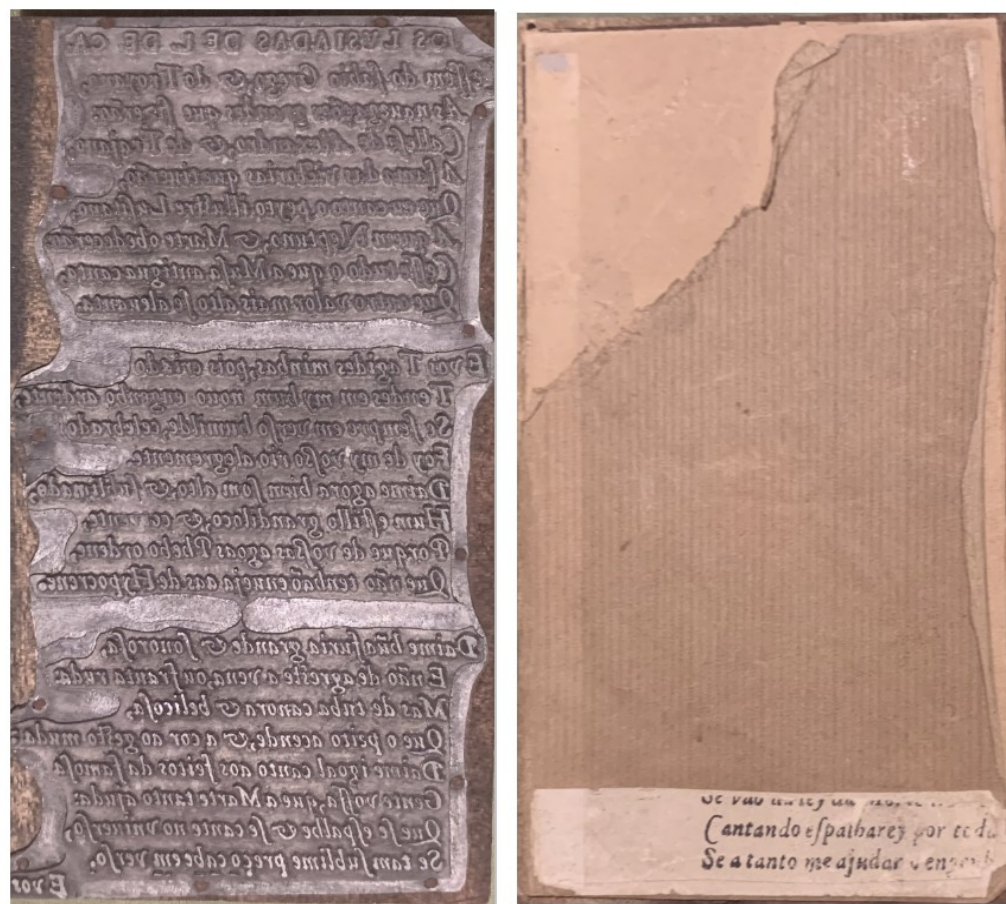
O antissemitismo me toca em plena carne, eu me abalo, uma contestação aterrorizante me exaure, recusam-me a possibilidade de ser um homem. Não posso me solidarizar com a sorte reservada a meu irmão. Cada um dos meus atos implica o homem. Cada uma das minhas reticências, cada uma das minhas covardias manifesta o homem (Fanon, 2020, p. 103, grifo meu).

No posfácio da edição de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, escrito por Deivison Faustino, o pesquisador comenta um pouco sobre o encontro de Frantz Fanon e seu editor francês, explicando como o título do livro de Fanon foi sugerido, na verdade, pelo editor francês:

O primeiro encontro de Fanon com Jeanson, para tratar da possível publicação de *Essai sur la désaliénation du Noir*, foi marcado por uma inesperada tensão: ao afirmar que o manuscrito era “excepcionalmente interessante”, Jeanson escutou em resposta: “O que você quer dizer com isso? Que não está tão ruim para um negro?”. A reação do editor foi apontar-lhe a porta, e Fanon se retirou sem dizer mais nada. Superado o estranhamento, Jeanson sugeriu, e o autor aceitou, uma pequena alteração na ordem dos capítulos, alocando no início aquele da linguagem, e, sobretudo, aconselhou a mudança de título do manuscrito para *Pele negra, máscaras brancas* (*Peau noire, masques blancs*).

A obra foi recebida com indiferença. Imperava na França de então – mas também em outras sociedades de colonização latina, como a brasileira – a ideia de que o racismo era exclusivo das colônias britânicas. Não por acaso, no quarto capítulo, “Sobre o suposto complexo de dependência do colonizado”, o autor confronta esse mito, defendido em *Psychologie de la colonisation* pelo psicanalista Octave Mannoni, o mesmo que participara com Fanon da edição de 179 da revista *Esprit*, de maio de 1951. Mannoni partilhava da ideia de que os horrores coloniais eram exceção ao longo do curso da chamada civilização ocidental e de que o colonialismo francês, portanto, era responsável por um tipo de mais ameno de racismo. Fanon retrucou que “a civilização europeia e seus representantes mais qualificados são responsáveis pelo racismo colonial” e completou: “uma sociedade é racista ou não é” (Faustino, 2020, p. 252).

Figs. 23 e 24: Imgs. frente e verso de um estereótipo [s.d.], escaneado – uma pg. da epopeia de Luis de Camões, *Os Lusíadas*, “Canto I”, estrofes 3, 4 e 5, que falavam de Neptuno e Marte.



Fonte: Arq. pessoal da autora. Ganhei em Portugal e hoje o utilizo como peso morto.

É interessante pensar sobre isso, e como essa sugestão do título vinha do seu próprio editor, ao também estar consciente de seu papel enquanto branco, em relações racializadas, que se estabeleciam mediadas pelo conceito de raça. Para nós, leitores do séc. 21, a imagem da máscara blackface surge de uma forma muito direta, quase imediata, quando lemos essa passagem das provas na “festa de Netuno”, em *Opisanie Świata*, porque, hoje em dia, esse tema vem sendo bastante discutido na mídia, e existe toda uma atenção voltada para que se interdite seus usos, com toda a cultura do cancelamento tão em voga, ao se compreender essa máscara como uma máscara racista, apesar de algumas pessoas ainda não entenderem que o uso dessa máscara se trata de uma enorme violência, insistindo em usá-las sem nenhuma reflexão crítica, como foi o caso que aconteceu na escola onde o filho da professora americana Ayanna Thompson estudava, como mencionei há pouco. Recentemente, também veio à tona o caso da atriz brasileira Fernanda Torres, que estava concorrendo ao Oscar em 2025, e que em uma esquete de comédia de um programa da TV brasileira, “Sexo Oposto”, há quase vinte anos, em 2008, apareceu usando uma máscara blackface, ao fazer o papel de uma empregada doméstica negra. Sobre isso, agora em 2025, quando essa notícia ressurgiu na mídia, ela comentou: “[l]amento imensamente por isso. Estou fazendo essa declaração porque é importante para mim abordar isso rapidamente para evitar mais dor e mal entendido”¹³⁸. Ou seja, a ideia dessa máscara como um interdito é ainda muito recente e ainda é necessário que se desenvolvam muitas estratégias pedagógicas e antirracistas, para que as pessoas sejam conscientizadas sobre esse tema e a sua importância. No entanto, não podemos esquecer: a “festa de Netuno”, do romance de Stigger, estava acontecendo no início do século XX, e não no séc. 21; então, como era essa questão das máscaras blackface na década de 1930, no Brasil e no mundo, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial?

Não sei responder essa questão assim, porque, eu precisaria estudar mais para ter um panorama maior daquela época no Brasil, mas há um texto do escritor paulista Mário de Andrade que pode nos ajudar a entender como o negro era visto na sociedade brasileira, nos anos 1930, para além da ideia da máscara blackface, porque esse texto do Mário apontava vários estereótipos que eram usados para nomear as pessoas negras, e como essas imagens fixas operavam na sociedade daquela época. O texto se chama “Cinquentenário da Abolição”, mas, na verdade, ele era um texto sem título. Ele está colidido numa parte do livro *Aspectos do Folclore Brasileiro* (Andrade, M. de, 2019), publicado postumamente, mas previsto por

138 Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/fernanda-torres-pede-desculpas-por-blackface-em-esquete-de-20-anos-atras/>>. Acesso em: 03/05/2025.

Mário de Andrade para integrar o 13º volume de suas obras completas. Ele foi feito sob a coordenação de Telê Ancona Lopez e o texto foi estabelecido por Angela Teodoro Grillo, que, na introdução do livro, explicou como descobriu esses textos. A parte do livro onde esse texto foi publicada se chama “Estudos sobre o negro” e reúne mais dois textos, “A superstição da cor preta” e “Linha de cor”, que parecem repetir o que Mário disse no texto sobre o cinquentenário da Abolição. E é a própria Angela quem explica o título dessa parte:

O título “Estudos sobre o negro”, cabe especular, corresponderia ao propósito do autor de juntar e expandir, em um ensaio de fôlego, as cogitações expostas na conferência preparada para a comemoração do Centenário [sic] da Abolição, em 1938, e nos artigos “A superstição da cor preta” e “Linha de cor”, divulgados respectivamente na revista *Publicações Médicas*, no número de junho-julho de 1938, e n’O Estado de S. Paulo, em 29 de março de 1939. Além disso, o dossiê *Preto* [um dossiê organizado por Mário] atesta: estavam à disposição desse projeto, em todas as fases detectadas na escritura e naqueles por ocorrer, 346 notas de pesquisa que derivam de diálogos do escritor-leitor com a etnografia; com autores que lhe apoiaram ideias ou lhe forneceram subsídios.

No dossiê *Preto*, a conferência sem título original, batiza no projeto temático *Cinquentenário da Abolição*, Mário de Andrade a datilografou em seus últimos dias de diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, cargo por ele ocupado de 31 de maio de 1935 ao dia 9 desse mesmo mês, em 1938. O texto da conferência, com a data 7 de maio de 1938, visa à leitura perante uma plateia, no dia 10, ao lado de outro conferencista, Francisco Lucrécio, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (Grillo, 2019, p. 15).

No entanto, “Mário de Andrade demite-se em 11 de maio; passa o cargo a Francisco Pati, que, no dia seguinte, encerra oficialmente o ciclo de debates. Os jornais notificam apenas a palestra de Francisco Lucrécio, na mesa-redonda em 10 de maio; tudo leva a crer que Mário não estava lá” (Grillo, 2019, p. 16), então, não se sabe ao certo se a conferência chegou a ser proferida ou não. Além disso, na nota em que explicava o contexto desse texto, Angela também mencionou o fato de se tratar de uma pesquisa incompleta:

Texto originalmente sem título. Trata-se da conferência escrita por MA para a comemoração do Cinquentenário da Abolição da Escravatura, organizada pelo Departamento de Cultura da Municipalidade entre 28 de abril e 13 de maio de 1938. O texto, conservado no dossiê *Preto*, na série que reúne os manuscritos do escritor no arquivo dele, representa uma parcela na grande pesquisa que visava o ensaio de fôlego *Estudos sobre o negro*, desenvolvida durante vinte anos, aproximadamente. Pesquisa inacabada, pois a vida não concedeu a MA o tempo de concluí-la, obedecia a um plano propondo subtemas para abranger a questão do negro brasileiro. O dossiê agrega também notas de trabalho correspondendo à coleta de documentos e três textos – a conferência, cujo título decorre do título geral que, de fato, englobaria a pesquisa concluída, e os artigos “A superstição da cor preta” (*Publicações Médicas*. São Paulo, jun./jul. 1938 e *Pensamento da América – Suplemento Panamericano* do jornal *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 set. 1942) e “Linha de cor” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1939) (Grillo, 2019, p. 83).

Ler esse texto de Mário de Andrade, agora, nos anos 2025, quando já se passaram as datas de comemoração do cinquentenário e também do centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, é muito forte, porque, por mais que ele apresente algo que tenha a ver com uma visão do negro

relativa às primeiras décadas do século passado, quando analisava sobretudo provérbios e ditos populares oriundos de diferentes regiões do Brasil e também de Portugal, podemos reconhecer que várias coisas que ele estava apontando em seu texto, relacionadas ao preconceito racial contra as pessoas negras, ainda continuam operando na sociedade brasileira de hoje. Nesse sentido, ele vai analisar e comentar vários apodos, *i.e.*, formas de nomeação que eram ditas, usadas para se referir aos negros, como alcunhas, apelidos, expressões de zombaria ou mofa, e que eram carregadas de preconceitos e de significados pejorativos, servindo como uma espécie de retrato de como as pessoas negras eram aprisionadas nesses estereótipos, que funcionavam como insultos, comentários críticos e desdenhosos, tendo sempre como paradigma pessoas brancas.

Ao analisar essas formas, diversas vezes em seu texto, Mário reconheceu o peso das palavras e de como esses “provérbios são detestáveis para demonstrar pelas variantes de vocabulário a distinção entre o branco e o negro” (Andrade, M. de, 2019, p. 92), dizendo, inclusive, ao se referir a duas quadrinhas, que não tinha “forças pra dizê-las, são violentas por demais” (Andrade, M. de, 2019, p. 96). Ele percorreu uma série de provérbios nordestinos, que ele recolheu, comentando-os e analisando-os, passando também por outras formas poéticas, como lundus e martelos, e finalizando os seus comentários com um fragmento de um martelo, tirado pelo cego Aderaldo contra José Pretinho do Tucum, onde frisava o “rebaixamento total” ao qual a imagem do negro estava associada, para fazer uma reflexão sobre a ideia do “negro na sala dos brancos”:

Desculpe, José Pretinho
Se eu não cantei a seu gosto
Negro não tem pé, tem gancho,
Não tem cara nem tem rosto,
Negro na sala dos brancos
Só serve para dar desgosto (Cego Aderaldo *apud* Andrade, M. de, 2019, p. 103).

Em sua análise, Mário localizou primeiramente o problema dessa nomeação relacionada a uma ideia de superstição, “[e]m quase todos ou todos os povos europeus, o qualitativo ‘negro’, ‘preto’, é dado às coisas ruins, feias ou maléficas. E por isso nas superstições e feitiçarias europeias e consequentemente nas americanas, a cor preta entra com largo jogo” (Andrade, M. de, 2019, p. 85), concluindo que “[t]odas estas observações podem ser mesquinhas como elevação moral do homem branco ou muito interessantes como folclore, mas é realmente trágico a gente verificar que foi duma simples superstição inicial, uma questão de cores-símbolos que o branco derivou o seu repúdio, a sua repulsa por toda uma larga porção da humanidade, as raças negras” (Andrade, M. de, 2019, p. 90). Em seguida, Mário também comentou o binômio classe e raça, porque estava interessado

em entender como a questão do preconceito de cor se manifestava a partir dessas duas importantes categorias sociais e, nesse sentido, ele argumentou:

Na sessão solene de dois de maio passado, outro escritor de origem negra, Fernando Góes, trouxe à balha vários documentos para provar essa inferioridade em que o branco concebe o negro no Brasil. Mas a sua documentação me pareceu na realidade pouco convincente como preconceito de cor, porque quase toda ela podia ser convertida no problema maior de classe. Eram documentação de classe e não de cor. Se um grupo de senhoras da elite funda uma escola para moças de cor com o fito de formar boas cozinheiras, é certo que não formariam escolas de operárias brancas para educá-las em senhoras de elite. Formariam boas costureiras, manicuras ou mais largamente boas donas de casa, como o provam as “escolas domésticas” existentes no Brasil e onde entram pretas como brancas e desta e outra classe. Da mesma forma: se um pai burguês recusar sua filha branquinha em casamento a um negro – o que não é uma lei entre nós – é profundamente certo que recusará mais peremptoriamente e com bastante razão, a um sapateiro ou maquinista de qualquer cor. O preconceito de cor existe incontestavelmente entre nós. Porém, me parece que na sua complexidade e sutileza temos que não confundi-lo com um problema de classe, só para não enxergá-lo em sua importância, como para dar-lhe melhor luz de ciência e não enfraquecê-lo em suas provas legítimas (Andrade, M. de, 2019, p. 90-91).

E como que para provar, digamos assim, sua hipótese de que esse problema do preconceito de cor era exclusivamente um problema de raça, ele citou vários provérbios oriundos do folclore:

Nesse sentido, creio que não há melhor jeito de provar a existência do preconceito do que buscando a sua documentação no folclore. E então veremos essa coisa espantosa do próprio povo inculto esposar o preconceito e cobrir o negro de apodos, pelo simples fato de ser negro. Aqui não se trata evidentemente mais de uma confusão de problemas similares, mas não idênticos, como são os de classe e os de raça: é exclusivamente um problema de cor (Andrade, M. de, 2019, p. 91).

Dessa forma, para embasar essa sua hipótese, Mário de Andrade explicou que:

No correr das minhas leituras e viagens fui anotando os ditos, as lendas, os provérbios, as quadrinhas, as superstições insultantes ao negro. Agora tive a ideia de lembrá-los hoje, mas a documentação colhida era tão numerosa que tirei dela, sem a menor escolha, apenas uma parte menor, que acabei de expor. Talvez o que disse agora não seja sequer a décima parte da documentação que já colecionei, mas essa parte mínima creio que prova mais que suficientemente que o problema do preconceito de cor, no Brasil, não se confunde com o de classe, pois é no próprio povo inculto, é dentre os operários da cidade e do campo, é da boca das classes supostamente inferiores que vieram os ditos, os provérbios, os apodos e caçadas cruéis que recenseei. Trata-se exatamente de um preconceito de cor em que os próprios brancos incultos colaboram abundantemente, também eles concordando que “Negro, na sala dos brancos/ Só serve pra dar desgosto” (Andrade, M. de, 2019, p. 103).

Propositadamente, não elenquei nenhum dos ditos que Mário de Andrade apresentou ao longo de seu texto, apenas citei o texto do Cego Aderaldo por trazer uma imagem do negro desprovido de rosto, quando justamente estou aqui tese presa a uma imagem que me interessa elaborar que é a de rostos pintados de preto, com graxa e breu; então, achei que essa imagem trazida por Mário era uma imagem muito forte, que assinalava

um certo apagamento da identidade de sujeitos negros e de quaisquer traços de suas personalidades e subjetividades, também porque era uma imagem que uniformizava todas as subjetivas negras, operando numa ideia de homogeneização, que não reconhecia suas singularidades nem suas particularidades. Então, se o objetivo geral dessa primeira prova era pintar os rostos dos neófitos de preto, será que se podia entender que o sentido desses rostos pintados de preto, por meio do uso forçado de uma espécie de máscara preta, era transformá-los em negros e consequentemente apagá-los, deixá-los sem rostos, para que, depois, nas provas seguintes, eles fossem cobertos de impropérios, através das ações de violência que as provas davam continuidade, como esses vários nomes pejorativos que Mário de Andrade relatou em sua fala? É interessante perceber que, apesar de Mário de Andrade reconhecer o preconceito de cor, ao final de seu texto, ele quer que nós olhemos para o negro simplesmente como uma pessoa, fora do regime racial, que inscreve o negro em estereótipos negativos, já que, para ele, “o negro não é motivo nem de louvor nem de repúdio, ‘é pura e simplesmente um homem como todos os outros’, e que por isso deve ser tomado como outro qualquer” (Andrade, M. de, 2019, p. 106), sem deixar de reconhecer que essa cor carrega um peso histórico.

Assim, não há como pensar nessa espécie de máscara *blackface* feita de graxa e breu e não nos lembrarmos da máscara de flandres que Anastácia, conhecida como “Escrava Anastácia”¹³⁹, foi obrigada a usar no século XVIII, no Brasil, em Minas Gerais, onde viveu como escravizada. Hoje, sua imagem se tornou um ícone muito importante de resistência do movimento negro e da luta antirracista. Sua imagem meio que “viralizou” na grande mídia brasileira em 2022, quando a artista brasileira Linn da Quebrada, que é cantora, compositora, atriz e ativista social trans, participou do “BBB-Big Brother Brasil 22”, em 2022, e chegou na casa dos *brothers* usando uma camiseta feita com a imagem de Anastácia Livre. Quem nos lembrou desse fato paradigmático – digno de qualquer revista de variedades e entretenimento, que até podem parecer publicações um pouco fúteis ou mundanas, mas que são extremamente representativas, para sentirmos o clima das dinâmicas sociais de qualquer sociedade contemporânea –; foi esse *web stories* da *Revista TPM*¹⁴⁰, indicando também que essa imagem havia sido criada pelo artista visual brasileiro Yhuri Cruz, que fez um trabalho interessantíssimo em 2019, liberando o imaginário de Anastácia, ligado à máscara de flandres, que funcionava como uma mordaca. Criando um “Monumento à Voz de Anastácia”, ele produziu um santinho, em sua homenagem: na frente, a imagem de Anastácia sem a máscara e no verso

139 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia>. Acesso em: 04/05/2025.

140 Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/webstories/quem-e-anastacia>>. Acesso em: 04/05/2025.

uma Oração a Anastácia Livre¹⁴¹.

Mais recentemente, Henrique Marques Samyn, professor de literatura na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) e poeta, autor de *Levante* (Jandaíra, 2020) e *Uma Temporada no Inferno* (Malê, 2022), publicou um livro de poemas a partir de Anastácia, chamado *Anastácia e a máscara* (Malê, 2024), onde apresentava poemas sobre Anastácia, mas também outros poemas, além de abordar a figura de Rosa Egipcíaca, trazida ao Brasil no século XVIII, e que era uma mulher negra, mística, mas também meretriz, que ficou conhecida por ter escrito a *Sagrada Teologia do Amor Divino das Almas Peregrinas*, o livro mais antigo livro da história do Brasil que foi escrito por uma mulher negra. Seu nome faz referência à Santa Maria Egipcíaca, que era uma santa egípcia, conhecida por ter sido asceta, que se retirou para o deserto, depois de ter vivido uma vida de prostituição. Os poemas para Anastácia também foram publicados no site da *Revista Piauí*¹⁴², em 2023, apresentando sete variações para ela, “Anastácia e a máscara: sete variações – Rainha ou princesa escravizada: a negra santa imaginada”. Jogando justamente com a imagem santificada de Anastácia, Henrique partiu desse lugar de beatitude, para atravessar a máscara por dentro. Nos poemas onde abordava a máscara de frente, “II. DA MÁSCARA: O SENTIDO”, “IV. DA MÁSCARA: OS PROPÓSITOS”, “VI. DA MÁSCARA: O FIM” (Samyn, 2024), Henrique interrogava-se sobre esse estranho artefato de repressão, produzido pelo potentado branco, e que tornou-se um emblema de sua violência.

Não vejo muito sentido em citar apenas os poemas sobre a máscara de Anastácia, porque o interessante de seu livro era o jogo dialético que Henrique montava entre os poemas, costurando-os uns com os outros, num exercício de montagem que friccionava a imagem de Anastácia santificada e o artefato da máscara, exatamente como a imagem do santinho de Yhuri Cruz, que, no movimento entre a frente e o verso do papel, produzia um certo movimento na História, literalmente liberando Anastácia, através de um movimento que a liberava. Nos poemas de Henrique, a ideia de frente e verso, presente no santinho, se fazia pela montagem dos poemas que intercalava os temas e atravessava a História, colocando um ponto final na máscara, abrindo a imagem de Anastácia apresentada agora como um símbolo de fé popular.

141 Disponível em: <<https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>>. Acesso em: 04/05/2025.

142 Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/anastacia-e-mascara-sete-variacoes/>>. Acesso em: 04/05/2025.

Figs. 25 e 26: Imgs. frente e verso do santinho “Monumento à Voz de Anastácia” (2019), trabalho do artista Yhuri Cruz. Ele produziu essa belíssima homenagem à Anastácia, na forma de um santinho: Anastácia sem a máscara e, no verso, uma “Oração a Anastácia Livre”, liberando o imaginário de Anastácia, ligado à máscara de flandres, uma mordança.



Fonte: Internet. Disponível em: <<https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>>. Acesso em: 04/05/2025.

A escritora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba tem formação em psicologia e em seu trabalho artístico, tanto teórico quanto prático, aborda temas como memória, trauma, gênero e racismo, ligados ao período colonial, numa perspectiva contemporânea, onde essas questões ainda são perpetuadas. Em seu livro *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*, que foi publicado no Brasil em 2019, e, na Alemanha, em 2008, Grada abordava Anastácia e a questão da máscara, logo no primeiro capítulo, como que abrindo seus trabalhos. Além disso, em 2016, quando Grada participou da 32ª Bienal de São Paulo, “Incerteza Viva”, com o trabalho comissionado “*The Desire Project*” (2016), uma vídeo-instalação em três telas “in which Grada Kilomba uses the written word as the only visual element, accompanied by an rhythmical drumming as a metaphorical voice, indicating the emergence of a speaker who has been historically silenced by colonial narratives”, ela também fez uma espécie de altar para Anastácia no pavilhão da Bienal: “[b]efore entering the video installation, one passes a shrine dedicated to the ancestor Escrava Anastácia, whose mouth has been sealed. Kilomba raises the questions of ‘who can speak’ and ‘what can we speak about’ before entering the visual space”¹⁴³.

Um pouco depois da Bienal, seu texto sobre a máscara, que atravessava a história de Anastácia e a História da escravidão no Brasil, mas também a sua própria história pessoal, como ela mesma contava, “[h]á uma máscara da qual já ouvi falar muitas vezes durante a minha infância”, já estava circulando no Brasil e era possível lê-lo no site da *Revista Pise a Grama*, que o publicou em 2017¹⁴⁴, antes da publicação de seu livro, que só saiu aqui em 2019, como já disse. Essa máscara, a que ela se refere em seu texto, era justamente a que Anastácia era obrigada a usar, e Grada Kilomba também disponibilizava, em seu texto, uma imagem de Anastácia com a máscara, mas não acho que preciso reproduzir essa imagem aqui, gostaria apenas de copiar o texto que vem acompanhando a imagem, como se fosse uma espécie de legenda:

Esta imagem penetrante vai de encontro à/ao espectadora/espectador transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os. Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para esse castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de “outras/os” escravizadas/os; outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do “senhor” branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o

143 Disponível em: <<https://www.gradakilomba.com/artworks/thedesireproject-raa74-5jrf6-5tyrn>>. Acesso em: 25/12/2025.

144 Disponível em: <<https://piseagrama.org/artigos/a-mascara/>>. Acesso em: 04/05/2025.

ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanas/os. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor do pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacques Arago, que se juntou a uma “expedição científica” pelo Brasil como desenhista, entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro de escravizadas/os, somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de *comer terra*, uma prática entre escravizadas/os africanas/os para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica desses povos. A primeira veneração de larga escala foi em 1967, quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80º aniversário da abolição da escravização no Brasil. Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá – orixá da paz, da serenidade e da sabedoria – e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (Handler e Hayes, 2009) (Kilomba, 2019, p. 35-36).

A máscara que Anastácia foi forçada a usar tapava-lhe a boca, assim, ao analisar esse instrumento de violência, Grada entendeu que ela era uma máscara de silenciamento: “[o]ficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura” (Kilomba, 2019, p. 33). Assim, a máscara era, a um só tempo, uma imagem bastante emblemática de todo um sistema de dominação moderno: “[n]este sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “Outras/os”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (Kilomba, 2019, p. 33).

Em seguida, Grada Kilomba começou a analisar como a boca e tudo que envolvia esse órgão ligado à fala e a enunciação foram transformados, pelo racismo, em um órgão de opressão e de silenciamento. Numa longa análise desse objeto de tortura e de tudo o que ele significava, ao ser usado para legitimar o sistema racial e racista, Grada também fazia, em seu texto, uma importante distinção entre *sujeitos negros* e “Outras/os”, articulando vários pensadores negros em sua análise, discutindo, por exemplo, com Frantz Fanon, sobre o imaginário *branco* e suas fantasias, trabalhando algumas questões, como a ferida do trauma, onde o sujeito negro era sempre predeterminado: “[p]arece, portanto, que o trauma de pessoas *negras* provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo *branco*, que é a irracionalidade do racismo, que nos coloca sempre como a/o ‘Outra/o’, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum” (Kilomba, 2019, p. 40), sendo esta portanto, segundo Fanon, a realidade traumática do racismo.

Da mesma forma que Lélia Gonzalez (2012) falava do racismo como denegação a partir de um conceito de Sigmund Freud, de 1925, traduzido também como negação, Grada Kilomba retomou Paul Gilroy, que, num discurso público, mencionou “cinco mecanismos distintos de defesa do ego pelos quais o *sujeito branco* passa a fim de ser capaz de ‘ouvir’, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/perpetrador do racismo”. Estes mecanismos eram “*negação; culpa; vergonha; reconhecimento; reparação*” (Kilomba, 2019, p. 43). No entanto, Gilroy não descreveu esses mecanismos, apenas os havia mencionando, segundo Grada, que se pôs, portanto, a explicá-los, por acreditar que isso seria importante e elucidativo, num exercício de dissecação do racismo, entendendo que o racismo não era uma questão moral, mas sim um processo psicológico, que exigia trabalho e elaboração.

Indiscutivelmente, a máscara *blackface* é uma imagem muito forte, que carrega muitas memórias e também muita violência associada a ela, inclusive, era uma máscara que evocava outras máscaras afins, como a máscara de flandres, ligada à Anastácia, já que ambas eram máscaras racistas, que simbolizavam a extrema repressão e o controle, sendo imediatamente veiculadas a estereótipos negativos do povo negro. Hoje, quando essas máscaras são evocadas, na maioria dos casos, elas o são para lembrar a violência que sujeitos negros sofreram, já que são máscaras ligadas a uma memória do trauma. Mas não foi apenas a imagem da máscara *blackface* que os rostos pintados de preto da “festa de Netuno” me trouxeram à tona, outras coisas também passaram pela minha mente, quando li aquela passagem das provas, ao pensar sobre esse gesto, de se pintar o rosto de alguém de maneira forçada: me lembrei dos trotes universitários, por exemplo, que são como rituais de passagem, promovidos por estudantes mais velhos, que tendem a celebrar a chegada de novos estudantes nas universidades, forçando os alunos calouros a muitas provas humilhantes, que eram disfarçadas de brincadeiras engraçadas. Esses alunos novatos sempre eram obrigados a obedecer aos estudantes mais velhos, sendo submetidos a uma série de testes e de desafios, que podem até parecer meras brincadeiras inocentes, mas envolviam muitas humilhações, zombarias e pilhérias, e onde o uso da violência era simplesmente naturalizado, já que a violência sempre era tratada como algazarra e divertimento, mas algumas vezes esses trotes extrapolavam os limites e podiam ter desdobramentos muito piores e bem trágicos, com estupros ou até mesmo mortes¹⁴⁵.

Esse é um tema muito complexo e frequentemente na mídia brasileira lemos alguma coisa a respeito de casos de violência extrema ligados a

145 Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-foram-os-trotes-mais-crueis-do-brasil/>>. Acesso em: 04/05/2025.

esses trotes. Mas a relação da “festa de Netuno” com esses trotes, para além da violência empregada em ambos, também se dava porque havia algo naquelas provas que lembrava a estrutura de um ritual, como nos trotes universitários, que era uma espécie de rito de passagem, muitas vezes marcado com elementos que davam a ver essa passagem, imprimindo modificações físicas em quem estava passando por esse rito, como a raspagem do cabelo e a feitura de pinturas corporais, como que signalizando a mudança através desses elementos, que deixavam marcas no corpo. Na “festa de Netuno”, essa ideia de rito de passagem estava presente ao longo da sequência de provas, que culminavam em seu objetivo final, que era, justamente, o de batizar os neófitos, já que o batismo é um poderoso rito de purificação e de consagração, em que a pessoa é mergulhada na água ou tem água derramada sobre sua cabeça, simbolizando isso. Mas, no caso dessa festa pagã, ao invés de se invocar a Santíssima Trindade, simbolizando a morte para o pecado e o nascimento para uma nova vida em Cristo, como ocorreria num batismo cristão, ela parecia ser uma grande paródia de um ritual de batismo, ao celebrar a “passagem pela Linha do Equador”, e a chegada ao “Novo Mundo”, além de que esse batismo dos neófitos se dava sob os auspícios de Netuno, um deus da mitologia romana, equivalente ao deus grego Poseidon, e remetia a tempos anteriores ao catolicismo.

Por essas provas terem algo de lúdico, mesmo que usassem de muita violência, elas também me trouxeram à memória um desenho animado americano que era muito violento, mas extremamente engraçado, conhecido por seu “humor negro”: o “*Happy tree friends*”¹⁴⁶. Essa série de desenho animado, criada por Aubrey Ankrum, Rhode Montijo e Kenn Navarro, e desenvolvida por Montijo, Navarro e Warren Graff para a Mondo Media, estreou em algum momento dos anos 2000 e logo alcançou um status de “cult”, se expandindo do site e do canal do YouTube da Mondo, para uma franquia multimídia, que incluía a série de televisão de mesmo nome. Na verdade, ela se disfarçava de desenho animado infantil, mas era para um público adulto e basicamente a série acompanhava as desventuras de simpáticos animais antropomórficos da floresta, que viviam vidas inicialmente pacíficas, até serem mortos ou feridos em incidentes repentinos, geralmente acidentais e ultraviolentos. Essa série também trazia algo de absurdo, já que esse é um jeito muito potente de se lidar com a violência na contemporaneidade, através da absurdidade.

É como se o desenho animado, por ser justamente um desenho animado, e por estar ligado a um imaginário lúdico e infantil, e com características muito “fofinhas”, camuflasse as questões de que tratava em seus episódios, porque também não eram cenas reais, eram cenas

146 Disponível: <https://en.wikipedia.org/wiki/Happy_Tree_Friends>. Acesso em: 04/05/2025.

animadas, desenhadas, onde coisas loucas podiam acontecer e ninguém morria de fato, já que, apesar de morrerem, os personagens sempre renasciam. Dentre os personagens, destacava-se, por exemplo, Flippy, um ursinho com transtorno de estresse pós-traumático, cuja natureza perturbadora se tornou extremamente popular: ele ficou conhecido por seus inúmeros *flashbacks* de guerra e também pela violência que era desencadeada em resposta a estímulos relacionados ao combate. No entanto, mesmo sendo um desenho animado, essa série foi banida em algumas lugares, justamente por seu humor do tipo *gore*, um subgênero do cinema de terror que se caracteriza por explorar aspectos muito pesados da violência, como a vulnerabilidade do corpo e mutilações representadas com muita teatralidade, *i.e.*, com bastante exagero.

O absurdo é uma chave de leitura muito importante para o romance *Opisanie Świata*, como já apontei no início deste capítulo, inclusive, ao falar da epígrafe do livro, que faz referência à peça de Alfred Jarry, *Ubu roi*. Mas ao falar novamente aqui sobre o absurdo, não tenho como não mencionar também o começo do livro de Vilém Flusser, publicado em 2007, *Bodenlos: Uma autobiografia filosófica*. Esse livro de Flusser, como o próprio título em alemão dá a ver, ao ser traduzido, significa sem chão/falta de chão, e seu subtítulo nos informa que se trata de um livro filosófico, em que ele mesmo amarra elementos de sua vida pessoa, por exemplo, logo no início, Flusser narrava a sua fuga da Europa e a sua chegada no Brasil, no período da Segunda Grande Guerra. Ele tem mais ou menos a mesma temporalidade do romance de Stigger, que também se passava na mesma época, antes de a guerra despontar. Mas Flusser não estava fugindo da Polônia, como Opalka, que tinha saído de lá, ele estava fugindo dali do lado, da antiga Tchecoslováquia, e, ao contrário de Opalka, não se tratava de uma história inventada, ficcional, era realmente a história do que aconteceu com Flusser. É a sua história, a história da sua vida.

O trecho ao qual estou me referindo sobre o absurdo está no primeiro capítulo de sua autobiografia, e ele se chama “Atestado de falta de fundamento”. Nele, Flusser olhava para o absurdo do mundo, produzido no início do século XX, por essa ideia de falta de fundamento, como se as coisas não tivessem um chão para se apoiar, por isso, justamente *Bodenlos*:

O termo “absurdo” significa originalmente “sem fundamento”, no sentido de “sem raízes”. Como é sem fundamento uma planta posta em um vaso. Flores na mesa do jantar são exemplos de vida absurda. Se quisemos intuir tais flores, podemos sentir a sua tendência de brotar raízes e fazê-las penetrar não importa que solo. A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima. O termo “absurdo” significa na maioria das vezes “sem fundamento” no sentido de “sem significado”. Como é sem fundamento o sistema planetário, se perguntarmos para que gira em torno do Sol no abismo vazio. Mercúrio e Vênus são exemplos de um funcionamento absurdo. A tentação é forte de

comparar tal sistema aos aparelhos administrativos em função dos quais passamos grande parte das nossas vidas. A movimentação sem significado, tendo o nada por horizonte, é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.

O termo “absurdo” significa também “sem fundamento” no sentido de “sem base razoável”. Como é sem fundamento a sentença que afirma que “duas vezes dois são quatro às sete horas em São Paulo”. É exemplo de um pensar absurdo. Provoca a sensação de estarmos os dois boiando sobre abismo no qual os conceitos “verdadeiro” e “falso” não se aplicam. A sentença não tem fundamento, porque seria absurdo dizer-se que é verdadeira ou que é falsa. É ambas as coisas e nenhuma delas. A sensação de estar-se boiando é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.

Os exemplos tirados da botânica, astronomia e lógica pretendem introduzir o leitor no clima do presente livro. Clima que todos conhecem da experiência própria, embora possam tentar suprimi-lo. É o clima da religiosidade. Nele surgiram todas as religiões, porque são métodos de proporcionar fundamento. Mas é também clima no qual todas as religiões periclitam. Porque nele os fundamentos proporcionados pelas religiões são corroídos pelo ácido do absurdo. Todos os nossos problemas são, em última análise, religiosos. Se nos encontramos sem fundamento, buscamos solução religiosa sem poder encontrá-la. E se sentimos fundamento debaixo dos pés (graças a uma religião ou a um substituto qualquer de religião, ou simplesmente graças à força encobridora do cotidiano), perdemos o verdadeiro clima da religiosidade (mas, possivelmente, tal formulação é, ela própria, resultado da falta de fundamento).

Todos conhecemos tal clima de experiência própria, mas indiretamente. Por exemplo, através do surrealismo, da filosofia existencial e do teatro do absurdo. Há épocas nas quais o clima predomina nas manifestações da cultura. Por exemplo, no final da Antiguidade, no final da Idade Média, e atualmente. São épocas de ruptura. Mas há isto: tais manifestações culturais da falta de fundamento a um tempo revelam e encobrem a verdade. Quando a falta de fundamento se torna tema público, deixa de ser ela mesma. É ela a experiência da solidão, e derrete, quando discutida publicamente.

A experiência da falta de fundamento não pode ser precipitada em literatura, filosofia e arte sem ser falsificada. Pode ser apenas circunscrita em tais formas, para ser parcialmente captada. Mas é possível atestá-la, de maneira direta, autobiograficamente: na esperança de que tal atestado sirva de espelho para outros. É este (e não, assim espero, vaidade ou vontade de auto-afirmação) o motivo do presente livro.

Todos conhecemos o clima da falta de fundamento de experiência própria e, se o negarmos, é que conseguimos reprimi-lo (vitória duvidosa). Mas há os que se encontram na falta de fundamento, por assim dizer, objetivamente, seja porque foram arrancados da realidade por forças externas, seja porque abandonaram espontaneamente uma situação aparentemente real, mas por eles diagnosticada como fantasmagoria. Os que caíram, portanto, na falta de fundamento ou a escolheram. São os tais que podem servir de laboratório para os outros. Existem mais intensamente, se “existir” for interpretado como “viver por fora”. O presente livro será atestado de uma tal existência intensa (Flusser, 2007, p. 19-21).

A violência das provas da “festa de Netuno” também me lembrava a violência que o trabalho do diretor de cinema grego Yorgos Lanthimos retratava em seu filme “*Dogtooth*”, de 2009, mas que também estava presente em vários de seus outros filmes, já que Lanthimos vem trabalhando com questões relacionadas à violência e às relações de poder. É como se essa violência gerasse um determinado estado de corpo, que fosse comum a várias obras contemporâneas, como um corpo contemporâneo, e que tanto a obra de Veronica quanto a de Lanthimos, por exemplo, tratavam de retratar em seus trabalhos artísticos. Em “*Dogtooth*”, a cena que me chamava muito a atenção e que me fazia pensar especificamente na “festa de Netuno” era uma cena de uma festa de família, onde estava tendo um jantar acompanhado de uma apresentação artística: dois irmãos mais velhos (um irmão homem e uma irmã mulher) apresentavam para seus pais e para sua outra irmã mais nova, um número de dança, acompanhado de

música. O irmão tocava violão e a irmã dançava, numa sala de estar, contígua à sala de jantar, e os pais e a outra irmã estavam assistindo, como que na posição de plateia, sentados à mesa. Aí também o filme de Lanthimos, como o romance de Veronica, montou uma cena dentro de outra cena, com o *mise en abyme*, que nos fazia ter uma visão privilegiada, por meio do distanciamento, que era capaz de dismantelar a narrativa, para que tivéssemos um outro entendimento sobre ela. O cenário da sala de estar estava todo decorado com balões, como se se tratasse de uma festa infantil, mas eles já eram todos grandes, adultos, e a música que o irmão tocava no violão era extremamente repetitiva e hipnótica. Conforme a irmã ia dançando, ela começou a fazer movimentos mais repetitivos, que tinham algo de sexuais, e ela ia liberando uma certa energia física, própria aos movimentos que estava fazendo, e ela entrou num grande frenesi, a ponto de cair no chão, sendo imediatamente repreendida pela mãe, que veio em seu auxílio. Essa cena catártica tem algo da dança demencial de Priscila no trem de *Opisanie Świata*, porque ambas as personagens vão ao chão, após um grande frenesi, e se percebe como a catarse, ao atuar no corpo, é muito liberadora de estados psíquicos que foram reprimidos, ainda mais quando esse corpo está exposto a um contexto de maior violência, como nessas duas obras. Esse filme também era extremamente absurdo e muito *nonsense*, porque a família vivia em regime fechado, de reclusão ao mundo exterior, e sob vigilância e controle constantes do pai, que era o único que saía de casa. Ninguém mais tinha autorização para sair. Já faz algum tempo que assisti a esse filme e pode ser, então, que algum detalhe mais significativo tenha me escapado, mas, de qualquer forma, essa cena da dança é uma cena impossível de se esquecer e pode ser vista no *YouTube*, se alguém não tiver visto ainda¹⁴⁷.

Esse tipo de absurdo e de *nonsense* podem ser percebidos em várias obras audiovisuais contemporâneas, mas escolhi mencionar o trabalho cinematográfico de Lanthimos, porque, além de seu trabalho ser praticamente contemporâneo ao de Veronica Stigger, eu reconhecia muitas semelhanças estéticas e formais entre suas obras, também pela forma de humor, por serem bastante irônicos, além da forma de trabalharem com a violência, que eu também identificava em vários outros textos de Veronica Stigger, não apenas em *Opisanie Świata*, e me parecia simplesmente muito sintomático que a violência, abordada pela chave do absurdo e do nonsense, fosse um elemento que esses trabalhos tivessem em comum, por exemplo. Como se isso fosse algo geracional, ligado a uma ideia de tempo, de espírito do tempo, de *Zeitgeist* do nosso próprio tempo. Por isso, eu

147 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g52LmpjQsrY>>. Acesso em 03/05/2025.

tendo a ler esse absurdo e o *nonsense* como uma estratégia narrativa que esses autores, mas também com certeza muitos outros criadores, se formos começar a procurar, vamos reconhecer inúmeros casos, encontraram para lidar com a violência, como se fosse uma forma de, inclusive, de desnaturalizá-la. Porque não é fácil falar sobre violência, quando se está rodeado de violência todos os dias, cotidianamente – violência psicológica, violência verbal, violência física, violência sexual, violência patrimonial, violência institucional, violência moral, violência doméstica e familiar, violência contra as mulheres, violência de gênero, violência racial, violência estrutural, violência contra os direitos humanos, contra os direitos dos animais, violência ecológica e tantas outras violências, como também as pequenas violências cotidianas, com seus gestos de grosseria quase insignificantes, mas que são engolidos a seco, disfarçados de comentários ácidos e tóxicos, e que acabam sendo internalizados, como se não fosse nada, escondidos dos holofotes do tribunal da *internet*, e passando quase despercebidos, mas que ainda assim causam muitos danos.

Para se falar sobre isso, temos que ter estômago, para que se consiga lidar com a violência sem ser afetado por ela, porque a violência é muito adoecedora, é muito tóxica; e esse trabalho também exige um posicionamento ético em relação à violência, que muitas vezes vem atrelado a um processo de elaboração psíquica das experiências traumáticas, ao se criar uma certa distância das situações que causaram sofrimento, para poder entender e reconhecer a dor que elas ainda causam. Como eu falei há pouco, é como se essas obras, de Veronica Stigger e de Yorgos Lanthimos estivessem falando de um certo estado de corpo que fosse comum a várias corporeidades na contemporaneidade, por retratarem situações em esses corpos sofrem violência e também corpos adoecidos, anestesiados por essa violência, que é sistêmica, relacionada ao Capitalismo, pelo estado de mundo em que vivemos. Eu tendo a ver a presença desse absurdo e desse *nonsense* nas obras desses artistas como que ligada à dificuldade de lidar, de uma maneira geral, com a violência na contemporaneidade, sendo que eles passam a funcionar como uma estratégia, uma espécie de técnica muito contundente para se tentar falar sobre isso, de se abordar essas questões de algum jeito. É como se suas obras fossem experimentos estéticos que estão procurando um jeito de se discutir essas questões, retratando uma busca para se encontrar um tipo de linguagem artística adequada e uma estética minimamente coerente com esse propósito¹⁴⁸, que conseguissem dar conta da violência que vivenciamos nos dias de hoje, como uma válvula

148 É interessante pensar sobre isso, sobre a questão da violência e de como ela vem sendo trabalhada nas mais diversas linguagens artísticas contemporaneamente. Não sei se ela já vem sendo lida como uma evidência incontornável da lit. brasileira contemporânea, se já está sendo feito um trabalho de mapeamento crítico, de uma visão de conjunto dessa produção. Tenho que pesquisar mais sobre isso. Menciono isso por que no XIX Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, realizado pelo PPGLERAS da UFC, em 2022, apresentei um trabalho sobre o **breu** e o **breu\$il** que fez parte de uma sessão de comunicação com muitos trabalhos interessantes. Mas todos os trabalhos apresentados tinham

de escape das violências que nos atravessam contemporaneamente e que somos obrigados a encontrar maneiras de lidar todos os dias. Cada um experienciando a violência de um jeito, e em diferentes regimes de percepção também, e em escalas totalmente assimétricas, numa sociedade contemporânea como a nossa sociedade brasileira, extremamente desigual e repleta de preconceitos contra as mais diversas minorias, a violência é uma experiência desigual para os diversos sujeitos que a vivenciam em seus próprios corpos, sendo que determinadas parcelas sociais são bem mais afetadas por ela, de uma forma mais direta.

Talvez eu esteja falando sobre violência de modo um pouco genérico e superficial, sem a profundidade necessária que um tema como esse exige, porque ela não é só uma grande questão do nosso tempo, mas talvez uma de suas principais questões, e não se resume apenas à contemporaneidade, como irei discutir mais adiante, nesta tese, trabalhando com algumas questões relativas à barbárie. Assim, espero que essa sensação de superficialidade, que surgiu aqui, possa eventualmente se dissolver, mas é importante nunca perder de vista que “[a] barbárie está inserida no próprio conceito de cultura: como conceito de um tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção no qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem. Desta maneira, servem à apoteose deste último <?>, não importando o quão

um aspecto em comum: todos tratavam sobre violência! Fiquei particularmente interessada pela pesquisa de Yago Barbosa Farias, da UFC (Orientadora: Ana Márcia Alves Siqueira - UFC), que apresentou: “DISTOPIA E INFÂNCIA: A VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS EM THE PILLOWMAN DE MARTIN MCDONAGH”. Em sua comunicação, ele mencionou um movimento estético da Grã-Bretanha, do final dos anos 1990, que tinha a ver com dramaturgia e que atravessou a criação das peças do autor que ele estudava: o *in-er-face theatre*. Segundo a *Wikipédia*, “[i]n-er-face theatre is a term used to describe a confrontational style and sensibility of drama that emerged in Great Britain in the 1990s. This term was borrowed by British theatre critic Aleks Sierz as the title of his book, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, first published by Faber and Faber in March 2001” [o teatro *in-er-face* é um termo usado para descrever um estilo de drama confrontacional e sensível que surgiu na Grã-Bretanha na década de 1990. Este termo veio do trabalho do crítico teatral britânico Aleks Sierz, do título de seu livro, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, publicado pela primeira vez pela Faber and Faber em março de 2001]. Esse termo, “[i]n-er-face”, é uma corruptela da expressão “*in-your-face*” [na sua cara] e ainda, segundo a *Wikipédia*, “[t]he sanitized phrase ‘in-your-face’ is defined by the New Oxford English Dictionary (1998) as something ‘blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid’. The Collins English Dictionary (1998) adds the adjective ‘confrontational’. ‘In-your-face’ originated in American sports journalism during the mid-1970s as an exclamation of derision or contempt, and gradually seeped into more mainstream slang during the late 1980s and 1990s, meaning ‘aggressive, provocative, brash’. It implies being forced to see something close up, having your personal space invaded. It suggests the crossing of normal boundaries” [a expressão higienizada “*in-your-face*” é definida pelo New Oxford English Dictionary (1998) como algo “flagrantemente agressivo ou provocativo, impossível de ignorar ou evitar”. O Dicionário Collins de Inglês (1998) acrescenta o adjetivo “confrontacional”. “*In-your-face*” surgiu no jornalismo esportivo americano em meados da década de 1970 como uma exclamação de escárnio ou desprezo e gradualmente se infiltrou na gíria mais popular no final da década de 1980 e na década de 1990, significando “agressivo, provocativo, impetuoso”. Implica ser forçado a ver algo de perto, ter seu espaço pessoal invadido. Sugere o cruzamento de limites normais]. É interessante pensar sobre desdobramentos desse tipo de movimento estético, porque atualmente estamos vendo o sucesso estrondoso que a série “Adolescência” da Netflix vem experimentando, ao abordar, justamente, questões sobre violência e juventude. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/In-er-face_theatre>. Acesso em: 03/05/2025. E sobre a pesquisa de Yago, encontrei sua dissertação *online*. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/76522>>. Acesso em: 03/05/2025.

bárbaro possa ser” (Benjamin, 2018, p. 775). De qualquer forma, acredito que seja importante olhar para o trabalho de Veronica Stigger e de Yorgos Lanthimos, assim como para o de outros criadores da contemporaneidade¹⁴⁹, como uma tentativa de fazerem um trabalho crítico contra a violência, e não uma simples banalização, do uso da violência pela violência. Mas, ao mesmo tempo que o absurdo e o *nonsense* com que Veronica Stigger trabalhava nas provas da “festa de Netuno” poderiam ser vistos como uma forma que ela encontrou para lidar com a violência, expondo-a, e, assim, desnaturalizá-la, através de estratégias narrativas de desidentificação, como o *mise en abyme*, por exemplo, por conta dos mecanismos de distância que esse tipo de mecanismo criava em seu texto; ela não deixava de mostrar o lado perverso que também existia na violência, expondo-o, mas também explorando diferentes viéses de sua ambiguidade, como se fosse um jogo dialético.

Nesse sentido, cabe nos perguntarmos com relação ao **breu**, na primeira prova: se só a graxa já não seria suficiente para se pintar os rostos dos neófitos de preto, por que, então, usar o **breu** para ferir esses rostos? Como uma espécie de requinte da crueldade? O que esse *detalhe* da cena, que transformou o **breu** em *destaque*, poderia querer assinalar, ao ser utilizando? O próprio **breu**, ele mesmo? Ou o **breu** seria algo como um elemento símbolo de alguma outra coisa, ao se pensar nesses processos dialéticos coloniais, pensando aqui junto com Alfredo Bosi, que publicou em 1992 *Dialética da Colonização* (Bosi, 1992), e que analisou vários textos nessa chave dialética? Seria ele uma espécie de elemento simbólico, como se fosse uma alegoria da violência Brasil? Mas será que fazia algum sentido pensar no **breu** nesses termos, quando ele estava sendo usado no romance de forma literal?

Lembro, por exemplo, de uma plaquete que Veronica publicou, *Nenhum nome é verdade: Pré-Histórias*, 3 (Stigger, 2016a), onde ela continuava uma série de suas pré-histórias, que já tinham sido trabalhadas em *Os anões* (Stigger, 2010a), mas também em outros trabalhos seus¹⁵⁰. No caso dessa plaquete, havia um textinho em que a questão da dialética havia sido colocada, mas como “imagem dialética”, um conceito de Walter Benjamin, e logo em seguida havia um outro textinho, em que era feita uma releitura da “imagem sobrevivente”, um conceito de Didi-Huberman para ler Aby

149 Recentemente o jornal *The New York Times* “fez uma seleção com os 100 melhores filmes do século até agora. O primeiro lugar é o vencedor do **Oscar** de 2020, *Parasita*, drama/terror de **Bong Joon-ho** que marcou o início da década.” A maioria deles é atravessado pela violência. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/parasita-eleito-melhor-filme-do-seculo-xxi-veja-lista>>. Acesso em: 05/07/2025.

150 “Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente | Veronica Stigger*”. Disponível em: <<https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>>. Acesso em: 06/07/2025.

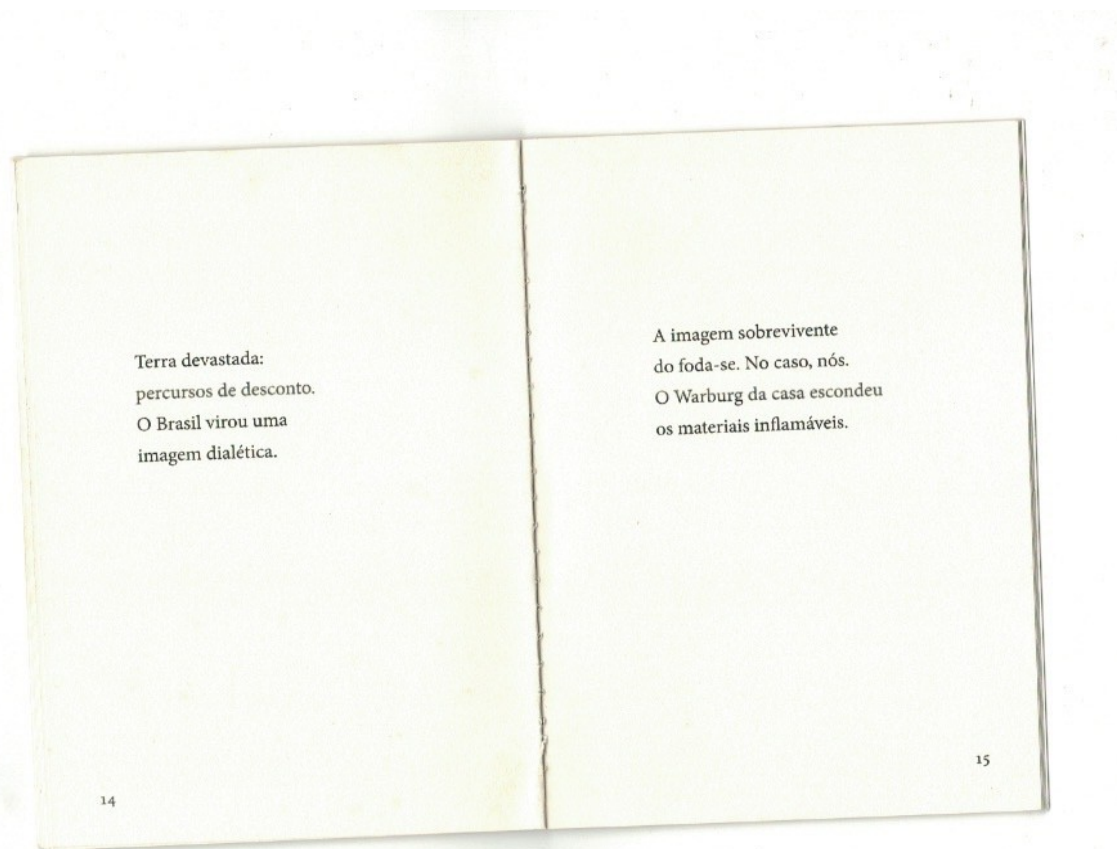
Warburg. Gostaria de abordar um pouco esses conceitos, mas, antes, vamos ao texto de Veronica (Stigger, 2016a, p. 14-15), e trabalhar com algumas questões que ele coloca.

É interessante, porque, nesse livrinho inteiro, Veronica apresentava sempre textos muito pequenos em cada página, com quatro versos cada, como se esses poemets fossem uma espécie de quadra poética, e no livro inteiro era assim, todos os textos apresentavam sempre quatro versos. Mas, ainda que eles parecessem poemas, poemets muito curtos, com essa sua forma de composição de quatro versos, eles tinham algo de extremamente prosaico, como se fossem pedaços de falas, de aforismos, de pensamentos soltos... Eram poemas que operavam como pequenos fragmentos, operavam pela lógica do fragmentário, e eles iam se enganchando uns nos outros, em busca de produzirem sentido coletivamente, como um todo; até porque, todos estavam divididos entre duas seções, a primeira, “12 DE ABRIL DE 2011”, que abria o livro, com cinco poemas, e a segunda, “9 DE MAIO DE 2013”, com dez poemas, onde esses dois poemas de que falei há pouco tinham sido publicados.

O livro todo tinha esse tom de enigma, convidando à decifração, à interpretação, porque cada poema parecia uma pequena cápsula do tempo, cheia de histórias e essas datas também nos faziam pensar. Como lê-las? Como entendê-las? Se elas eram pré-histórias e funcionavam antes da História, o que aquelas datas estavam fazendo ali, com datas que remetiam ao Calendário gregoriano? Nos lembrando que *Nenhum nome é verdade*? Seria pré-histórias no sentido de histórias fictícias? Ficcionais? Elas seriam fato ou ficção? Verdade ou invenção? De qualquer forma, deve haver alguma utilidade pública em se saber que, no Brasil, o “Dia Nacional do Humorista” é comemorado justamente no dia 12 de abril, dia do aniversário do humorista cearense Chico Anysio. Essa data foi instituída em 2015, pela Lei 13.082/2015¹⁵¹, mas, no Ceará, ela já era comemorada há mais tempo. Além disso, no dia 09 de maio é comemorado o Dia da Europa, mas, no livro de Veronica, essa data era apresentada com relação ao ano de 2013, o que será que isso tinha a ver com os protestos de 2013, que começaram em maio daquele ano e explodiram em junho, ficando conhecido como “As Jornadas de Junho”? Ela teria alguma coisa a ver com isso? O livro de Veronica foi publicado em 2016, mas esses seus textos foram organizados como

151 Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13082.htm>. Acesso em: 12/04/2025.

Fig. 27: Duas pgs. escaneadas do livrinho *Nenhum nome é verdade* (Stigger, 2016a).



Fonte: Stigger (2016a, p. 14-15).

se fossem pequenos fragmentos dos dias “12 DE ABRIL DE 2011” e “9 DE MAIO DE 2013”, será que eles eram fragmentos de diário? O que esses pequenos textos tinham a ver com essas datas? Ah, que vontade de voltar no tempo e saber o que eu estava fazendo da minha vida naqueles dias... Mas não vou atrás dos meus cadernos agora, não tenho tempo para procurá-los, e a *internet* já me disse o mínimo que eu precisava saber, pelo menos para começar de algum lugar.

Ora, assim como *Opisanie Świata*, que estava sendo escrito no presente, mas se voltava para o passado a partir do presente, se voltava para olhar para o passado, olhar as primeiras décadas do século XX; esse seu livrinho parecia fazer de novo o mesmo movimento, repetindo-o: olhar para o passado a partir do tempo presente. Mas, no caso, era um passado mais recente. O presente é difícil de entender, já que “cada presente abre uma multiplicidade de futuros possíveis”, como refletia Michel Löwi, a partir de Eleni Varikas (Löwi, 2007, p. 158), ao discutir as teses de Walter Benjamin:

O fato de estarmos na incerteza do presente, ou seja, em uma posição em que não é possível prever as consequências que terão nossas ações e nossas escolhas para o futuro, permite-nos conceber cada momento histórico como um presente que se abre para vários futuros. Ou seja, abordar o passado como um campo de possíveis, tentando localizar os fatores que permitiram alguns desses possíveis se realizar com a exclusão de todos os outros. (Varikas *apud* Löwi, 2007, p. 158).

Essa repetição, como se fosse um método, e acho que não há problemas em chamar de método, porque tem a ver com as bases estruturais do projeto literário de Veronica Stigger e de como ela põe em prática, metodologicamente, esse projeto, me parece que Veronica tem muita familiaridade com esse método, que é justamente o método da “imagem dialética” de Walter Benjamin, que não só aparecia mencionado no poema, como também era sua matéria constituinte. Forma e conteúdo se misturavam, no trabalho de Veronica, em prol da implementação desse método, na prática. Mas esse método benjaminiano não aparecia sozinho, ele aparecia acompanhado, relacionado com outro método, o da “imagem sobrevivente”, que tinha a ver com Aby Warburg, como já disse, quer dizer, com Warburg lido por Didi-Huberman, porque o termo é de Didi-Huberman. Então, antes de entrar nesses métodos, por meio dessas imagens que se repetem no texto de Veronica, enfatizando essas repetições, como procedimento de escrita, mas também se enfatizando, a si mesmas, como método; gostaria de viajar um pouco mais na interpretação desses textos. Apenas nesse poema o termo Brasil aparecia e aparecia como imagem, “imagem dialética”, mas o livro inteiro era atravessado por temas brasileiros, digamos assim, e também pelo nome de vários artistas, que eram citados, como Lygia Pape ou Lasar Segall, ou mesmo André Vallias, que

remetiam à história da arte e da literatura brasileiras, mas também, portuguesa, com a presença de Paula Rego, e também apareciam temas que tinham a ver com a História da Colonização do Brasil, como o do canibal, por exemplo. Mas apenas esse texto onde estava o Brasil estava falando sobre o Brasil e falando, ao mesmo tempo, sobre dialética.

Para mim, com essa estrutura formal de quatro versos, esses textos conseguiam quebrar com a ideia de síntese (conclusiva), que a estrutura terciária do pensamento dialético normalmente pressupunha, já que o pensamento dialético, como método filosófico de análise, se construía a partir de um processo de três etapas: tese (apresentação), antítese (negação) e a síntese (conclusão); fazendo com que nos perguntássemos, o que poderia existir para além da síntese, se olhássemos para essas quadras pelo jogo do método dialético? A ideia de abertura? de História aberta?

Quando penso nisso, pensando em imagens, penso em algo como os retratos 3x4, talvez por conta da questão da imagem, presente no conceito benjaminiano de imagem dialética, que foi proposta no poema, mas com as quadras, essa estrutura quaternária do poema quebrava algo do processo dialético, colocando esse processo em xeque, o ultrapassando de alguma forma, fazendo com que explodisse. Se tomarmos esses textinhos, eles mesmos como imagens, pela lógica do retrato 3x4, poderíamos ver que, especialmente nesses dois textos, Veronica apresentava dois “retratos 3x4 do Brasil”, que poderíamos ler como se fossem retratos do Brasil contemporâneo, retratos do tempo presente que serviriam como pontos de partida para se pensar contemporaneamente o Brasil. Eu sei que essa interpretação de retratos 3x4 pode parecer bastante exagerada, mas, quem nunca se permitiu viajar um pouco pelos textos, que atire a primeira pedra!!! No entanto, antes de aceitarmos embarcar nessa duvidosa aventura interpretativa, é necessário precisar algumas coisas, com relação a esses textos. Não, não se trata de evocar Fernando Pessoa e seu “viajar é preciso, viver não é preciso”, mas, sim, trabalhar com outras referências modernas.

No caso do primeiro texto, para além dessa referência a Walter Benjamin e seu conceito de “imagem dialética”, que por si só já é toda uma questão que merece ser desdobrada, como farei daqui a pouco, também podia ser percebida uma outra referência, dessa vez ao poema de 1922, *Waste Land*, do poeta inglês T.S. Eliot, que em português, na recente tradução de Caetano W. Galindo (Eliot, 2018), é justamente traduzida por *Terra devastada* (mas *Terra Desolada* na de Ivan Junqueira, mais antiga, de 1981), ainda que a tradução de Galindo só tenha sido publicada em 2018. Ou seja, depois da publicação da plaquete de Stigger, que é de 2016, mas havia uma tradução portuguesa circulando desde 1999 com esse título *Terra Devastada* e ela era de Gualter Cunha. Segundo o psicanalista Edson Luiz André de Sousa, da APPOA (Associação Psicanalítica de Porto Alegre), esse

livro de Eliot recebeu várias outras traduções em português: “Terra Inútil, na primeira tradução de Paulo Mendes Campos, Terra Desolada (Ivan Junqueira), Terra Árida (Gilmar Santos), Terra Gasta (Idelma Ribeiro de Faria), Terra Devastada (Ivo Barroso) e A Terra sem vida, na edição portuguesa traduzida por Maria Amelia Neto”¹⁵².

Essa referência ao poema de Eliot pode ser pensada, de modo geral, como uma referência à Modernidade, mas numa chave de leitura mais contemporânea dessa Modernidade, já que remetendo a dinâmicas perversas do Capitalismo Neoliberal, com essa ideia dos descontos, como se a própria terra devastada, que havia sido devastada pelo Capitalismo, no auge de seu encantamento pelo progresso, ao longo do século XX, agora tivesse sido colocada à venda! É interessante a manobra que o poema faz, deslocando, por exemplo, a ideia de “imagem dialética” para a paisagem do Brasil, transformando, de maneira irônica, o país e sua História numa imagem dialética, quando Walter Benjamin, para as suas *Passagens*, texto em que esse conceito foi formulado, por meio de fragmentos, havia lido sobretudo a cidade de Paris do século XIX, de Charles Baudelaire; e T. S. Eliot, estava escrevendo a partir de paisagens americanas, um outra geografia. Nessa coreografia do poema, entrava em cena a imagem de nosso país, o Brasil, como se o próprio país tivesse se transformado numa imagem, como se se tratasse de uma questão de imagem, de representação, de filosofia, de pensamento, apresentada agora como um poderoso conceito filosófico, de Walter Benjamin.

No segundo poema, também aparecia uma outra imagem, a “imagem sobrevivente”, que repetia a imagem do poema anterior, como se tivesse alguma relação intrínseca entre elas, pelo simples fato de ambos os poemas terem imagens, mas havia uma pequena diferença em relação a essa imagem propriamente dita, do conceito benjaminiano, que antecedia o conceito de “imagem sobrevivente”, de Didi-Huberman. Foi esse historiador de arte francês quem criou esse conceito ao ler a obra de Aby Warburg, como bem explicou este verbete de *site* sobre imagens, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (Universidade de São Paulo), ao apresentar sua definição, dentre uma série de verbetes, que compõe um grande glossário sobre imagens¹⁵³, mas que não trazia o de “imagem dialética”, apenas o de “imagem sobrevivente”, entre os inventariados na coleção:

152 Disponível em: <https://apboa.org.br/correio/edicao/326/t_s_eliot_the_waste_land_e_a_poesia_diante_das_ruinas/1186>. Acesso em: 13/07/2025.

153 “Glossário Imageria – verbetes”. Disponível em: <<https://imageria.fau.usp.br/glossario-imageria-verbetes/>>. Acesso em: 06/07/2025.

A imagem sobrevivente é um conceito definido por Didi-Huberman para explicar a forte influência e presença das imagens da história da arte no nosso imaginário e nas formas e ações e representações do presente. O filósofo parte da obra e da biografia de Aby Warburg para formular a definição desta imagem, “fixada na memória por encantamento”, ela atravessa o tempo e devemos compreendê-la como um contra ritmo do movimento da vida (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 167).

A discussão central desta imagem se dá a partir da problematização da teoria warburguiana “fórmulas de páthos”, que suscita um posicionamento controverso entre os pesquisadores da história da arte e da imagem sobre a este conceito. O páthos é entendido por Didi-Huberman como algo que nos assombra pelo seu caráter dual e indefinido, patético e fantasmagórico. Isto ocorre na análise de imagens da história da arte, mais precisamente das obras do renascimento que geraram novas formas e novas linguagens, como a obra icônica Atlas Mnemosine, de Warburg. Nesta obra, composta por imagens antropomórficas (e sobreviventes), as imagens são montadas e percebidas por um regime duplo, distantes por uma outra relação tempo e espaço (Ibid, p. 175).

As imagens sobreviventes desafiam o tempo cronológico e estão encarnadas em fórmulas primitivas às quais recorreremos devido a sua essência filosófica, estética, antropológica, fenomenológica e, portanto, afetiva¹⁵⁴.

Aby Warburg (1866-1929) era praticamente contemporâneo de Walter Benjamin (1892-1940), sendo só um pouco mais velho, e ambos sofreram alguns infortúnios, Warburg passou alguns anos no sanatório e Benjamin suicidou-se na Espanha. Além disso, eram dois judeus-alemães e partilhavam ainda algo mais em comum, algo que é bastante incomum: mudaram radicalmente a forma de entender as disciplinas com que trabalhavam, como a de história da arte e da literatura, como historiadores da cultura, e de um modo geral a história do pensamento, a história das ideias, na forma como passaram a fazer história, através de suas obras, na passagem do século XIX para o século XX, propondo formulações teóricas e metodológicas instigantes e desafiadoras para lerem o seu próprio tempo, ao lerem o seu próprio tempo, mas que hoje são muito estudadas por nós, para entendermos o nosso próprio tempo, um tempo anacronicamente contemporâneo. No caso do poema de Veronica, a sua leitura da “imagem sobrevivente” tem uma certa irreverência, ao transformá-la na “imagem sobrevivente do foda-se”, trazendo uma violência verbal explícita, uma violência daqui, uma violência dos tempos de hoje, expressa em toda sua pulsão de vida, onde a imagem sobrevivente não faria alusão a um país, como no poema anterior, mas às pessoas daqui, que sobreviveram, apesar de tudo: “no caso, nós.” Nós que sobrevivemos e estamos aqui para contar a história. É interessante a forma como o poema opera, com um certo deboche, ao fazer uma releitura do projeto warburguiano mediado por Didi-Huberman, como se o que tivesse sobrado dessa ideia de sobrevivência das imagens da antiguidade, da pesquisa de Warburg, tivesse se reduzido, a um estado completo de excessão, com um grande foda-se como fórmula política para responder à violência do mundo

154 Disponível em: <<https://imageria.fau.usp.br/glossario-imageria-verbetes/#imagem-sobrevivente>>. Acesso em: 06/07/2025.

contemporâneo! Também há uma certa brincadeira em nomear alguém da casa como o “Warburg da casa”, no caso, da sua própria casa, como se esse texto fosse uma espécie de piada interna, já que esse Warburg Tupiniquem!?! só poderia mesmo ser o companheiro de Veronica Stigger, o primeiro leitor de seus textos, que imagino ser seu grande interlocutor de vida: Eduardo Sterzi, que é professor universitário, crítico literário, poeta e também artista, com as imagens-suplementos, por exemplo, que acompanhavam os textos de Veronica em seu livro *O livros dos sonhos: exercícios de onirocrítica*, publicado em 2023, sobre o qual falarei daqui a pouco.

A “graça” maior desse poema, a meu ver, é a ideia paradoxal de explosão e ao mesmo tempo contenção e apaziguamento, de ter que baixar os ânimos, que se interpõe à violência das linhas anteriores, ao fazer referência a materiais inflamáveis 🔥 🔥 🔥 e à necessidade de escondê-los, como uma espécie de precaução, em pleno maio de 2013, quando o Brasil estava começando a pegar fogo 🔥 🔥 🔥, e o clima de revolta social estava no ar. Bem, eu não estava no Brasil naquela época, e não podia saber disso, *in loco*, eu não podia sentir na minha própria pele como estavam os ânimos do país, mas estava acompanhando as notícias pela *internet*, com o coração nas mãos. Inclusive, participei de uma antologia poética, *Vinagre: uma antologia de poetas neobarracos*, organizada por Fabiano Calixto e por Eduardo Sterzi¹⁵⁵, no calor da hora das manifestações.

Ora, sabemos da correlação entre o nome do Brasil e a brasa 🔥 🔥 🔥, e também sabemos de um bordão que começou a ser repetido em todo Brasil, “fogo nos fascistas” 🔥 🔥 🔥, contra o fascismo da extrema-direita no Brasil, que começou a soltar suas asinhas ali, se apropriando das lutas iniciadas pelos movimentos políticos da esquerda, e em 2014 também teve copa do mundo de futebol no Brasil! Ou seja, estava tudo uma grande loucura por aqui. Mas eu estava vendo isso e vivendo isso de outro lugar: em 2016, Didi-Huberman organizou em Paris a exposição *Soulèvements*, que eu visitei no espaço *Jeu de Paume*¹⁵⁶. Depois essa exposição veio para o Brasil e foi apresentada como *Levantes*, entre 2017 e 2018, indo também para Buenos Aires, logo em seguida. Essa exposição não trabalhava diretamente com questões de Aby Warburg, mas trabalhava com muitas questões de insurreição popular, com muitas imagens de protesto, de luta, de motins, de barricadas, de manifestações, fazendo um grande *mix* de coisas, a partir

155 Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/vinagre_uma-antologia-de-poetas-neobarracos_2ed_junho2013.pdf> e <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1296721-antologia-de-poemas-inspirados-por-protestos-no-brasil-e-colocada-na-web-lei-a.shtml>>. Acesso em: 26/12/2025.

156 Disponível em: <<https://jeudepaume.org/evenement/soulevements/>>. Acesso em: 26/12/2025.

do trabalho de leitura do historiador francês, como ele mesmo contou nessa entrevista¹⁵⁷. Essa mesma energia da exposição de Didi-Huberman também podia ser sentida nesse poema de Veronica, porque há uma força muito anarquista nesse poema, como se ele pudesse ser pichado em alguma esquina da cidade ou em algum muro perto de qualquer universidade, com a ideia de que esse grande “foda-se” pudesse ser usado de modo generalizado para tudo, como uma grande resposta para tudo. Foda-se isso, foda-se aquilo, publicado justamente no ano em que a presidenta Dilma Roussef sofreu o golpe do impeachment da extrema direita. Era um momento pós-2013, de muita agitação política. E com esses “materiais inflamáveis” 🔥 🔥 🔥, referidos do poema, como se a casa se torna-se e uma espécie de depósito, com seu próprio arsenal pronto para ser usado a qualquer momento, não há como não nos lembrarmos no texto de Walter Benjamin, “Alarme de incêndio” 🔥 🔥 🔥, de que tanto fala Michel Löwi, e que está publicado no livro *Rua de Mão Única*:

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, quem é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mais mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso. A história nada sabe da má infinitude na imagem dos dois combatentes eternamente lutando. O verdadeiro político só calcula em termos de prazos. E se eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavalheirescos (Benjamin, 1995, p. 45-46).

Gosto muito do trabalho de Warburg e já estudei alguns de seus textos; inclusive, o historiador italiano Carlo Ginzburg também o utilizava como epígrafe de seu texto “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, que usei aqui neste capítulo, como base metodológica para ler o **breu** como um *detalhe*, mas transformando seu paradigma em incendiário 🔥 🔥 🔥. Em seu texto, a epígrafe de Warburg dizia “Deus está no particular”, (Warburg *apud* Ginzburg, 1989, p. 143), mas ela já havia sido comentada, no mesmo livro, algumas páginas antes, no texto “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método” (Ginzburg, 1989, p. 41-93):

Assim, a obra de Warburg nos parece, por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta e, por outro lado, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um número de problemas muito preciso. Essa dupla característica provavelmente espelha duas tendências opostas do próprio Warburg, em que, como diz Saxl, “a imaginação história” (“Warburg was a man of very imaginative and emotional type”) “lutou sempre

157 Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/k6xbkdS4fkgRMTysT8GnBZr/>>. Acesso em: 12/07/2025.

com uma ardente desejo de simplificação filosófica”. De qualquer forma, a tentação de dar uma ordem sistemática aos pressupostos que animavam as pesquisas concretas, particularidade de Warburg (sabe-se que o seu lema predileto era “Deus está no particular”), era grande (Ginzburg, 1989, p. 47).

Ao que parece, essa frase seria de Warburg, porque foi atribuída a ele, por ele ter ficado conhecido pelas análises muito minuciosas que propunha, ao estar bastante atento aos pormenores. Mas procurando por essa frase na *internet*, não consegui localizar a sua fonte precisa. De onde essa frase foi tirada? Onde Warburg escreveu sobre isso? Não sei, mas também encontrei outras versões dessa frase, como “Deus está nos detalhes”¹⁵⁸. Parece que isso era algo que Warburg sempre falava, mas que não ficou escrito em seus textos. De qualquer forma, Ginzburg, ao utilizar essa frase como epígrafe de seu texto, onde também passava a trabalhar com os detalhes, essa é a primeira impressão que ele quer nos transmitir de Warburg, a sua leitura dele mais imediata. Ultimamente, a obra de Warburg está sendo muito revisitada, porque acabaram de remontar o projeto do *Atlas Mnemosine*¹⁵⁹, que Warburg deixou inacabado e que foi remontado agora, em 2020¹⁶⁰, na HKW (*Haus der Kultur der Welt*)¹⁶¹, em Berlim. Além disso, como o próprio poema de Veronica Stigger explicitava, havia também a leitura de Warburg feita pelo historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, que escreveu sobre ele em seu livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2013), que foi publicado na França em 2002 e que aqui no Brasil saiu em 2013. Ainda não li esse livro de Didi-Huberman, então, não me sinto muito confortável para falar sobre esse conceito aqui, da imagem sobrevivente, nem na forma como Didi-Huberman lia Warburg, mas li outros livros seus, como, por exemplo, esse que estou citando aqui, *O que vemos, o que nos olha*, de 1992, publicado no Brasil em 1998, em que Didi-Huberman fazia uma releitura do conceito benjaminiano da “imagem dialética”, apresentando-a como “imagem crítica”.

Parece que a verdadeira interseção desses dois poemas de Veronica seria, então, a obra de Georges Didi-Huberman, porque é ele quem está atualmente amalgamando o trabalho teórico desses dois pensadores em suas leituras contemporâneas, e que está lendo nosso tempo presente a partir do pensamento desses filósofos, e também de outros. No entanto, ao invés de falar de sua releitura do conceito benjaminiano, da “imagem crítica”, penso que seria mais oportuno situar um pouco esse conceito da “imagem dialética” nos escritos do próprio Benjamin. Talvez eu possa

158 Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/JVDDF7RVg5tw9P5TFFgX8pQ/>>. Acesso em: 30/04/2025.

159 Disponível em: <<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>>. Acesso em: 30/04/2025.

160 Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/cbhFNRmMmKMgc35vxsBJK9kK/>>. Acesso em: 30/04/2025.

161 Disponível em: <https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php>. Acesso em: 30/04/2025.

falhar nessa tarefa, porque ainda não li um de seus principais livros, que fora traduzido para o português ora como *Origem do drama trágico alemão*, pelo tradutor de Portugal João Barrento (Benjamin, 2004), ora como *Origem do drama barroco alemão*, pelo tradutor brasileiro Sérgio Paulo Rouanet (Benjamin, 1984)¹⁶². Esse livro era sua tese de Doutorado, originalmente uma tese de *Habilitation*, apresentada na Universidade de Frankfurt em 1925, recusada por seus pares e posteriormente publicada em 1928, onde Benjamin expôs sua compreensão de alegoria; que, segundo Didi-Huberman, é retomada nas *Passagens*, como “alegoria do despertar”:

Uma última maneira de qualificar a imagem crítica em Benjamin terá sido o recurso à alegoria do *despertar*. Com efeito, é a palavra “despertar” (*Erwachen*), isolada, que encerra laconicamente a definição da imagem dialética citada mais acima. Por que essa alegoria é tão importante, quase obsessiva, em todas as páginas teóricas e metodológicas do *Livro das passagens*? Porque ela mesma se dá como uma imagem dialética, tornando-se de certo modo “a imagem dialética da imagem dialética”... Por um lado – e esta seria a tese –, a noção de despertar evoca o chamado da razão, que Benjamin tomava diretamente do materialismo histórico e da formulação de Karl Marx: “A reforma da consciência consiste apenas em despertar (*aufweckt*) o mundo... do sonho que ele faz consigo mesmo.” Isto significa exatamente, nos termos de Benjamin, que a dimensão da *história deve ser aquilo mesmo que pode dissolver nossas mitologias*. Dessas mitologias, desses arcaísmos, ela fornecerá portanto a crítica, dissociando-se assim de todo elemento de nostalgia ou de “busca de fontes”, dos arquétipos.

162 Segundo Michel Amary Neto, em sua dissertação “A formação e a crítica de arte do drama barroco alemão” em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, de 2019: “A tradução do termo *Trauerspiel* para o português é complexa porque não há equivalente para nossa língua. No sentido etimológico do termo em alemão, a tradução literal para *Trauer* (Luto) e *Spiel* (jogo/peça) seria algo como drama lutuoso. Em sua primeira tradução no Brasil, Sérgio Rouanet conceituou o *Trauerspiel* como drama barroco. Em sua justificativa, assume que se perde um pouco nessa tradução, porque Benjamin usa o drama como uma categoria genérica que serve tanto ao *Trauerspiel* como à tragédia (*Tragödie*) e porque *Trauerspiel* normalmente é usado para se referir a obras pós-barrocas. Contudo, do ponto de vista programático, ele defende a tradução como uma solução possível, porque o gênero nasceu do barroco e é ao drama deste período e de nenhum outro que Benjamin está a se referir na sua obra, expressando as intenções do autor sem falseá-las (Rouanet, 1984, p.9). Por sua vez, a nova tradução portuguesa de João Barrento procura fugir da adaptações de línguas românicas que denominaram o *Trauerspiel* como drama barroco e apresenta o termo como drama trágico (já usado na língua inglesa). A seu ver, como Rouanet, drama barroco não indica nenhum gênero dramático particular, ao contrário de drama trágico, que também indica uma ligação com a forma da tragédia clássica (que o termo alemão pressupõe quando surge no século XVIII) (Cf. Barrento, 2013, p.8). Apesar das diferenças em relação ao termo, as duas traduções do texto são indicadas e premiadas. Do nosso ponto de vista, Benjamin daria sustentação aos dois termos, na medida em que, mesmo hermético, seu trabalho também se utiliza às vezes de *Barockdrama* para se referir ao *Trauerspiel*. Em nosso texto, para fins conceituais, preferimos traduzir o termo *Trauerspiel* como drama barroco porque seu uso nos apresenta duas vantagens: primeiro, consiste em uma tradução já consolidada e inserida no debate acadêmico de língua portuguesa, o que facilita a sua compreensão; segundo, porque a intenção de Benjamin é justamente diferenciar a tragédia do *Trauerspiel*, apontando-o como um gênero original, de maneira que, ao mostrar a ligação que há de um com o outro, poderíamos reforçar a má interpretação que a tradição consolidou sobre o termo e contribuir para a confusão entre os dois gêneros datados historicamente. Já com relação às fontes bibliográficas, o texto de João Barrento, único em disponibilidade editorial no Brasil, e que, apesar de abrir divergência para tradução latina, mantém cuidado e fidedignidade ao texto de Benjamin, tornou-se mais operativo linguisticamente para com nosso texto. Assim, para não perdermos o rigor do trabalho entre a adoção da terminologia conceitual do drama barroco citações de outra tradução, indicaremos em colchetes o termo ‘barroco’ todas as vezes em que a referência utilizar ‘drama trágico’. Ao mesmo tempo, parearemos todas as citações com a edição crítica alemã organizadas por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, acompanhado do volume e numeração de página”. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09122019-180035/pt-br.php>>. Acesso em: 13/07/2025.

Mas essa tese é acompanhada da *antítese* que a inquieta e a fundamenta num certo sentido. Pois não há despertar sem o *sonho* do qual despertamos. O sonho no momento do despertar torna-se então como o “refugio” da atividade consciente, esse refugio insistente do qual Benjamin não ignorava que fora convertido por Freud no elemento central de sua *Traumdeutung*. Tanto para Benjamin como para Freud, o despertar enquanto esquecimento do sonho não deve ser concebido como pura negatividade ou privação: tanto é verdade que o próprio esquecimento deixa seus traços, como “restos noturnos” que continuarão trabalhando – infletindo, transformando, “figurando” – a própria vida consciente.

Então, a noção de despertar [*réveil*] sintetiza, de maneira frágil mas fulgurante, o chamado [*éveil*] e o sonho [*rêve*]: um “dissolvendo o outro, o segundo insistindo como “refugio” na evidência do primeiro. Tal é portanto a função da imagem dialética, a de manter uma ambiguidade – forma da “dialética em suspensão” – que inquietará o chamado e exigirá da razão o esforço de uma ultrapassagem, de uma autoironia. Maneira de apelar, na própria razão, a uma memória de seus “monstros”, se se pode dizer. Para além da injeção marxiana – que de modo nenhum se trata de inverter, mas sim de ultrapassar, portanto de manter em sua exigência crítica –, a imagem dialética como “despertar” nos propõe um propósito de conhecimento segundo o qual *a história deve ser aquilo mesmo que pode pensar toda mitologia*. Pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e “imagética” (*bildlich*) sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências. Maneira estritamente memorativa, portanto de trabalhar sobre vestígios, sobre signos de dissolução. A imagem dialética se oferece assim, paradoxalmente, como a *memória de um esquecimento reinvidicado*, e permite a Benjamin concluir pela analogia de toda disciplina autenticamente histórica como uma *Traumdeutung*, uma interpretação de tipo freudiano: tanto é verdade que a psicanálise encontrará, não nos sonhos propriamente, mas na vocação destes ao esquecimento (e sua refiguração em narrativa), toda a sua “solicitação a interpretar” (Didi-Huberman, 2010, p. 188-190).

Fiz questão de copiar essa longa citação de Didi-Huberman, onde ele sintetizava o projeto da “imagem dialética”, apresentando-a dialeticamente, por meio de suas etapas, tese/antítese e síntese, para que, pelos menos, a visão que ele tem desse conceito benjaminiano pudesse ser compartilhada aqui, e pudesse gerar alguma conversa sobre o texto de Veronica Stigger, que também, à sua maneira, vem colocando em prática esse projeto onírico, como, por exemplo, seu livro de 2023, *O livro dos sonhos: exercícios de onirocrítica*, que, da mesma forma que a plaquete *Nenhum nome é verdade*, é todo atravessado por datas, como se fossem entradas de diário. Vejamos, por exemplo, esse fragmento do dia “1º de maio de 2020”, que é um dia histórico, quando se comemora o feriado do Dia do Trabalho. Esse fragmento também vinha acompanhado de uns tracinhos riscados |||| |||| |||| ||||, aliás, todos os textos desse livro vinham com esses tracinhos, que eram diferentes em cada texto, e nos lembravam aqueles tracinhos que eram feitos nas prisões, para contar a passagem do tempo:

|||| |||| |||| ||||

1º de maio de 2020

Eu e o Eduardo somos espiões e estamos numa esquina espreitando algum inimigo. Tentamos nos manter escondidos, atrás da porta de um restaurante e no mais profundo silêncio. Não podemos ser descobertos. Por isso, vestimos as roupas mais discretas de que dispomos: nossos blazers escuros sobre calças pretas. De repente, ouvimos a voz do Nuno [Ramos?], que se aproxima de nós por trás, berrando e entregando nossos disfarces: “Eduardo! Veronica! O que vocês estão fazendo aqui?” (Stigger, 2023a, p. 49, comentário meu).

Eu adoraria me sentir como uma espiã ou como uma conspiradora, como no ensaio de Ricardo Piglia, *Teoría del complot* (Piglia, 2007), publicado em Buenos Aires, mas que veio a público em 2001, numa conferência, só que me sinto, na verdade, como uma impostora, com muita impostura na língua, porque eu também não li o livro *Teatro dialético: Ensaio* (Brecht, 1967), publicado no Brasil com vários textos do dramaturgo alemão, que foram colididos e traduzidos para o português por Luiz Carlos Maciel, numa tentativa de mostrar a dimensão do seu projeto estético, entendido também como um projeto dialético. Além disso, tenho pouco conhecimento de como a questão da dialética estava sendo trabalhada pelos marxistas da época de Benjamin e como Benjamin diferia deles, “[é] evidente que o marxismo de Benjamin, principalmente a partir dos anos 1936-1937, tinha pouco em comum com o ‘diamat’ [‘materialismo dialético’] soviético que Stalin iria logo (1938) codificar em um capítulo da muito oficial *Histoire du PC de l’ URSS* [História do PC bolchevique da URSS]” (Löwi, 2007, p. 30-31), já que também não li o livro de Michel Löwy *Método dialético e teoria política*. Por fim, preciso dizer que também não li as críticas que Adorno fez a Benjamin, e também não li seu livro sobre dialética, que era das suas aulas; então, eu também não saberia situar esse conceito de Benjamin com relação a isso, ou pensando-o, por exemplo, em relação à obra de Brecht, mesmo sabendo da amizade de Benjamin e Brecht, como Erdmut Wizisla analisou tão bem, em seu livro *Walter Benjamin and Bertolt Brecht – the story of a friendship* (Wizisla, 2009), no tempo em que Benjamin e Brecht estiveram juntos, em exílio, em Svendborg, na Dinamarca, em 1934. Mas eu li alguns fragmentos das *Passagens*, esse livro monumental todo composto de pedaços, que foi escrito entre 1927 e 1940, compreendendo também o tempo em que Benjamin esteve exilado em Paris, e como sua obra funciona muito pela lógica do fragmento, já que esse é seu projeto inacabado de uma vida inteira, e ele é cheio de notas soltas, que nos permitem entrar e sair de sua obra de maneira também intermitente, tomando um simples fragmento como um todo, em toda a sua integridade, para refletir sobre alguma coisa em específico, como este, por exemplo, sobre a ideia de constelação, que é muito conhecido e que vem sendo empregado a torto e a direito por aí:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem dialética é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. ■ Despertar ■ (Benjamin, 2018, p. 766-767).

Ora, a obra de Benjamin é uma obra muito rica em termos filosóficos, e ela foi muito retomada ao longo do século XX e também no séc. 21,

pelos mais diversos estudiosos da área das Humanidades, justamente porque ela é uma obra crucial para se empreender a leitura dos acontecimentos históricos fora de uma ideia de progressão linear, já que “[é] o presente que polariza o acontecimento em história anterior e história posterior” (Benjamin, 2018, p. 781), numa operação crítica que tem a ver com a montagem, “[m]étodo deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrúpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin, 2018, p. 764). Da mesma forma como afirmava Didi-Huberman, ao discutir a questão da memória, em Walter Benjamin, que entendia que a história seria anacrônica (Didi-Huberman, 2010, p. 176):

Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorando – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*. Decompondo a palavra alemã da rememoração, *Erinnerung*, Benjamin dialetizava então a partícula *er* – marca de um estado nascente ou de uma chegada ao objetivo – com a ideia do *inner*, isto é, do interior, do dentro profundo. Deduzia disso (de maneira muito freudiana, por sinal) uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (*ausgraben*) alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (*Grab*):

“*Ausgraben e Erinnern*. – A língua explicita este fato: que a memória não é um instrumento que serviria ao reconhecimento do passado, mas que é antes o meio deste. Ela é o meio do vivido, assim como o solo é o meio no qual as cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de tudo, que ele não se assuste de voltar sempre ao mesmo único teor de coisa – que o espalha como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra. Pois os teores de coisa são simples estratos que só revelam o propósito mesmo da escavação ao preço da pesquisa mais minuciosa. Imagens que se levantam, separadas de todos os laços antigos, como joias nas câmaras despojadas de nossa inteligência tardia, como torsos na galeria do colecionador. Durante as escavações, certamente é útil proceder segundo planos; mas a pá prudente e tateante também é indispensável no solo escuro. E se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o antigo. Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele.”¹⁶³

Não é a própria tarefa do historiador – o historiador da arte em particular – que essa página parece alegorizar? Não é o historiador, com efeito, aquele que exuma coisas passadas, obras mortas, mundos desaparecidos? Mas ele não faz só isso, claro – ou melhor, não o faz “desse jeito”... Pois o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios. O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o

163 Esse fragmento de Benjamin foi o mesmo que usei no início desta seção, com a tradução de João Barrento. Aqui, é a tradução que consta na obra de Didi-Huberman. Agora, lendo-o numa nova tradução e num outro momento, me pergunto se ele seria o mesmo fragmento...

solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo do pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” no qual esses objetos outrora existiram (Didi-Huberman, 2010, p. 174-176).

Vimos parar aqui, na “imagem dialética” de Benjamin, quando eu estava falando sobre violência e me lembrei desses poemas, por causa da violência verbal do texto de Veronica, com seu “foda-se”, e como seus poemas traziam a questão das imagens e também da dialética, desdobrei um pouco essas questões. Naquele momento, eu estava me fazendo algumas perguntas, para pensar o **breu**, na obra de Veronica, se faria sentido pensar o **breu** como um símbolo ou como uma alegoria, e foi por isso também que viemos parar na “imagem dialética”, pensando se o **breu** funcionaria como uma espécie de “imagem dialética”. Acho que para responder minhas próprias perguntas, eu deveria ter uma leitura mais profunda da obra de Benjamin, para embarcar nessa ideia e mostrar como o **breu** pode se comportar como uma “imagem dialética”, que, no fundo, poderia ser entendida como uma espécie de “alegoria do despertar”; mas, novamente, me pergunto se faz sentido pensar assim, num texto em que o **breu** é tomado em toda sua literalidade, será que faria algum sentido pensá-lo como alegoria? Lendo esses fragmentos de Benjamin e de Didi-Huberman lendo Benjamin, pudemos ver que alguns termos que ele usava, como “dupla distância” e toda essa questão com a arqueologia e a relação com a memória, a partir do tempo presente, poderiam ser usados, por exemplo, para pensar o trabalho de Veronica Stigger, que, deliberadamente, dialogava muito com as ideias de Benjamin, ao fazer de sua obra literária um exercício dialético dessa “dupla distância”, colocando diferentes tempos históricos, em relação, em perspectiva, certamente para evidenciar, com sua obra, que “o conhecimento existe em lampejos”, já que seu texto, assim como o de Benjamin, seria uma espécie de “trovão que segue ressoando por muito tempo” (Benjamin, 2018, p. 759). E também porque seu texto, assim como o projeto crítico benjaminiano, operava por meio da montagem, “[e]ste trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (Benjamin, 2018, p. 761), nessa re-montagem do tempo e dos discursos de outrem, que ela está sempre propondo em sua obra, incansavelmente. Mas, eu acho que realmente preciso pensar melhor sobre isso e estudar mais a obra de Benjamin, para me aprofundar mais nessa questão da alegoria, até porque ela me parece ser uma figura de linguagem hipervalorizada no sistema de pensamento ocidental. Como se fosse uma figura coringa, pau pra toda obra.

Então, voltemos, à violência. Nesses poemas de Veronica, há essa questão da violência, como apontei, e Veronica jogava em seu texto, apresentando, dialeticamente, várias perspectivas da violência, abordando seu lado perverso também, como já mencionei. Mas nessa parte do *Opisanie Świata*, nas provas da “festa de Netuno”, esse aspecto perverso da violência estava presente nas provas como um todo, e estava sendo trabalhado também como um certo gozo perverso da plateia do navio, que tinha entrado de cabeça na encenação da peça, demonstrando algum êxtase com a violência que ela agenciava, aderindo a ela, apesar de Bopp se interpor, tentando fazer frente a essa violência. A questão da perversidade, disso que estou chamando de perverso, pensando numa ideia de gozo perverso que a violência poderia gerar, sem, no entanto, precisar essa questão pela psicanálise, para não me alongar muito¹⁶⁴, também me lembrava um outro filme, mas de um diretor português, Miguel Gomes: “A cara que mereces”, de 2004¹⁶⁵. Nesse filme português, que estava dividido em um prólogo e duas partes, era feita uma releitura da história infantil “Branca de neve e os sete anões”, de uma forma um tanto quanto perversa, explorando isso pela sexualidade. Havia, por exemplo, uma cena com um teatro infantil na escola, de uma peça que ia ser encenada pelas crianças, a história infantil da “Branca de Neve”, mas, aos olhos do cineasta português, ele a releu de um jeito muito erótico, e também perverso, mostrando tanto a encenação da peça pelas crianças, mas também toda uma história paralela que ia acontecendo com os professores nos bastidores da peça, porque a história da peça ia se misturando com a história da vida dos professores da escola e suas questões amorosas, numa interrogação sobre o desejo, como um espaço de não-inocência.

Veronica também escreveu um texto sobre a Branca de Neve e o universo escolar infantil, está no seu livro *Sul* (Stigger, 2016b), e seu texto se chama “Coração dos Homens” (Stigger, 2016b, p. 59-80), seguido de um outro texto “A verdade sobre o coração dos homens” (Stigger, 2016b, p. 81-89), que vinha fechado, com suas páginas lacradas. Se o leitor quisesse ler esse último texto, *i.e.*, se quisesse descobrir a verdade sobre o coração dos homens, ele teria que cortar a lateral das páginas e abri-las, e só assim conseguiria acessar seu conteúdo. Essa escolha editorial explorava algo de muito misterioso, trabalhando com a ideia de um segredo e da sua revelação, com o desejo e com o que está velado e desvelado, se revelando através de sua abertura. Discutirei um pouco mais esse conto no próximo capítulo, mas é interessante pensar que, na parte dos “DEVERES”, Veronica citou esse diretor, mas citou dois outros filmes dele: “[a]quele querido mês de agosto” e também “Tabu” (Stigger, 2013b, p. 153). Seu novo filme, “Grand

164 Escrevi sobre isso no texto “querer é KERER”. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2021/08/16/abecedario-3/>>. Acesso em: 26/12/2025.

165 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cara_Que_Mereces>. Acesso em: 18/04/2023.

Tour”, de 2024, que, no Festival de Cinema de Cannes desse ano, ganhou o prêmio de Melhor Realização (Melhor Diretor), sendo a primeira vez que um filme português recebia tal distinção, trabalhava com muitas questões que o livro *Opisanie Świata* também trabalhava, por ser um drama histórico, com viagens ao Oriente. Para mim, foi muito forte ver esse filme e ver como ele e o romance *Opisanie Świata* dialogavam, partilhando várias questões, diferindo apenas no motivo geral da viagem, já que o filme “*Grand Tour*” trabalhava com o imaginário amoroso, e o de Veronica essa questão até aparece no livro, mas ela não é a sua questão primordial. Também enxergo muitas relações entre a obra de Miguel Gomes e a de Veronica Stigger, sobretudo a questão do humor, que foi bastante explorado por ele na trilogia “*Mil e Uma Noites*”, de 2015, mas também nesse seu novo filme, sendo a risada caricatural da personagem Moly uma de suas principais características, se tornando inesquecível.

Como no filme de Miguel Gomes, “*A cara que mereces*”, de 2004, essas provas da “*festa de Netuno*”, do livro de Veronica, também tinham algo que remetia ao universo lúdico da infância, que lembravam brincadeiras infantis, porque jogavam um pouco com esse universo, já que traziam brincadeiras que nos lembravam as brincadeiras das festas de aniversário, e as gincanas das colônias de férias das nossas infâncias, como correr dentro de um saco ou andar com uma colher na boca, carregando um ovo, uma batata ou mesmo um limão, mas também outras brincadeiras, como a dança das cadeiras. Inclusive, antes mesmo dessa parte da festa, houve outros momentos da narrativa com brincadeiras de criança, como a parte “**Não se vá, Margarida!**” (Stigger, 2013b, p. 81-83), mas também a parte “**Impotente e frágil**” (Stigger, 2013b, p. 94-97), então, quando se chegava na “*festa de Netuno*”, nós tínhamos essas brincadeiras infantis bem frescas na memória, das páginas anteriores, e entrávamos nessa festa com esse mesmo espírito do jogo, como se as provas de batismo fossem mesmo pura diversão, uma algazarra sem fim. Essa evocação ao universo lúdico da infância também era reforçada pelo aspecto meio capenga e improvisado das brincadeiras e também da caracterização dos personagens da peça, algo que tinha a ver com a estética do *Home Made* [Feito em casa] e do *DIY* (*Do It Yourself*) [Faça Você Mesmo], quando pensamos sobre os trajes que os personagens do séquito de Netuno estavam usando para se caracterizar, fazendo seus figurinos com coisas encontradas no navio, e reaproveitando-as.

A festa mobilizava e envolvia todos aqueles que estavam no navio, tanto trabalhadores quanto tripulantes participavam de diferentes maneiras e em momentos diferentes da festa, e era uma celebração que lembrava muito uma peça de teatro amadora, porque, como qualquer evento social que envolvia várias pessoas, ela tinha toda uma dramaturgia, uma ordem para cada coisa acontecer, além da caracterização dos

trabalhadores em personagens do séquito de Netuno, se vestindo a caráter, de forma bastante tosca, improvisada. Para fazer seus figurinos, eles utilizaram materiais que encontraram no próprio navio, como cortinas vermelhas de veludo da sala dos oficiais ou lençóis, fronhas e toalhas para fazer roupas, cordas desfiadas para fazer adereços, cabelos e barbas postiços, e o tridente de Netuno foi feito com cabo de vassoura e arame retorcido. E para fazer a sua coroa, além de outros detalhes da roupa de outros participantes, foi utilizado papel dourado. Tudo isso era usado para compor a vestimenta do próprio deus do mar, Netuno, e dos demais personagens de sua comitiva, além de alguns estarem fantasiados de animais marinhos e piratas.

Ora, mas por mais que essas provas tivessem um aspecto bastante lúdico e infantil, as brincadeiras extrapolavam o limite do aceitável e eram muito pesadas e violentas. Talvez por isso, eu tenha me lembrado de um episódio da minha infância, de um *bullying* escolar, relacionando a um óleo de cozinha de fabricação cearense, o “Óleo Pajeú”, que evocava questões racistas. Mas, naquele tempo, no final dos anos oitenta, quando eu era uma criança e ainda estava na escola, episódios de violência física ou psicológica, intencionais e repetitivos, por mais desagradáveis que eles fossem, eles não eram considerados *bullying* perante a lei, já que ainda não havia uma lei que tipificasse essa prática como crime, nem uma cultura e/ou vivência coletiva que recriminasse e impedisse esse tipo de prática social de ocorrer. Ainda no primário, na escola onde eu estudava, “onde o aluno entrava burro e saía cabrito!”, como se costumava dizer sobre a nossa escola, os meninos da minha sala não passaram **breu** na minha cara, mas simbolicamente passaram em mim um tipo máscara muito parecida com essa que foi passada na cara dos neófitos no navio: sistematicamente, nos recreios, eles me pegavam para cristo e, no pátio da escola, onde brincávamos, ficavam me chamando de “alegria de cachorro” e de “neguinha do Pajeú”, fazendo troça de mim, bulindo comigo, até que eu conseguisse me livrar deles e sair correndo, me refugiando na biblioteca, um lugar seguro e silencioso. Com o passar do tempo, o pátio virou um lugar interditado para mim. Eu não tinha vontade de ir para lá e também não queriam que eu fosse.

Eu ainda me lembro do nome dele, do chefe do bando dos meninos, e a forma com ele liderava o grupo e os ataques contra mim, com as intimidações verbais e as perseguições físicas, que misturavam risadas com chacotas, me fazendo sair correndo na hora do recreio, escapando do cerco. Eu até podia entender o insulto de ser chamada de “alegria de cachorro”, afinal, eu sempre fui uma menina muito magra mesmo, “magra de

ruim”¹⁶⁶, como se diz por aqui, no Ceará, mas ser chamada de “neguinha do Pajeú”?!? O que é que tinha a ver? Qual a lógica de ser chamada de uma coisa que eu não era? Mas aqueles meninos, eles não queriam saber se eu era magra, rica, pobre, gorda, branca, anoréxica, bulímica, negra, amarela, autista, deficiente física ou só uma menina tímida, eu podia ser furta-cor ou translúcida ou ser da cor do E.T. de Varginha ou de algum animal agourento, fantasiado de abutre cor-de-rosa no carnaval, que é como eu imagino ser a minha versão para a fantasia “alegria de cachorro”, que isso não iria importar muito, porque eles estavam interessados era em frescar com a minha cara, numa arenga que parecia não ter fim, me insultando na frente uns dos outros publicamente, fazendo comigo o que desde do final de 2015 foi classificado como *bullying*, pela Lei nº 13.185/2015: “intimidação sistemática, quando há violência física ou psicológica em atos de humilhação ou discriminação. A classificação também inclui ataques físicos, insultos, ameaças, comentários e apelidos pejorativos, entre outros”¹⁶⁷. No entanto, se eles estivessem fazendo isso hoje, e contra uma pessoa negra, essa brincadeira seria considerada crime, já que a injúria racial¹⁶⁸ passou a ser equiparada ao racismo pela Lei nº 14.532/2023, que alterava a Lei nº 7.716/1989 e o Decreto-Lei nº 2.848/1940 (Código Penal), estipulando que “[i]njuriar alguém, ofendendo-lhe a dignidade ou o decoro, em razão de raça, cor, etnia ou procedência nacional” era passível de uma “[p]ena: reclusão, de 2 (dois) a 5 (cinco) anos, e multa”, e essa pena seria aumentada “se o crime for cometido mediante concurso de 2 (duas) ou mais pessoas”¹⁶⁹.

O adjetivo injuriado em português tem a ver com alguém que se injuriou com alguma coisa, mas também que foi injuriado, alguém que sofreu injúrias, como se ele guardasse, ao mesmo tempo, a posição ativa e passiva, mas na linguagem informal, esse adjetivo também é usado para falar de uma pessoa revoltada, quando diz que uma pessoa está injuriada torna-se equivalente a dizer que essa pessoa está revoltada, e alguém revoltado é alguém indignado, é alguém que tem a capacidade de se contrapor contra o *status quo*, é alguém que se opõe. Mário de Andrade, em seu texto “Cinquentenário da Abolição”, que já discuti há algumas páginas, não falou sobre a injúria nesses termos, mas explicou esse tipo de dinâmica social, porque, na verdade, chamar alguém de negro era como insultar alguém:

166 Para quem não conhece o trabalho da Sirlaney Nogueira, por favor conheça! Ela é a verdadeira “magra de ruim”, eu só sou uma magra de ruim genéric@. Na minha argumentação, não explorei o fato de cachorros terem sido usados no Período Colonial “como armas terríveis”, mas existe essa hipótese de leitura para esse outro apelido. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/bMWywnH8gzLsByF4FzGJQRh/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 26/12/2025.

167 Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/34487>>. Acesso em: 15/04/2023.

168 Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/01/12/sancionada-lei-que-tipifica-como-crime-de-racismo-a-injuria-racial>>. Acesso em: 17/04/2023.

169 Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14532.htm>. Acesso em: 15/04/2023.

Se qualquer de nós, brasileiros, se zanga com alguém de cor duvidosa, e quer insultá-lo, é frequente chamar-lhe:

– Negro!

Eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que ele não foi lá muito convincente nem conseguiu me destruir pois que vou passando muito bem, muito obrigado.

Mas é certo que se insultamos alguém chamando-lhe “negro”, também nos instantes de grande carícia, acarinhamos a pessoa amada chamando-lhe “meu negro”, “meu nêgo”, em que, aliás, socialmente falando, mais verdadeira apodo subsiste, o resíduo escravocrata do possessivo: negro, sim, mas *meu...* (Andrade, M. de, 2019, p. 84).

Ainda que, na minha antiga escola, tudo aquilo pudesse ser considerado apenas como uma brincadeira inocente, não passando de pilhérias infantis, de uma forma parecida com o que aconteceu nas provas da “festa de Netuno”, que também eram entendidas como uma grande brincadeira; penso que essas violências não podem ser naturalizadas como simples brincadeiras, já que elas estavam justamente perpetuando uma lógica de insulto que era totalmente racista, e mesmo que não estivessem passando **breu** sobre o meu rosto, metaforicamente estavam passando um sinônimo do **breu** em mim: um óleo de cozinha, que, só por causa do nome e da embalagem que tinha, “Óleo de Cozinha Pajeú”¹⁷⁰, seguia uma lógica de nomeação que operava pelos ditames racistas da branquitude, pensando junto com Fanon e com suas máscaras brancas (FANON, 2020), que discutia os papéis desempenhados por homens e mulheres, de cor e de não-cor, e as projeções sobre eles, em uma sociedade racializada, desmistificando o mito da democracia racial.

O óleo de cozinha Pajeú era um produto de fabricação cearense, feito na década de 1960-70 pela Siqueira Gurgel S/A, na capital do Ceará, numa área que, hoje, pertence ao município da Caucaia, e se localiza nos arredores de Fortaleza, na sua região metropolitana. Mas eu não sei dizer se o óleo Pajeú chegou a ser exportando ou vendido em outros lugares do Brasil e se alcançou alguma fama nacional, ou se ele era apenas um produto de celebridade local. Eu nunca me esqueci desse óleo, por causa desses episódios na escola e pelo visto a *internet* também não¹⁷¹. Na dissertação de Pedro Paulo da Silva Martins, que foi defendida na área de História Social, “Máquinas paradas e pés à obra: futebol e lazer fabril em Fortaleza (1949-1965)”¹⁷², também foi mencionado que esse óleo era “sinônimo de brincadeiras racistas”:

170 Segundo a dissertação “Máquinas paradas e pés à obra: futebol e lazer fabril em Fortaleza (1949-1965)”, de Pedro Paulo da Silva Martins, de 2017, na área de História Social. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/28819/1/2017_dis_ppsmartins.pdf>. Acesso em: 15/04/2023.

171 Disponível: <<http://www.fortalezanobre.com.br/2020/12/usina-ceara-fabrica-siqueira-gurgel.html?m=1>>. Acesso em: 15/04/2023.

172 Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/28819>>. Acesso em: 15/04/2023.

Figs. 28, 29 e 30: Duas imgs. do Óleo Pajeú [s.d.] – publicidade e embalagem – e foto de um baile de carnaval (na década de 1950), da cidade do Rio de Janeiro,, do acervo do IMS (Instituto Moreira Salles), que encontrei numa matéria da *Revista Piauí*, de 2017.



Fonte: Internet. Imgs. da esq. p/ direita – Site “Fortaleza Nobre”. Disponível: <<http://www.fortalezanobre.com.br/2020/12/usina-ceara-fabrica-siqueira-gurgel.html?m=1>>. Acesso em: 15/04/2023. E *Revista Piauí*. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pureza-e-poder/>>. Acesso em: 09/07/2025.

Dentre os produtos de maior destaque da fábrica Siqueira Gurgel que circularam durante nosso recorte temporal temos: o Sabonete Singel, o Óleo de Gordura Cariri, o Óleo Comestível Pajeú e o Sabão Pavão. Os dois últimos ainda hoje estão presentes no imaginário dos fortalezenses. O Óleo Pajeú, devido a sua embalagem que continha uma menina negra de tranças, ainda hoje é sinônimo de brincadeiras de cunho racista. Já o Sabão Pavão, ainda hoje fabricado, manteve seu nome devido ao valor afetivo no mercado. Tais produtos eram anunciados por meio da mídia impressa e rádio (Martins, 2017, p. 22, grifos meus).

Além disso, li vários relatos *online* de como ele era usado para estereotipar meninas negras, numa forma depreciativa, mas que, mesmo tendo uma conotação negativa, as mulheres negras ainda se identificavam com ele, se identificando, na verdade, com a máscara criada pelo estereótipo, que, por funcionar justamente como um estereótipo, operava de uma maneira que fixava a imagem das pessoas negras, determinando um modo de agir no mundo que não podia ser outra coisa senão o modo imaginado pela branquitude, onde os papéis seriam controlados e determinados pelo poder opressor do branco, que operava a partir de sua zona de conforto e de privilégio sociais, estruturalmente desiguais. Da mesma forma como aconteceu com os neófitos nas provas da “festa de Netuno”, na minha antiga escola eles também estavam tentando colocar uma máscara aparentemente negra sobre meu rosto, para mangarem de mim, repetindo aqueles apelidos, no intuito de me “ridicularizar” ou ridicularizar qualquer pessoa que viesse a ser chamada, numa situação como aquela, de “algria de cachorro” e de “neguinha do Pajeú”, reproduzindo uma injúria racial, ao perpetrar uma lógica de nomeação que operava como um estereótipo racista, mesmo que, naquele tempo, a legislação brasileira não entendesse a injúria racial como um crime de racismo, já era um gesto de violência de natureza racista, aliás, *duplamente violento e duplamente racista*, porque *duplamente pejorativo e estereotipado*: reproduzindo o estereótipo da menina negra, que aparecia estampada na lata do óleo Pajeú, feito do caroço do algodão, mas também, por tabela, envolvendo o dos indígenas, já que Pajeú é um nome de origem indígena, do tupi, *pa'ye u*, que tem a ver com pajé e curandeiro, e com água também, com os rios, inclusive, o riacho que atravessa Fortaleza, a capital do Ceará, e que foi todo invisibilizado pela construção da cidade, se chama justamente Pajeú¹⁷³. Mas esse nome também pode fazer referência ao rio Pajéu do Pernambuco, que se liga ao rio São Francisco, ou a qualquer instrumento de cutelaria, produzido naquela região, ou até mesmo ao Pajeú, um dos líderes guerrilheiros na Guerra de Canudos, tudo isso acabava entrando na roda, através daquela infame brincadeira infantil.

173 O filme “Pajeú” (2020), do diretor cearense Pedro Diógenes, fala sobre a inviabilização do rio, e a produção da sua invisibilidade. Disponível em: <<https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/pajeu/>>. Acesso em: 15/04/2023.

Para mim, hoje, é óbvio que, por mais que, na época, eu tenha ficado triste com as perseguições que os meninos tenham feito contra mim, esses apelidos que eles botaram em mim nunca seriam recebidos da mesma forma se fossem proferidos contra uma mulher negra, porque, na verdade, esses apelidos nem eram um apelido mesmo, eles tinham a conotação de um xingamento, e surgiam do pano de fundo da sociedade brasileira da época, daí o seu uso como máscara, ligado à ideia de estereótipo, e também à ideia de uma operação racista, que era veementemente negada; e é por isso também que surgiu, no feminismo, a partir das lutas do movimento feminista negro norte-americano, a interseccionalidade, um conceito cunhado por Kimberlé Crenshaw, para pontuar que as experiências das mulheres, mesmo sendo mulheres, não são as mesmas:

Tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cuja experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros.

Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (Akotirene, 2020, p. 18-19).

Lélia Gonzalez também pontuou questões similares, em seu texto “Por um feminismo afro-latino americano”, de 1988, ao constatar a ausência da questão de raça nas questões feministas: “mas o que geralmente se constata, na leitura dos textos e da prática feminista, são referências formais que denotam uma espécie de esquecimento da questão racial” (Gonzalez, 20022, p. 38). E ela citou, então, a definição de uma feminista latino-americana, Judith Astelarra, de seu livro *El feminismo como perspectiva y como práctica política*, comentando exatamente isso que estava dizendo:

Tenho um exemplo de definição de feminismo: consiste na “resistência das mulheres em aceitar papéis, situações sociais, econômicas, políticas, ideológicas e características psicológicas que tenham como fundamento a existência de uma hierarquia entre homens e mulheres, a partir da qual a mulher é discriminada.” Basta substituir os termos homens e mulheres por brancas e negros (ou índios), respectivamente, para ter uma excelente definição de racismo (Gonzalez, 2022, p. 38).

O estranhamento que eu senti com aquela situação da minha escola nunca poderia ser equivalente a qualquer coisa que alguma mulher negra pudesse ter sentido, numa situação como aquela: eu não posso falar por outras pessoas, mesmo que seja de maneira hipotética, e também não

posso especular sobre coisas que eu não vivi, na pele de outras pessoas, cada pessoa é que sabe o que viveu e que ainda vive, e o tamanho do buraco de suas memórias. O tamanho das dores que carregam. Por isso, é importante entender que as memórias têm pesos diferentes e que essa diferença precisa ser levada em conta. Por mais que os ingênuos de plantão pudessem pensar que havia algo de “positivo” (oi!?) nessa aparição de uma “neguinha” numa lata de óleo de cozinha, *afinal, ao invés de se manter invisibilizada, a mulher negra estava sendo vista, ela tinha virado produto!*, com poderiam dizer, essa era uma aparição totalmente negativa, porque aprisionava a mulher negra, projetando socialmente a sua imagem relacionada ao imaginário doméstico, servil e completamente escravocrata, e reinscrevendo-a, mais uma vez, no espaço mais racializado da casa, a cozinha. Conscientemente ou não, a lata de Óleo Pajeú ainda continuava reproduzindo violência colonial, porque apresentava a mulher negra aprisionada num estereótipo colonial e racista. Fixando-a, e pior ainda, gerando uma auto-identificação forçada e violenta com a imagem que era reproduzida ali, na lata de óleo, como demonstrou Frantz Fanon em suas análises, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, no qual poderia se perceber aquele que era dominado se identificando com a lógica do dominador. Aqui, no caso, isso se dava com a imagem da “neguinha”, estampada numa lata de óleo de cozinha, criada pelo dominador, como uma “imagem padrão”, que tendia a padronizar as mulheres negras, lhes impondo não apenas um modelo de comportamento, mas de ser, abrindo espaço, assim, para mais violência colonial recalcada, continuar sendo reproduzida cotidianamente, nos dias de hoje, operando na lógica do sintoma, que se manifestava ali, como um produto.

É curioso que o Ceará tenha sido o primeiro estado do Brasil a abolir a escravidão, em 1884, mas o racismo, como um sub-produto infeliz de todo um sistema escravocrata, o maior regime de violência branca já produzido sobre a face do planeta Terra, inventado pela espécie humana e corporificado pelo desejo de poder da branquitude, para continuar dando corpo a um sistema de poder branco, ainda estivesse valendo e sendo reproduzido a todo vapor, naquela época da minha infância, no final dos anos 1980, quase 100 anos depois da abolição da escravatura, na época em que esse óleo de cozinha Pajeú foi inventado.

O Óleo Pajeú era feito do caroço do algodão, que, coincidentemente, é uma fibra natural de cor branca, chamado também de “ouro branco” (grifo meu), como discutiu a artista cearense Simone Barreto, numa exposição homônima¹⁷⁴, onde mostrava o resultado de suas pesquisas sobre a

174 Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/11/simone-barreto-explora-a-estrada-do-algodao-em-exposicao.html>>. Acesso em: 20/04/2023.

rota do algodão no Sul do Ceará, e por ser um óleo branco (mas que poderia ser amarelo, verde, azul, vermelho ou de qualquer outra cor, tanto faz, o fato de ele ser branco, numa sociedade racializada, só aumentava ainda mais a ironia), continuava reproduzindo violência colonial branca, lembrando os tempos das *plantations* (Kilomba, 2019). O racismo estava ali, vivinho da silva, estampado naquela lata de óleo de cozinha, estampando o estereótipo, a máscara, a violência, e ainda está hoje, quase 150 depois, quando, mesmo já tendo acabado o tempo da escravidão, ainda acompanhamos atônitos, cotidianamente, cenas de violência contra pessoas negras, com casos de racismo sendo relatados a todo instante, acontecendo a todo momento, na nossa sociedade brasileira ultradesigual e extremamente racista.

Hoje, observando a imagem da “neguinha do Pajeú”, na lata do óleo de cozinha homônimo, aproximada dessa fotografia p/b, que propositadamente coloquei ao seu lado, uma fotografia que pertence ao acervo do IMS (Instituto Moreira Salles) e que é uma fotografia de um baile de carnaval da cidade do Rio de Janeiro da década de 1950, que eu encontrei numa matéria da *Revista Piauí* de 2017, “Pureza e Poder”, do professor e pesquisador da área de Ciências Sociais Antonio Engelke (2017), vemos como elas se parecem. As mulheres negras que são representadas em ambas as imagens têm cabelo com trancinha, vestido de bolinha, e olhos e bocas bem exagerados. Mas, na verdade, apesar de essas mulheres estarem teoricamente representando mulheres negras elas não representam nenhuma mulher em específico, já que elas se tratam de representações do estereótipo da “nega maluca”, e é por isso que elas se parecem. Elas são ao mesmo tempo todo mundo (todas as mulheres negras) e ninguém (nenhuma mulher negra em específico).

Se alguém digitar na barra de pesquisa do Google “nega maluca” + “fantasia”, várias fotos de pessoas vestidas de “nega maluca” irão aparecer, exatamente como essas imagens, e em sua grande maioria sempre serão pessoas com vestido de bolinha e feições exagerados pela maquiagem, já que essa fantasia de carnaval era uma máscara de blackface da mulher negra. Antonio Engelke, nesse seu texto, que é um texto muito denso com muitas reflexões que pensam questões políticas da atualidade, ligadas a questões de raça e de identitarismo, também comentou sobre a questão do estereótipo, em como o estereótipo operava de maneira metonímica, tomando a parte pelo todo, e que “fantasias como ‘nega maluca’, por exemplo, são representações de uma cultura opressora, não algo oriundo da cultura negra, cuja apropriação viria então distorcer. Mas, no geral, fantasias de Carnaval são alegóricas. Tudo o que elas têm a dizer de verdadeiro é sobre o sujeito que a encarna, não sobre a cultura ou grupo a que faz referência” (Engelke, 2017, [s.p].).

Mas procurando na *internet* apenas por “nega maluca”, a primeira coisa que o Google vai mostrar, pelo menos no dia em que fiz essa pesquisa, não são imagens de pessoas com fantasias de carnaval, mas várias imagens de bolos de chocolate cobertos com calda de chocolate, com aspecto tentador e deliciosamente perigosos, imaginando a quantidade de açúcar que esses bolos devem ter!, e essas imagens vêm acompanhadas de algumas histórias que falam que a origem desse bolo é um mistério, mas que envolvia alguma escrava africana do século XIX e um acidente na feitura do bolo com a sua sinhá, e que sua maluquice estaria associada à troca de ingredientes¹⁷⁵. Pesquisando, então, um pouco mais sobre a história da nega maluca, encontrei um artigo excelente do pesquisador Marcolino Gomes de Oliveira Neto, da área de Educação, “Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil”, publicado em 2015, onde ele discutia três imagens de HQs, que atravessaram o século XX brasileiro, e dentre elas havia a da nega maluca. Ele apresentou a imagem da Lamparina, de J. Carlos, de 1924; a da Maria Fumaça, de Luiz Sá, 1950; e a da Nega Maluca, de Newton Foot, de 1995. A análise que Marcolino fez foi exemplar, porque ele trouxe muitas informações históricas, como esta, por exemplo, sobre a música “Nega Maluca” e a relação desse estereótipo com a de “Topsy”, uma personagem de um livro estadunidense, de 1852, *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, que foi traduzido para o português como *A Cabana do Pai Tomás*. Depois, Topsy foi transformada em uma máscara blackface, num musical da Broadway, da década de 1920:

No mesmo ano de 1950 em que aparece a personagem Maria Fumaça [e ele faz uma análise da associação entre a fuligem à pele negra] e é realizado no Recife (PE) o 1º Congresso do Negro Brasileiro, a música “Nega maluca”, uma composição de Evaldo Ruy e Fernando Lobo, gravada por Linda Batista, se transforma no maior sucesso do carnaval do país. De acordo com Fernando Lobo, a letra fora baseada num fato real presenciado por Evaldo Ruy, que, ao invés de ajudar a jovem que fora abandonada com uma criança nos braços, decidiu fazer chacota da situação.

Na letra da música, Ruy assume o papel do suposto pai e adota a posição de vítima, tratando a mãe da criança de maneira depreciativa como “nega maluca”. No refrão, ele descreve toda a cena: “tava jogando sinuca,/ Uma nega maluca me apareceu,/ Vinha com um filho no colo,/ E dizia pro povo, que o filho era meu” (Ruy e Lobo, 2014).

A atitude de Evaldo Ruy tomando partido de um homem branco que não conhecia evidência que as relações de poder entre esses homens e as mulheres negras na metade do século XX mantinha uma estrutura similar às observadas no regime escravista, onde não havia, por parte deles, outro interesse com essas mulheres que não apenas o sexual, e negar a paternidade de crianças que nasciam desses relacionamentos era natural.

Além de participar da autoria da música, Fernando Lobo afirma que foi ele o responsável por criar uma fantasia⁸ que levava o nome da música e fora inspirada na personagem Topsy de *A cabana do Pai Tomás*, descrita no livro publicado em 1852, de Harriet Beecher Stowe, como uma garota órfã de 8 a 9 anos com a pele muito preta, maltrapilha, com os cabelos de lã trançados em todas as direções.

Topsy foi transformada em blackface em um musical da Broadway em 1923, numa adaptação da obra de Stowe para os palcos – provável referência utilizada por Lobo para criar a fantasia –, cujo espetáculo chamado Topsy & Eva teve grande sucesso e ficou anos em cartaz.

175 Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/blogs/comer-e-viver/e-a-nega-era-mesmo-maluca/>>. Acesso em: 09/07/2025.

Na época em que a nega maluca fora introduzida no carnaval brasileiro, ainda estava em operação por aqui resquícios de discursos eugenistas, enquanto na Europa, que tinha parte de sua economia dependente da exploração de suas colônias na África, não havia a certeza de que a população negra era realmente humana e continuava-se exibindo adultos e crianças negras em jaulas (Neto, 2015, p. 76-77).

Olhando assim, até parece que a música “Nega Maluca” tem alguma relação com o “Samba do Crioulo Doido”¹⁷⁶, que era uma música de 1966, já que, em ambas as músicas, estava presente essa questão da loucura associada ao imaginário do negro. Essa questão é extremamente complexa, principalmente depois da leitura do livro *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex (2013), publicado em 2013, onde a jornalista mineira fez uma verdadeira investigação no maior hospício do Brasil, conhecido como Colônia, que foi fundado em 1903, e está situado em Barbacena, Minas Gerais, e onde a maioria dos internos eram pessoas negras. Numa disciplina do Doutorado, em que deveríamos escrever um verbete sobre a Semana de 22, não falei sobre esse hospital psiquiátrico, nem sobre o livro de Daniela Arbex, mas tinha sempre eles como pano de fundo, numa espécie de paisagem mental, quando escrevi um verbete sobre o desvario, pensando-o sobretudo a partir das poéticas de Mário de Andrade e de Lima Barreto. Reproduzo-o aqui, porque acho que esse tema da loucura é um tema que atravessa a Semana de 22, através do desvario, de Mário de Andrade, e que pode nos ajudar a olhar para essas associações que foram feitas entre a “nega maluca” e o “crioulo doido” de outras formas. Nem imaginava que ainda fosse dizer algo sobre o Arlequim nesta tese, mas como me lembrei deste texto, considere-o oportuno incorporá-lo aqui, na discussão sobre o estereótipo da nega maluca.

DESVARIO: De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, entende-se que o campo semântico do substantivo masculino “desvario”, cuja etimologia atribui-se à língua espanhola *desvario* ‘delírio’, circunscreve várias possibilidades de significação que, em maior ou menor grau, relacionam-se com o controverso *topos* da loucura: 1) insanidade mental, demência, loucura; 2) falta de acerto e delírio; 3) comportamento insensato e extravagante, excesso; 4) falta de sossego, inquietação, agitação; 5) imaginação irrefreável, devaneio, fantasia; além de também se relacionar com a alucinação, o desatino e a quimera. Se tomássemos apenas a palavra quimera, ela já nos faria dar muitas voltas em torno de sua própria composição monstruosa, mas não pretendo me desviar tanto do tema, assim, sigamos no desvario.

176 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba_do_Crioulo_Doido>. Acesso em: 09/07/02025.

Figs. 31 e 32: Img. da esq. – Img. do postcard das atrizes de vaudeville Rosetta e Vivian Duncan, *The Duncan Sisters*, que atuavam em “*Topsy and Eva*” (c. 1927). E img. da dir. – foto elefanta *Topsy* (c. 1900), que foi trazida da Ásia por volta de 1875 e que trabalhava no circo Forepaugh. Fraudulentamente ela era anunciada como a primeira aliá nascida na América, ela foi eletrocutada em 1903.



Fonte: Internet. Img. da esq. – Disponível em: <https://www.onesourceauctions.com/auction-lot/signed-vintage-c.-1927-the-duncan-sisters-as-tops_5004AF0944>. Acesso em: 11/07/2025. E img. da dir. – Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Topsy>>. Acesso em: 11/07/2025.

No Modernismo Brasileiro, desvario foi utilizado, sobretudo, como adjetivo feminino, *desvairada*, qualificando a cidade de São Paulo, *Pauliceia desvairada*. Essa composição, na verdade, *Paulicea Desvairada*, sem o "i", como era grafada na época, foi usada sobretudo como título do segundo livro de poesia de Mário de Andrade, publicado em julho de 1922, poucos meses depois da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em fevereiro desse mesmo ano, em São Paulo.

Alguns excertos de *Pauliceia* foram lidos durante a própria semana, no segundo dia do evento, mas em 1921 já se falava publicamente do livro, como assinalava a crônica "O meu poeta futurista", escrita por Oswald de Andrade, onde o poema "Tu" foi publicado, gerando alguma polêmica por conta da leitura bastante tendenciosa feita por Oswald, ao relacionar a poética de Mário ao movimento futurista, anunciando o surgimento do "futurismo paulista", mesmo sem fazer referência explícita a Mário. Ele não queria ser identificado como futurista e responde a Oswald alguns dias depois, em outra crônica, "Futurista?!"; mas, por mais que seus poemas dialoguem com essa estética, porque os poemas modernos conversam entre si, partilhando várias questões em comum, como, por exemplo, o pensamento poético sobre a cidade, o seu frenesi e a expressividade do verso livre, Mário prefere se auto-identificar com outra escola poética, o "Desvairismo", como anunciava no prefácio do seu livro, o tal do "Prefácio Interessantíssimo", que era uma escola que, tão logo foi apresentada, já foi dada como encerrada. Só que esse fim, um tanto quanto abrupto, veio carregando de uma promessa em aberto, a possibilidade de uma outra escola poética porvir, no "próximo livro fundarei outra", uma escola ainda desconhecida e sem discípulos, já que, para ele, "em arte: escola = imbecilidade de muitos para a vaidade de um só." A solidão nesse livro é uma constante e aparece tematizada pelo eu-lírico em vários poemas. Talvez seja o desejo de tocar a solidão do homem moderno. A solidão do homem na multidão. No entanto, não se pode pensar a Semana de 22 sem essas forças individuais que se juntaram e passaram a defender conjuntamente, cada um com sua poética própria, um fazer literário moderno, coletivo, em coro.

Ainda segundo o *Dicionário Houaiss*, o adjetivo desvairada significava: 1) que não tem coerência, contraditório, incongruente; 2) que perdeu o juízo, que está fora de si; 3) que se desnorтеou, desorientado, estonteado; 4) que exprime desvairamento, loucura; 5) aquele que se encontra em estado de desvario, sinonímia de desatinado e maluco. Mas, apesar de esse adjetivo ter um protagonismo importantíssimo na reunião dos poemas de Mário, num desejo de associar esteticamente a experiência poética e a loucura da urbanidade nascente, até onde sabemos Mário de Andrade nunca esteve internado num hospital psiquiátrico, asilo, clínica, hospício ou manicômio, como queiram chamar. Da patota modernista, quem mais se aproximou dessa experiência, foi Manuel Bandeira, que chegou a ser internado, mas num sanatório e na Suíça, e só para tratar da tuberculose: o Sanatório de Clavadel, em Davos Platz, entre 1913 e 1914, que deveria ser diferente de um hospício. Não sei exatamente como se dava a organização interna dessas instituições psiquiátricas nesse período, mas sei que Juliano Moreira, que foi diretor do Hospício Nacional dos Alienados, entre 1903 e 1930, propôs mudanças

profundas nesse sentido: a criação de colônias só para epiléticos, assim como para os alcoólicos, além de pavilhões isolados para tuberculosos e outras doenças contagiosas, e atendimento diferenciado para as crianças. Ele também criou oficinas de mecânica, marcenaria, sapataria, colchoaria, costura e pintura. De qualquer maneira, quem realmente passou por uma internação numa instituição psiquiátrica, inclusive, mais de uma vez, foi Lima Barreto, que morreu nesse mesmo ano, em novembro de 1922, com 41 anos. Mas Lima Barreto não fazia parte do grupo dos cinco.

Em sua segunda experiência de internação, entre 1919 e 1920, no Hospital Nacional dos Alienados (o antigo Hospício de Dom Pedro II, criado por decreto em 1841, no Rio de Janeiro, e inaugurado em 1852), a primeira instituição psiquiátrica do Brasil, Lima escreveu um diário, o *Diário do Hospício*. Um livro sem precedentes na História da Literatura Brasileira. Ao escrever a *Pauliceia Desvairada*, em 1920 e 1921, Mário de Andrade não chegou a ler o *Diário do Hospício*, até porque ele só foi publicado postumamente, muitos anos depois, em 1953, e, nessa altura, Mário de Andrade também já estava morto. Mesmo sabendo que esses dois livros não se encontraram e não foram lidos um pelo outro, gosto de imaginar que eles foram escritos simultaneamente, o que é até bastante provável de ter acontecido, afinal, são da mesma época! Assim, gosto de pensar que eles conversavam em silêncio, na maior proximidade possível de sua diferença, que os mantém sempre a uma certa distância, incapaz de distorcer suas impressões particulares, nos ajudando a pensar sobre a ideia de loucura nos primórdios da modernidade brasileira.

Ambos os livros são o resultado bastante paradoxal de experiências modernas da loucura, de um tipo de loucura produzida pela Modernidade. Loucuras incomparáveis, incompatíveis, principalmente porque, em Lima Barreto, ela é extremamente real e dolorida, podendo estar associada, afetivamente, à loucura de seu próprio pai, já que seu pai também esteve internado, o que nos permite pensar que, talvez, a sua experiência da loucura esteja ligada a algo extremamente sintomático, como a manifestação reiterada da memória do seu próprio trauma, além de refletir questões maiores, estruturais, já que consequência de um estado de extrema precariedade social, potencializado pelo consumo exacerbado de álcool. Enquanto que, a de Mário de Andrade, é uma loucura sobretudo literária, metafórica, estética, porque uma experiência de ordem artística. Procurando, então, pensar, de um modo mais rasteiro, mas nem por isso negligente, é possível imaginar que Lima Barreto não escolheu a sua loucura, mas Mário de Andrade sim, ele pode escolher.

Para Lima, era difícil definir a loucura: "Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só". Na sua percepção da loucura, Lima compreende algo de indubitavelmente particular, naquilo que há de mais manifesto, mais superficial na

loucura, mas é uma superficialidade que não se torna pejorativa, porque completamente imersiva, totalizante. Assim, no convívio com outros loucos, Lima compreendeu que, por mais que se façam arrumações de grupos e subgrupos, que se tente organizar a loucura, levando em consideração características comuns, há algo de extremamente impartilhável na loucura. E, por mais que esse "só", ao final de sua colocação, esteja sendo empregado como advérbio, "somente" é possível escutá-lo na zona de ambiguidade em que a loucura se inscreve, podendo fazê-lo soar como um adjetivo, "há loucos só", numa percepção da experiência da loucura que reforça essa questão da individualidade.

Em Mário de Andrade, a loucura é associada à cidade, à Pauliceia que é Desvairada, numa composição que as torna inseparáveis, e, portanto, totalmente complementares. A loucura seria aquilo de mais exterior com o qual o sujeito poético tenderia a identificar-se, numa relação de aderência total com o fora, e num movimento que se dá de fora para dentro. Em circulação. Então, em Mário de Andrade, a loucura se apresenta como uma forma dupla, qualitativa, adjetiva; e é interessante perceber que se a sua fórmula compositiva é sustentada por meio de uma locução, que pressupõe uma articulação de dois temas, já que entende a colaboração de duas palavras, em moto-contínuo, seu livro também vai procurar reproduzir essa mesma fórmula, se organizando assim, numa forma dupla, com a articulação de um prefácio acompanhado de uma coleção de 22 poemas. Talvez seja justamente essa fórmula estrutural que, ao procurar inscrever a loucura numa articulação dupla, se torna capaz de sustentar um estado de uma loucura outra, nos assegurando de uma não-loucura, que, procura, na verdade, nos aproximar de uma ideação de loucura, bem mais própria ao pensamento poético, em suas derivações lúcidas, explicativas, teóricas e racionalizantes.

Em seu "Prefácio Interessantíssimo", Mário aproximou o lirismo à loucura, "Lirismo: estado afectivo sublime – visinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objectivado", numa ligadura sustentada por meio de um estado de elevação extrema, o sublime. Nos poemas, entre alucinações e versos propositadamente quebrados, suspensos, livres, em pleno voo, a loucura se manifestava, sobretudo, numa forma obsessiva, "arlequinal", um mote que aparecia e reaparecia em diversos poemas, ao longo do livro, como se essa figura fosse capaz de contingenciar e movimentar toda a engrenagem poética de Mário, apresentando-se numa variante, uma extensão metamorfoseada, na formulação final do último poema – uma reunião de vários poemas em tom mais dramático –, como "a minha loucura". Essa sua loucura, decerto, é a sua própria literatura, o seu modo de fazer e operar a máquina literária, que não pode nunca deixar de ser uma máquina de guerra. Delirante, sim, como o desvairado desejo.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Mário de. Paulicea Desvairada – Ed. Fac-símile. *In*: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. *In*: BAPTISTA, Abel Barros; SILVESTRE, Osvaldo M. (Org.). **Seria uma rima, não seria uma solução – a poesia modernista. Vol. 4. Curso Breve de Literatura Brasileira**. Odivelas: Livros Cotovia, 2005.

BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos**. Prefácio Alfredo Bosi. Org. e Notas Augusto Massi, Murilo Marcondes de Moura. 1ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Lélia Gonzalez, em seu texto “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira” (Gonzalez, 1922, p. 57-90) , de 1983, não abordou diretamente o estereótipo da “negra maluca”, mas, ao abordar três facetas diferentes da mulher negra, através da “mulata”, da “doméstica” e da “mãe preta”, ela perpassou algumas questões que esse estereótipo também levantava, abordando o fenômeno do racismo e do sexismo duplamente. Lélia entendia que o racismo era “a neurose cultural brasileira” (Gonzalez, 1922, p. 59), no sentido de funcionar a partir da ideia de denegação, numa abordagem freudiana desse conceito, como já comentei anteriormente, através do mito da democracia racial, que tanto negava a existência do racismo quanto também operava por ocultação: “como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra” (Gonzalez, 1922, p. 66), já que “o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalçamento. No momento em que fala de alguma coisa, negando-a, ele se revela como desconhecido de si mesmo” (Gonzalez, 1922, p. 72). Assim:

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo, é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem as qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro, é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha [aqui tem uma nota de rodapé, mencionando o texto de Lélia: “A juventude negra e a questão do desemprego], pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler o jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto, têm mais é que ser favelados.

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com feições tão finas... Nem parece preto.

Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente se detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?). Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel (Gonzalez, 1922, p. 62-63).

Lélia se propôs a observar a violência simbólica que acontecia com as mulheres negras, numa abordagem que ia da festa de carnaval, onde a imagem da mulata era divinizada, como rainha, ao ser endeusada por sua sexualidade, até o seu cotidiano mais banal, onde a mulata era rebaixada à categoria de empregada doméstica. Para abordar a figura da empregada doméstica, ela partiu de um verbete do dicionário *Aurélio*, comentando o vocábulo “mucama”, que é uma palavra de origem africana, “mu’kama”, que veio do quimbundo e que se referia a uma “amásia escrava”, que “era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família” (Gonzalez, 1922, p. 67), afirmando que a “doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas” (Gonzalez, 1922, p. 69). Por isso, ela era o oposto da exaltação:

(...) é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal “boa aparência”, como vemos nos anúncios de empregos, é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os ponteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviços, obedecendo às instruções dos síndicos brancos (os mesmos que “comem com os olhos” no carnaval ou nos oba-oba da vida). Afinal, se é preta só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que não dá prá fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí.

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isto porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte, “mãos brancas estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Por outro lado que se veja quem é a maioria da população carcerária do país) (Gonzalez, 1922, p. 70).

Como eu disse anteriormente, esse meu relato, sobre o que aconteceu comigo na escola, não poderia nunca ser equiparado ao de uma mulher negra, porque nossos corpos carregam histórias sociais completamente diferentes, e, por mais que no *bullying* que estavam fazendo comigo houvesse uma certa periodicidade, ele se tratava apenas de um momento pontual da minha vida escolar, diferente do tipo de violência que pessoas negras sofrem ou podem sofrer, sistematicamente, ao longo de suas vidas, só por serem corpos fenotipicamente reconhecidos como negros, que estavam sujeitas e ainda estão sujeitas ao racismo cotidianamente, desde a mais tenra infância, como mesmo relatou a feminista brasileira Djamila Ribeiro, que é professora, filósofa, escritora e ativista do movimento negro, em seu livro *Pequeno manual antirracista*, publicado em 2019, no capítulo “Enxergue a negritude”:

Desde cedo, pessoas negras são levadas a refletir sobre sua condição racial. O início da vida escolar foi para mim o divisor de águas: por volta dos seis anos entendi que ser negra era um problema para a sociedade. Até então, no convívio familiar, com meus pais e irmãos, eu não era questionada dessa forma, me sentia amada e não via nenhum problema comigo: tudo era “normal”. “Neguinha do cabelo duro”, “neguinha feia” foram alguns dos xingamentos que comecei a escutar. Ser a diferente – o que quer dizer não branca – passou a ser apontado como um defeito. Comecei a ter questões de autoestima, fiquei mais introspectiva e cabisbaixa. Fui forçada a entender o que era racismo e a querer me adaptar para passar despercebida. Como diz a pesquisadora Joice Berth: “Não me descobri negra, fui acusada de sê-la.”

O mundo apresentado na escola era o dos brancos, no qual as culturas europeias eram vistas como superiores, o ideal a ser seguido. Eu reparava que minhas colegas brancas não precisavam pensar o lugar social da branquitude, pois eram vistas como normais: errada era eu. Crianças negras não podem ignorar as violências cotidianas, enquanto as brancas, ao enxergarem o mundo a partir de seus lugares sociais – que é um lugar de privilégio – acabam acreditando que esse é o único mundo possível (Ribeiro, 2019, p. 23-24).

No entanto, a série de rostos pintados de preto no romance de Veronica não me trouxe à memória apenas o episódio escolar do óleo Pajeú, esses rostos também me trouxe à memória um filme brasileiro do início dos anos setenta: eles me lembraram o filme “Bang bang”, do diretor italiano, que era radicado no Brasil, Andrea Tonacci. Esse filme, bastante experimental, foi seu primeiro longa-metragem e ele se tornou um clássico do cinema marginal brasileiro. Antes dele, Tonacci tinha feito apenas o curta metragem “Olho por olho”, de 1966, e depois o média “Blá blá blá”, de 1968. “Bang Bang” ficou conhecido por diferentes razões, principalmente por ser um filme bastante singular e muito rigoroso do ponto de vista formal, mas o sucesso de Tonacci não se deve apenas a esses filmes dos anos sessenta e setenta, ele se tornou um diretor consagrado e conhecido nacionalmente por também ter filmado um dos filmes mais desconcertantes da cinematografia brasileira, o documentário “Serras da Desordem”, de 2006, que lida com questões indígenas. Infelizmente, eu não tenho tempo aqui para falar desses outros filmes da trajetória de Tonacci, nem de várias questões do filme “Bang Bang” que considero importantíssimas, e que poderiam render várias comunicações orais e artigos escritos, numa análise de conjunto, em comparação com outros filmes brasileiros, produzidos no final da década de 1960, e início dos anos 1970. Eu estou aqui, mencionando esse filme de Tonacci só porque ele me lembrava *Opisanie Świata*, e é sobre essa lembrança que quero falar.

Da mesma forma que o livro de Veronica Stigger tem uma relação muito profunda e fundamental com a paródia, esse filme de Tonacci também o tem. Alguns de seus *takes*, lembram, inclusive, o filme “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, como as cenas do elevador no ferro velho, mas é a lógica da marginalidade do “Bandido da Luz Vermelha”, do filme de Rogério Sganzerla, de 1968, que se inspirava no bandido João Acácio Pereira da Costa, que o filme de Tonacci encarnava e saudava, com sua irreverência própria. Não em sua versão de mito revisitado, como

em “*Macunaíma*”, que reencarnava o mito do herói sem nenhum caráter, abordado agora pelo viés psicodélico do movimento tropicalista, mas na sua versão mais contemporânea do herói, que até poderia lembrar a figura do malandro, mas que era uma outra coisa. O estereótipo do malandro foi bastante difundido no imaginário nacional no século XX, também por conta do samba, o tal do famoso malandro carioca, mas esse tipo nacional, digamos assim, já estava presente, no mínimo, desde o século XIX, como assinalou Antonio Candido (2023), em seu conhecido texto dos anos 1970, *Dialética da malandragem*, quando escreveu sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de 1853, reconhecendo nele elementos picarescos, que tinham a ver com a sátira, a paródia e a bufonaria, e que se difundiram em várias obras espanholas, durante o século de ouro espanhol, originando o gênero do romance picaresco. Nos anos 1960, o bandido também era aquele que o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica consagrou em uma bandeira com os dizeres “Seja Marginal, Seja Herói”, entre 1966 e 1967, ao trazer a imagem do corpo-morto de Alcir Figueira da Silva, também conhecido como “Cara de Cavalo”, um cidadão carioca que, ao ser perseguido pela polícia após um assalto, preferiu cometer suicídio a ser preso. Oiticica usou a imagem dele em sua bandeira-poema manifesto, representando-o como um herói, desafiando as normas sociais vigentes da época, em plena ditadura. Nesse sentido, “*Bang Bang*” se aproximava desse universo marginal, mas numa tônica mais parodística, que podia nos lembrar o universo de filmes americanos, que trabalhavam situações de pastiche ou de dramas pastelões, e até filmes de *cowboy* ou *western spaghetti*, subgênero de *western*, conhecido no Brasil como *bang-bang à italiana*, isso também por causa do sonoro título “*Bang Bang*”, onomatopeia que servia para nomear o filme e que fazia referência a tiros disparados por armas de fogo, que, curiosamente, também nomeava a música “*Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*”, popularizada pela cantora americana Nancy Sinatra, lançada em 1966, mas que foi originalmente gravada pela “Deusa do Pop” Cher.

Em tese, esse filme não tem nada a ver com a “festa Netuno”, narrada no livro de Veronica, até porque os tempos são outros e ele nem aparecia citado naquela parte dos “*DEVERES*” (Stigger, 2013b, p. 152-154), que já mencionei algumas vezes, mas havia alguns elementos presentes ao longo do romance de Stigger que me fizeram lembrar desse filme, como a dança da Priscila no trem (Stigger, 2013b, p. 47-57) ou mesmo a alusão ao chimpanzé, no final do livro (Stigger, 2013b, p. 139-143), já que, nesse filme, também havia um momento ímpar de uma dança espanhola e uma cena que já virou um clássico da cinematografia brasileira, que era com o ator Paulo César Pereio, atuando com uma máscara de macaco, vinda diretamente do filme americano de 1968 “*Planet of the Apes*” [Planeta dos Macacos], de Franklin J. Schaffner. Mas o que mais me fez lembrar do filme

de Tonacci, além desses indícios, foram os três personagens homens com seus rostos e partes de seus corpos completamente borrados com algum material escuro, porque, logo após uma cena de tiroteio no *hall* de um hotel, que foi antecedida por essa longa cena com Pereio, usando a máscara de macaco no banheiro, enquanto cantava e se barbeava, esses três personagens homens, que estavam sempre de óculos escuros, representando uma família de bandidos, com a mãe (representada por um homem vestido de mulher, como se fosse um travesti), acompanhada do marido (um bacana) e do filho (um cego), que antes tinha estado numa espécie depósito de ferro-velho sem estarem caracterizados assim, de repente aparecem pintados dessa forma, dentro do elevador do hotel, após o tiroteio, com seus rostos e partes de seus corpos completamente manchados de preto.

O crítico brasileiro de cinema Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, em sua leitura sobre esse filme mencionou que “eles posam para a câmera, dentro do elevador, todos sujos de sangue” (Xavier, 2012, p. 424). De fato, o sangue parecia um elemento lógico, porque, na cena anterior tinha havido um grande tiroteio, mas, como o filme era todo em p/b, não era possível perceber a sua cor, então, o sangue se transformava em manchas pretas, que lembravam os rostos que foram pintados de preto, na “festa de Netuno”. Além disso, essas manchas borradas em seus corpos e rostos também serviam para caracterizá-los como bandidos, contraventores sociais, funcionando como uma espécie de máscara, como uma camuflagem de suas identidades, e eles também estavam de óculos escuros, que não permitia identificá-los, reforçando ainda mais a questão da máscara. Pensar essas manchas como máscaras tem alguma lógica também, já que a máscara do macaco havia sido usada na cena anterior ao tiroteio, o que estabelecia uma relação de contiguidade entre essas cenas, e aproximava ainda mais essas manchas de uma ideia de máscara. E digo isso pensando que o filme é uma paródia que, desde o seu início, estava jogando muito com caricaturas e criação de estereótipos, sendo a própria personagem da mãe representada por um ator homem, vestido de mulher, como se fosse um travesti, apresentando-se como uma caricatura de uma mulher.

O que é importante perceber nessas estranhas máscaras borradas é que os personagens apareceram caracterizados com elas após o tiroteio e permaneceram assim o resto do filme, já que elas serviram para criar neles uma outra aparência, uma espécie de segunda pele, de aspecto visivelmente sujo, com ares mais burlescos e grotescos, muito trabalhado no filme pela ideia de deboche, evocando também aspectos que lembravam o lado cômico e exagerado da bufonaria, com os quais o filme já vinha jogando desde seu início. E como eram máscaras escuras, também podiam ser associadas a pessoas de pele negra, como se fossem uma espécie de caricatura, já que as manchas enegreciam os personagens.

Figs. 33, 34, 35 e 36: Quatro *prints* de três cenas diferentes do filme brasileiro “*Bang bang*” (início dos anos 1970), de Andrea Tonacci.



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Por também serem máscaras negras, elas lembravam as máscaras feitas da mistura de graxa e de breu, na “festa de Netuno”, mas no navio o clima tinha ares de festividade e de brincadeira, com muita algazarra e diversão, apesar da violência sempre presente na sequência de provas, já no filme, a atmosfera era outra, completamente diferente, ela tinha um certo peso, porque as manchas acabavam por reforçar a ideia de estereótipos negativos ligados a pessoas negras, já que o contexto de atividades ilícitas, ao qual essas máscaras passaram a estar associadas, com a sugestão de crimes e bandidagem, por causa do tiroteio, acabava por relacionar diretamente pessoas desse tom de pele ao submundo da marginalidade.

Mesmo que tenha sido usado sangue para enegrecer os rostos desses personagens, há um verbo, na verdade, dois, que estão associados ao **breu**, e cujos sentidos estão intimamente ligados a essas manchas das máscaras do filme “*Bang Bang*”. Eles são justamente o **embrear** e o **brear**, e significavam cobrir com breu. No início da pesquisa, eu já havia consultado um dicionário etimológico, que citei anteriormente, onde encontrei “**breu** *sm.* ‘sustância semelhante ao pez negro, obtida pela evaporação parcial ou destilação da hulha ou outras matérias orgânicas’ XIV. Do fr. *brai*, deriv. do gaulês **bracu* || EM-breAR” 1844” (Cunha, 2007, p. 123). Esse verbete apontava a etimologia do **breu** ligada ao francês e também mencionava esse verbo, **embrear**.

No entanto, parece que as coisas só fazem sentido quando estão sendo usadas, e eu só vim a consultar os verbetes desses verbos, embrear e brear, depois que escutei uma senhora, Dona Valkíria, que trabalha como manicure no Salão de Beleza da Susy, em Fortaleza, dizer “breou tudo!!!”, como quem diz “melou tudo!!!”, ao se referir às unhas de uma cliente, que borraram, quando estavam sendo pitadas por ela, em setembro de 2022. Assim, fui procurar esses verbos no *Dicionário Houaiss*. Consultei logo “**embrear** v. (1836) *t.d.* cobrir com **breu**; brear • GRAM a respeito da conj. deste verbo, ver -ear • ETIM *em-* por ¹*en-* + *brear* • ANT desembrear”, e vi que ele tinha duas definições, “**embrear** v. (1954) *t.d.int.* fazer uso do pedal de embreagem; debrear <não se esqueça de e. (o carro) antes de passar a marcha> • GRAM a respeito da conj. deste verbo, ver -ear • ETIM fr. *embrayer* ‘id.’ • ANT desembrear” (Houaiss; Villar, 2009, p. 736, grifos meus), sendo que era a primeira que estava ligada ao **breu**. E só depois consultei brear:

brear v. (1456) **1** *t.d.* revestir de breu; embrear <b. um barco, um cabo, uma bucha de balão> **1.1** *t.d.* MAR cobrir de breu (as costuras do navio) **2** *t.d. p.ana.* revestir de matéria semelhante ao breu **3** *t.d. p. ana.* dar cor de breu a; fazer que se assemelhe ao breu **4** *t.d. fig.* tornar escuro ou negro **5** *t.d. e pron. p.ext.* B N.E. B C.-O. *infrm.* sujar(-se) [em geral de substância pegajosa]; emporcalhar(-se) <b. um vestido de gordura> <b.-se de graxa> **5.1** *t.d. e pron. infm.* sujar(-se) de fezes; borrar(-se) <b. as calças> <b.-se de medo> **6** *t.d.bit. e pron.* B N.E. *infrm.* cobrir(-se) <b. uma ferida (com pó cicatrizante)> <b.se com pó secativo> • GRAM a respeito da conj. deste verbo, ver -ear • ETIM *breu* + -ar • SIN/VAR borrar, calafetar, embrear, engordurar, engraxar, manchar, pichar, sujar, untar • ANT clarear, desembrear, limpar (Houaiss; Villar, 2009, p. 325).

Fig 37: *Print* de uma cena do filme brasileiro “*Bang bang*” (começo dos anos 1970), de Andrea Tonacci.



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Ora, por meio desse verbete, era possível ter acesso tanto ao significado literal do verbo brear quanto a outros significados por sentido figurado, analogia ou extensão de sentido, e ele também fazia alusão a diferentes regiões do Brasil, com as abreviaturas “B N.E.” e “B C.-O”, da 5ª entrada, que se referiam ao Nordeste do Brasil e ao Centro-Oeste do Brasil, respectivamente. E também mencionava o seu uso mais informal, com formulações bastantes chulas e grosseiras. Assim, para além de um uso mais regional, esse verbete mencionava outros usos ligados ao **breu** e ao verbo brear, revelando camadas de significação mais sutis, inclusive, com conotações extremamente negativas, em que o escuro ou o negro eram associados a verbos como sujar, emporcalhar e borrar, além de usos relacionados a excrementos fecais, mas também a gorduras. Pensando nessa questão da sujeira conectada ao estereótipo do negro, gostaria de citar uma história que Lélia Gonzalez comentou, sobre o cc e o cheiro de crioula. Essa história é muito forte e tem várias nuances, revelando muitas questões sobre a mulher negra vista quase sempre de forma sexualizada, na sociedade brasileira, e também associada a elementos negativos e pejorativos, como a sujeira:

Não faz muito tempo que a gente estava conversando com outras mulheres, num papo sobre a situação da mulher no Brasil. Foi aí que uma delas contou uma história muito reveladora, que complementa o que a gente já sabe sobre a rapaziada branca até não faz muito: iniciação e prática com as crioulas. É aí que entra a história que foi contada prá gente (brigada, Ione). Quando chegava na hora do casamento com a pura, frágil e inocente virgem branca, na hora da tal noite de núpcias, a rapaziada simplesmente brochava. Já imaginaram o vexame? E onde é que estava o remédio providencial que permitia a consumação das bodas? Bastava o nubente cheirar um roupa de crioula que tivesse sido usada, para “logo apresentar os documentos”. E a gente ficou pensando nessa prática, tão comum nos intramuros da casa grande, da utilização desse santo remédio chamado catinga de crioula (depois deslocado para o cheiro de corpo ou simplesmente cc). E fica fácil entender quando xingam a gente de negra suja, né? (Gonzalez, 2022, p. 76-77).

Por mais que esses rostos dos personagens do filme não tenham sido manchados de **breu**, como os rostos dos neófitos da “festa de Netuno” haviam sido, o sentido desse verbo, ligado a manchar e a sujar, autorizava a se pensar no **breu**, com relação a esses rostos dos personagens. É difícil explicar esse tipo de sensação, que acontece durante alguma leitura, ao nos lembrarmos de algo, quando alguma coisa que estamos lendo nos faz pensar em outra coisa, que realmente pode não ter nada a ver com o que estamos lendo, mas mesmo assim a lembrança vem, ela existe. Ao mesmo tempo que isso abre aquilo que estamos lendo, nos permitindo associar outras coisas a essa leitura, essas memórias nos perturbam, porque nos afastam do livro, da história que estamos lendo. São coisas muito sutis e subjetivas essas que podem se passar em nossas mentes quando estamos lendo um livro, coisas muito misteriosas e intuitivas também, que podem nos fazer pensar em muitas outras referências, que simplesmente surgem, à revelia da nossa vontade, perspectivando também nossas próprias experiências pessoais, nesse trabalho profundo que a leitura promove com

relação à memória, e com a memória de uma cultura, que permite que a memória apareça, surgindo, e nos mostrando outras coisas que não estão nos livros, mas que passam a participar da cena de leitura. Por isso que, em larga medida, ler é também prestar muita atenção no que acontece com a gente, no corpo da gente, enquanto estamos lendo, porque têm muitas coisas que acontecem durante uma leitura. Muitas projeções. E além de isso mexer com camadas muito subterrâneas da gente, em nossos inconscientes, o ato de ler também envolve e revolve muitos sedimentos guardados da cultura, mexendo em coisas muito antigas e arcaicas, já que a leitura é uma atividade tão potente que é capaz de movimentar o imaginário da cultura, de uma determinada sociedade e de suas várias épocas, ao mesmo tempo, anacronicamente.

Mas será que esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica Stigger, narrando uma experiência das primeiras décadas do século XX, se conectariam com os rostos borrados do filme de Andrea Tonacci, dos anos 1970? Será que esses rostos pintados de preto poderiam ser pensados da mesma forma, como máscaras? Ser pensados juntos? Teriam o mesmo significado? Como ler esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica, em pleno séc. 21, fazendo referência a um gesto das primeiras décadas do século XX? Será que eles realmente estavam fazendo uma alusão direta às máscaras blackfaces, como já discuti? O que eles significavam exatamente? Será que seus significados estariam associados? Ou não estariam? E a evocação aos troles universitários, ela era válida? Ou mesmo a minha lembrança infantil do Óleo Pajeú, era possível? Como essas memórias poderiam ajudar a ler os rostos pintados de preto do romance *Opisanie Świata*, se fossem mesmo pensadas juntas? É possível pensá-las juntas?

É difícil responder a perguntas desse tipo, porque, em larga medida, todas essas imagens vindas da memória, que citei até aqui, conversavam de alguma forma com a graxa e o **breu** e com os rostos pintados de preto na “festa de Netuno”, nessa operação de liberdade que a leitura também nos permitia ter, mas além dessas memórias, havia também uma imagem em particular, uma contra-imagem, que me veio à memória e que criava uma outra conversa com esses rostos: era a imagem de Ailton Krenak, pintando seu rosto de preto, na Constituinte, em 1987. Ela havia sido mostrada há alguns anos, no documentário “Índio cidadão?”¹⁷⁷, de 2014. Esse documentário de Rodriguarani Kaiowá e equipe acompanhou e registrou a articulação política do movimento indígena, em nível nacional, contra a PEC-215, em 2013, num ano marcado por muitas lutas sociais no Brasil, que mobilizou diferentes setores da sociedade brasileira. Mas o filme, além de registrar as questões dos indígenas ligadas diretamente à luta

177 Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/tv/432678-indio-cidadao/>>. Acesso em: 12/09/2023.

pela terra ao longo do ano de 2013, documentando o Abril Indígena e a Mobilização Nacional Indígena em outubro desse mesmo ano, também recuperou vários arquivos históricos do movimento indígena, como os registros audiovisuais da época da Constituinte, que mostravam Ailton Krenak falando na Câmara dos Deputados em setembro de 1987, representando o drama dos povos originários e seu direito ancestral à terra de um jeito único, pintando seu rosto de preto, num gesto de protesto contra o Estado brasileiro.

Segundo as pesquisas da professora Damiana Bregalda Jaenisch, em seu texto “Poéticas e Políticas da Relação: Apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea” (Jaenisch, 2017), depois que o documentário “Índio Cidadão?” utilizou essas imagens da fala de Krenak na Constituinte, e que esse material começou a ser disponibilizado na *internet*, essas imagens começaram a circular em diferentes espaços de Arte Contemporânea no Brasil, sensíveis à sua intervenção, justamente por entenderem as diversas camadas que estavam em jogo no seu gesto, sobretudo um gesto de afirmação política, enquanto reafirmação de uma identidade ligada a uma ancestralidade indígena, ao pintar seu próprio rosto enquanto falava, e de como isso interessava à arte contemporânea, naquele momento.

Mais recentemente, a 34a. Bienal de São Paulo, “Faz escuro mas eu canto”, de 2021, também recuperou esse documentário como material complementar, disponibilizando-o *online*, junto com uma entrevista com Krenak¹⁷⁸, já que o pensamento de Ailton Krenak era um dos principais eixos para a articulação de uma ideia de resistência e reexistência, sinal de que essa imagem, sem nenhuma dúvida, já se tornou uma espécie de imagem ícone das lutas indígenas recentes, pós-ditadura; inclusive, muitas vezes no filme se percebe, nas falas de diversas lideranças indígenas, as diferenças entre o tempo de agora, do regime político democrático, fazendo várias críticas ao PT, em relação ao tempo atual da ditadura. Assim, é inegável que essas imagens de Krenak contribuíram, sim, para um maior destaque e visibilidade da cultura indígena na sociedade brasileira atual, na luta pela sobrevivência de seus próprios povos e territórios, mas, nos últimos anos, várias outros meios também foram abrindo caminho para entendermos essa relação ancestral dos povos originários com a terra, a partir dos próprios indígenas. Nesse sentido, também é indiscutível a importância que a publicação de um livro como *A Queda do Céu* (Kopenawa; Albert, 2015), do xamã Yanomami Davi Kopenawa com o antropólogo francês Bruce Albert, tem para a sociedade brasileira, porque, apesar de o livro ter saído primeiro em francês, na famosa coleção *Terre Humaine*, em

178 Disponível em: <<http://34.bienal.org.br/post/7898>>. Acesso em: 14/09/2023.

2010, e depois em inglês, em 2013, só vindo a sair no Brasil em 2015, a contribuição de Davi Kopenawa para o Brasil é imensa, marcando uma verdadeira mudança de paradigmas, porque a sua obra é única em todos os sentidos: era a primeira vez que, no Brasil, um pensador indígena era publicado por uma grande editora como a Companhia das Letras, nos permitindo ter acesso direto à forma de pensar de um xamã indígena, um xamã Yanomami, e sua compreensão do mundo, com suas próprias palavras, sem tantos intermediários, que, ao longo da História do Brasil se apropriarem, se apropriaram e deformaram a forma de pensar dos indígenas, objetificando-os.

A Terra nunca esteve parada, é verdade, mas, nos últimos anos, talvez ela tenha começado a girar mais rápido do que o normal com a *internet* e as mídias sociais a todo vapor, acelerando ainda mais as comunicações, mas também pudemos ver essa aceleração em uma série de mudanças estruturais no território brasileiro, que foram sendo planejadas e implementadas pelo Estado brasileiro, visando alterar o curso e a ordem natural da Terra, afetando diretamente vários povos indígenas, como a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no alto do Xingu, se tornou um caso exemplar dessas mudanças: prevista desde a época da Ditadura Militar, nos anos 1970, começou a ser executada desde o início da gestão do governo do PT, quando Lula se tornou Presidente da República, e Dilma Rousseff, trabalhava como Ministra. Mas, na sua marcha pelo progresso, tanto os territórios dos Krenak quanto os dos Yanomami fazem fronteira com áreas muito visadas pela ganância sem freios do Capitalismo: os Krenak estão assentados muito perto do desastre de Mariana, que intoxicou o rio Doce em 2015, e os Yanomami estão em luta permanente contra o garimpo, que insiste em invadir sua área de reserva, devastando a terra, poluindo o rio com mercúrio e matando indígenas que continuam lutando para defender seu território.

Sem dúvida, desde 2014-2015, dez anos se passaram, e atualmente há uma grande urgência no planeta, que é a própria data de validade da Terra, até quando ela vai aguentar? Estamos vivendo esse processo de desfalecimento do mundo, e procurando formas de adiar esse fim do mundo, inclusive, um livro foi lançado por Ailton Krenak, em 2019, com esse título. Mas, por tabela, esse prazo de validade coloca em xeque a espécie humana, por conta dos problemas relacionados com as mudanças climáticas, que as sociedades contemporâneas vêm enfrentando, e nos deixando permanentemente em estado de alerta. A COP30 (Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas da ONU), que foi realizada neste ano de 2025, em Belém, foi um bom termômetro para entendermos em que pé estamos caminhando com esse esse problema.

Figs. 38 e 39: *Print* de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987), no documentário “Índio cidadão?”, de Rodriguarani Kaiowá e equipe de 2014.

Img. da capa da edição francesa do livro *A Queda do Céu* (2010), do xamã Yanomami Davi Kopenawa com o antropólogo francês Bruce Albert, na famosa coleção *Terre Humaine*.



Fonte: Img. à esq. – Arq. pessoal da autora. Img. à dir. –Disponível em: <https://www.travessa.com.br/la-chute-du-ciel-paroles-d-un-chaman-yanomami/artigo/7ba73d42-a530-4bdd-8379-a44f06133939?srsId=AfmBOoo9_p3B1dAw9njacP_-OylDwjCzsxHxmaRd7Dpqliqt9EHJSVhO>. Acesso em: 07/11/2023.

Por outro lado, o vídeo “Partículas particulares - Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro”, realizado no dia 16/08/2023, no encontro “Conversa na Rede”¹⁷⁹, mais ou menos a partir dos trinta minutos de conversa, continua a nos lembrar de que os povos indígenas representam 6% da população mundial, mas apenas essa pequena parcela da população é responsável pela preservação de 80% da biodiversidade que nos resta, com os territórios que eles ocupam, sendo, portanto, sua importância fundamental para a sobrevivência do planeta, como um todo, como bem pontuou o antropólogo Viveiros de Castro:

Ah, tem gente que fala, mas os povos indígenas estão acabando, quase não tem mais povos indígenas, a civilização ocidental está tomando tudo... Daí, eu fui, entrei num site da ONU, e descobri que existem, segundo a ONU, 370 milhões de pessoas indígenas no planeta. Então, não é tanto pouca gente assim, são 370 milhões¹⁸⁰! Sabe o que quer dizer 370 milhões? Isso é mais do que a população dos Estados Unidos, do Canadá e do México, isto é, de toda a América do Norte, junta. Tem mais povos indígenas no mundo do que americanos, mexicanos e canadenses, tá? Então, não é tão pouca gente. Eles estão dispersos no planeta, né? Estão espalhados pelo planeta inteiro, isso é a fraqueza deles, porque eles não estão juntos, mas também a força, porque se eles estivessem todos juntos, já tinham bombardeado. Então, eles estão espalhados, eles estão aí. Eles são 6% da população mundial, segundo a ONU. Então, a população indígena, esses 370 milhões, é 6% da população mundial, 4.000 línguas, que eles falam, né? E são 6%. Os territórios que eles ocupam, que eles habitam precariamente, que eles estão lutando para manter, nesses territórios têm 80% da biodiversidade que resta no planeta. Ou seja, os 6% de seres humanos são responsáveis pela preservação de 80% do que sobrou ainda de biodiversidade. Quer dizer, sem essa população de 6%, já tinha acabado tudo, entendeu? Já tinha, né... Ou seja, esse pessoal são os guardiões, eles estão guardando o que resta de terra, com T maiúsculo e com t minúsculo, né, para a espécie, entendeu? Sem eles, a espécie se suici..., já está, né? Tentando suicídio faz tempo, né? A espécie humana está numa vibe de se extinguir, por estupidez. Uma estupidez que é uma estupidez estrutural, para usar uma expressão racismo estrutural, existe também uma estupidez estrutural, que é isso, a gente sabe que o que está fazendo, está acabando com o planeta, mas continua fazendo, porque não sabe como fazer diferente. E também não pode muito, cada um de nós não pode. Você vai deixar de usar carro? Aí, você está frito aqui, porque todo mundo usa carro. Como é que você vai fazer para parar de usar carro, né? Não vai usar o celular? Todo mundo usa. Não vai usar o computador? Não vai usar o e-mail? Todo mundo usa, entendeu? Então, você está preso numa máquina... Tem uma frase famosa, de um crítico americano, Frederic Jamenson, que diz assim: “Hoje em dia parece mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”¹⁸¹.

Ailton Krenak é um escritor, filósofo, ativista e ambientalista indígena, com formação em jornalismo, nascido em 1953, na região do Vale do Rio Doce, em Itabirinha de Mantenha-MG, e recentemente foi eleito o primeiro membro autoidentificado indígena da ABL – Academia Brasileira de

179 “Conversa na Rede” faz parte da série de Conversas Selvagem, na qual “os pensamentos fluem com a delicadeza e frescor do balanço das redes, objeto repleto de simbologia na história do Brasil e de seus povos nativos”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>>. Acesso em: 05/11/2023.

180 No Brasil, segundo o último Censo, de 2022, o número de indígenas residentes no Brasil é de 1.693.535 pessoas, o que representa 0,83% da população total do país, com um aumento considerável em relação aos dados do IBGE de 2010, que era de 0,47% do total de residentes no território nacional. E a maior parte dos indígenas do país (51,25% ou 867,9 mil indígenas) vive na Amazônia Legal, região formada pelos estados do Norte, Mato Grosso e parte do Maranhão. Disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/dados-do-censo-2022-revelam-que-o-brasil-tem-1-7-milhao-de-indigenas>>. Acesso em: 05/11/2023.

181 Transcrição feita por mim da sua fala.

Letras, em outubro de 2023, com 23 votos, numa acirrada disputa pela vaga da cadeira de nº 5 com a historiadora Mary del Priore, que ficou com 12 votos, e marcada por alguns desentendimentos com o também indígena Daniel Munduruku, que teve 4 votos. “Ailton Krenak é escritor de renome e figura central no movimento literário indígena do país”, foi o que a Academia declarou nas redes sociais, e “[s]ua voz é fundamental para o cenário atual, pois é elo entre a rica herança cultural e histórica dos povos originários e a literatura nacional. Esta eleição é um marco na ABL, que reafirma o seu compromisso em promover a diversidade e a inclusão na instituição e na literatura brasileira”¹⁸². E sobre seus planos para a ABL, Krenak disse o que pretendia fazer, assim que soube que foi eleito:

“Uma das minhas intenções é convidar a ABL para criar uma plataforma, com a experiência que temos, por exemplo, com uma plataforma que já existe, chamada Biblioteca Ailton Krenak, disponível para quem quiser acessar na web centenas de imagens, textos, filmes e documentos. Não é legal? Poderíamos fazer isso com todas as línguas nativas. Teria tudo a ver com a Academia Brasileira de Letras incluir mais umas 170 línguas além do português. Se olharmos os acervos que já existem, o Museu do Índio tem um acervo muito antigo de registros de narrativas, algumas delas só na língua materna. Vamos traduzi-las com uma tradução simultânea e as pessoas vão poder ouvir. Podemos fazer isso junto com todas as etnias que estão envolvidas no resgate [sic] linguístico. A UNESCO declarou essa década, a segunda década das línguas indígenas. Podemos chamá-la para dar um pouco mais de publicidade junto com a ABL, porque quando está na web, está no mundo, deixa de estar apenas no site. A ideia é priorizar a oralidade, e não o texto. O que ameaça essas línguas é a ausência de falantes”, disse¹⁸³.

No entanto, a importância de Ailton Krenak para a sociedade brasileira e sua relevância no contexto cultural, como estamos vendo, não são de hoje, todo seu protagonismo atual tem uma estreita relação com sua atuação no movimento indígena, que já data de muito tempo, e foi exatamente isso que apontou o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, no início da introdução do volume *Ailton Krenak*, da Coleção Encontros, livro que reúne falas de Krenak de 1984 até 2013: “um dos maiores líderes políticos e intelectuais surgidos durante o grande despertar dos povos indígenas no Brasil, ocorrido a partir do final dos anos 70” (Castro, 2015, p. 8). Na época da Constituinte, Krenak era o representante da UNI-União das Nações Indígenas, e no dia 04 de setembro de 1987 ele subiu na tribuna da Câmara dos Deputados em Brasília para defender os direitos dos indígenas, da emenda popular da UNI, como foi possível ver nas imagens recuperadas pelo documentário “Índio Cidadão?”, que duram um pouco mais de 4 minutos (entre 8’47” até 12’20” do filme).

182 Disponível: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/10/05/ailton-krenak-se-torna-o-primeiro-autor-indigena-na-academia-brasileira-de-letras>>. Acesso em: 01/11/2023.

183 Disponível em: <<https://www.academia.org.br/noticias/krenak-eleito>>. Acesso em: 01/11/2023.

Krenak estava vestido de branco, de paletó claro e gravata bege, combinando, como mandava o figurino da Casa Legislativa, mas sua fala não ficou conhecida apenas por ele ter cumprido com todos os protocolos da Casa e por tudo o que ele disse lá, em termos de discurso, em defesa dos indígenas. Ela se tornou uma fala icônica das lutas do movimento indígena e um marco importante para a ideia recente de democracia brasileira, principalmente porque, enquanto estava discursando, ele também pintou seu rosto de preto, como uma manifestação de luto. E, inclusive, enquanto Krenak estava lá, na tribuna, discursando e se manifestando, o que estava acontecendo era tão inesperado que até se podia ouvir, na gravação que foi disponibilizada do documentário, uma voz feminina comentando, narrando o que estava acontecendo, em tom de surpresa (mais ou menos no 10'17"), "tá se pintando todo de preto!", porque o que esse seu gesto estava mobilizando com aquela manifestação era tão impressionante, que, até hoje, é impossível assistir a essa sua fala e fingir que nada daquilo estava acontecendo.

Essa sua fala não tinha como passar em branco. E Krenak sabia disso, porque o seu gesto de pintar o seu rosto de preto era um gesto de protesto que marcava uma posição, uma posição de resistência, em relação ao poder colonial, exercido desde sempre pela branquitude, nesse nosso país chamado de Brasil. Ele é, sobretudo, um gesto de expressão identitária, que visa mostrar na prática, o significado em ato do que é ser indígena, “pela ignorância do que significa ser um povo indígena”, como ele mesmo disse em seu discurso. O filme “Índio Cidadão?” só mostrou parte do seu discurso, concentrando-se no momento em que ele começou a pintar seu rosto de preto, mas no livro *Ailton Krenak*, da Coleção Encontros, de 2015, é possível ler seu discurso completo, já que foi transcrito na íntegra. Resolvi transcrever uma parte dele aqui, começando um pouco antes da sua pintura facial, na tentativa de transmitir, com mais riqueza de detalhes, as considerações que o próprio Krenak fez em sua fala, sobre esse seu gesto de protesto, ao pintar seu rosto de preto:

Os trabalhos que foram feitos até resultar no primeiro ante projeto da Constituição significaram lançar uma luz na estupidez e no **breu** que tem sido a relação histórica do Estado com as necessidades indígenas. Avançou no sentido de expandir a perspectiva de um futuro para o povo indígena.

E, neste momento, insisto; eu havia optado mesmo por estar aqui à semelhança da manifestação de luto pela perda seja de um parente, seja da solidariedade, seja de um amigo e, sobretudo, pela perda de um respeito que o nosso trabalho aqui dentro construído, o respeito que para com esta Casa e que pudemos identificar também nas pessoas que se sensibilizaram com essa questão. Queremos manifestar a nossa indignação com os ataques que estamos sofrendo e alertar esta Casa de que ainda somos os interlocutores dos srs., e que não confundam uma eventual campanha e possíveis agressões ao povo indígena, com polêmicas que são construídas à nossa revelia.

Os srs. sabem, V. Ex.^{as} sabem que o povo indígena está muito distante de poder influenciar a maneira que estão sugerindo os destinos do Brasil. Pelo contrário. Somos talvez a parcela mais frágil nesse processo de luta de interesse que se tem manifestado extremamente brutal, extremamente desrespeitosa, extremamente aética.

Espero não agredir com a minha manifestação, o protocolo desta Casa. Mas acredito que os srs. não poderão ficar omissos. Os srs. não terão como ficar alheios a mais esta agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. (O sr. Krenak inicia processo de caracterização – pintura facial.)

O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver, tem condições fundamentais para a sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida, da sua cultura, que não coloca em risco e nunca colocou em risco a existência, sequer, dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. Creio que nenhum dos srs. poderia jamais apontar atos, atitudes da gente indígena do Brasil que colocaram em risco, seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa, de qualquer grupo humano neste país.

Hoje somos alvo de uma agressão que pretende atingir, na essência, a nossa fé, a nossa confiança. Ainda existe dignidade, ainda é possível construir uma sociedade que saiba respeitar os mais fracos, que saiba respeitar aqueles que não têm dinheiro, mas mesmo assim, mantêm uma campanha incessante de difamação. Um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas, um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão, não deve ser de forma nenhuma contra os interesses do Brasil, ou que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de quilômetros quadrados do Brasil. V. Ex. são testemunhas disso.

Agradeço à presidência, aos srs. Constituintes, espero não ter agredido com as minhas palavras os sentimentos dos presentes neste plenário. Obrigado (Krenak, 2015, p. 34-35, grifos meus).

Fiz questão de grifar alguns termos, começando especificamente pelo “**breu**”, já que era isso que mais me interessava, porque se relacionava com a pesquisa que venho fazendo no Doutorado, como mais um indício do **breu** na nossa cultura, como mais uma das histórias do **breu** e do que denomino **Breu\$il**, significantes que tendo a relacionar com o racismo no Brasil, e que, no caso do uso feito por Krenak, esse **breu** que ele mencionava tinha muito a ver com o descaso do Estado com as questões indígenas, e foi por isso que ele usou o termo **breu**, como se fosse no escuro, na tentativa de combater essa dinâmica histórica de obscurecimento, procurando lançar luz, mas fazendo-o pelo próprio **breu**, *i.e.*, pela pintura escura em seu rosto. Assim, é muito forte observar que ele tenha designado dessa forma, pelo **breu**, as relações com o Estado brasileiro, e, logo em seguida, tenha pintado seu rosto de preto, repetindo ritualisticamente, num gesto muito simbólico, um gesto ancestral indígena que tem a ver com a manifestação do luto, porque, de uma maneira muito direta, com esse seu gesto de pintar o rosto de preto na Casa Legislativa do Estado brasileiro, ele estava fazendo uma denúncia contra esse nosso Estado, responsável pelo genocídio indígena, e se solidarizando com seus parentes, que foram mortos por esse Estado, ao longo de sua história. É incrível perceber, através desse seu gesto ancestral, como esse rosto de luto, de denúncia do genocídio histórico contra os povos indígenas, automaticamente se transformou num gesto de luta, numa tática de defesa. Krenak foi extremamente hábil em pontuar suas críticas ao Estado genocida, reiteradamente falando sobre agressão.

Cinco vezes em sua fala ele mencionou a agressão: em duas delas, dizendo esperar não estar agredido ninguém com a sua manifestação, *i.e.*, ao ter pintado seu rosto de preto, que não tomassem seu gesto como um ataque; e, em três, denunciando explicitamente a agressão que os povos indígenas sofrem, sobretudo pela ignorância do que significa ser indígena. Assim, sua fala é, a um só tempo, uma demonstração, em ato, do significado do que é ser indígena no Brasil, uma espécie de atestado de autodeclaração de sua identidade indígena, ao mesmo tempo que esse seu gesto amplifica, *in loco*, esse significado, porque nos mostrava a forma como, culturalmente, os indígenas lidam com o luto, ao longo dos tempos, pintando seus rostos em sinal de solidariedade, e exigindo respeito por essa prática cultural, porque, naquele momento, no Brasil, havia toda uma discussão em torno da ideia de aculturação indígena. Inclusive, se o indígena que já não se “caracterizasse como tal”, quer dizer, como a branquitude esperava que o indígena fosse encaixado no estereótipo, se caracterizando por meio de alguma indumentária e/ou adereço que permitisse reconhecê-lo como indígena, ao já ter assimilado costumes do mundo dos brancos, e que não estivesse mais aldeado, poderia ser caracterizado como “aculturado”, e perderia seus direitos.

A leitura que Krenak fez daquele momento era incrível, falando em “primeiro marco descolonizador do pensamento jurídico brasileiro”, como disse na conversa “Trajetos e ruínas – conversas com Ana Altberg e Coletivo Entre, Saracura, 22 de Agosto de 2017”, publicada no livro *Ailton Krenak*, da Coleção Tembetá, lançado em 2017, com textos de 2015 a 2017, ao ter sido perguntado sobre a articulação dos povos indígenas nos anos 1980 e hoje:

Eu não vejo uma diferença entre os períodos de violência instalada na forma de organização política que pode ser chamada de ditadura. Porque no nosso caso, esse marco do tempo não começou com um golpe ou com a República. Antes da República, antes do Brasil se autoproclamar uma República, os períodos coloniais foram tão genocidas quanto continuaram sendo. É como um modo de operar a consolidação de um tipo de cultura sobre as outras. Pensando cultura aqui não só como expressões da arte e da criação no sentido comum, mas pensando como ideologia. Nossa geração foi estranhada por ter levantado essa ideia de movimento indígena. Nós criamos a primeira movimentação chamada União das Nações Indígenas. Já era uma ofensa só por dizer que éramos nações. Nações indígenas ofendia ainda mais. A UNI teve duração até a Constituição de 1988, quando a gente conseguiu congrega o maior número de representantes de povos de diferentes regiões do Brasil, desmentindo aquela história de 180 tribos. Fomos mostrando que ainda estavam vivos inclusive aqueles povos que eram declarados extintos. Tem uma obra [sic] Darcy Ribeiro chamada “Os Índios e a civilização”, onde tem uma prancha que é listada os povos que tinham sido extintos no século XX, entre eles estava o povo krenak e muito outros, inclusive os tupinambá de Olivença e alguns da Bacia do São Francisco e mesmo do Amazonas, do Acre, de Rondônia... E é a nossa história nacional, brasileira, que desaparece vertiginosamente com a história dos povos originários. É como se nós tivéssemos que criar uma narrativa eliminando todas as outras. É o que eu chamo de Monocultura.

A Constituição de 1988 significou, de certa maneira, uma afirmação da nossa ideia de confrontar a lógica do colonialismo que estava impregnada na lógica do Estado Brasileiro. Conseguimos imprimir, naquele debate da Constituinte pelo menos no princípio de que os povos eram reconhecidos como formas de organizações próprias e precisavam garantir os direitos de reproduzir essas formas de organização própria. A inscrição desses termos na Constituição foi arrancada com muita luta, com a mobilização ampla, que teve participação de diferentes segmentos da nossa sociedade mais ampliada. Teve gente no Brasil inteiro que concordou com essa ideia. E nós conseguimos imprimir na Constituição aquele princípio geral. De certa maneira, aquilo põe uma linha no tempo que a gente poderia considerar o primeiro marco descolonizador do pensamento jurídico brasileiro, que estava, desde a origem, mobilizado para negar os direitos desses povos. Foi a primeira inserção no que pode ser visto como um movimento que cresceu. E as novas gerações dão outra configuração desse movimento, que luta contra barragens, que confronta a ideia de uma infraestrutura estendida das cidades para as regiões onde a ideia de remotos, questionamos a ideia de isolados e questionamos, principalmente o direito daqueles povos que vieram para cá de continuar a mesma prática de nos caçar dentro da floresta, que ser vencida. Ela já teria sido vencida no litoral, ela entrou no Centro Oeste pelas botas dos bandeirantes e está entrando na Amazônia pelos tratores do agronegócio (Krenak, 2017, p. 107-109).

Em 05/09/1987, no dia seguinte à manifestação na Câmara, o jornal carioca *O Globo* noticiou que “Índio usa graxa de luto para mostrar insatisfação”¹⁸⁴, revelando outros detalhes sobre a ação em si, que havia sido feita, segundo eles, com “graxa de genipapo”:

BRASÍLIA - Ao subir à tribuna ontem pela manhã para defender a emenda popular em favor dos direitos dos índios, Ailton Krenak fez uma encenação que comoveu os constituintes, apanhados de surpresa: pintou o rosto com graxa de genipapo em sinal de luto pelo substitutivo do Relator Bernardo Cabral, que, disse, “trata os índios como débeis mentais”.

De terno e gravata, com paletó claro, Ailton, que é da aldeia Krenak, do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, começou avisando que faria uma manifestação cultural de seu povo. Enquanto falava, começou a passar no rosto um creme preto, explicando que era graxa de genipapo, utilizada nos rituais de luto.

Ele disse que estava fazendo a pintura ritual por causa da “perda de respeito” pelo trabalho desenvolvido pelos índios junto à Constituinte na defesa de seus direitos. Segundo afirmou, houve um retrocesso muito grande nas conquistas que haviam sido asseguradas nos primeiros relatórios, e o substitutivo de Berardo Cabral “passou a tratar os índios como imbecis”.

Ailton referiu-se também às “agressões e falsas polêmicas” que vem atingindo os índios, manipuladas por pessoas cujo único interesse é tirar-lhes suas terras” [sic]. E frisou que a comunidade indígena está indignada (grifo meu).

Apesar de não saber o que era exatamente essa “graxa de genipapo”, até porque outros lugares também falavam sobre o material que Krenak usou empregando outros termos, como “tinta de preta de jenipapo/do jenipapo”¹⁸⁵, é importante entender que ele pintou seu rosto em forma de protesto sinalizando luto, mas, sobretudo, afirmando luta, já que a pintura corporal é uma forma de linguagem muito importante para os indígenas.

184 Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/source:25>>. Acesso em: 12/09/2023.

185 Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/columnista/historia-publica-narrativas-negras/2023/12/18/ailton-krenak-uma-voz-indigena-que-se-destaca/>> e <<https://believe.earth/pt-br/ailton-krenak-os-frutos-do-discurso-que-comoveu-o-pais/>>. Acesso em: 27/12/2025.

Figs. 40 e 41: Pg. escaneada do catálogo da exposição *Adornos do Brasil Indígena* (2016-2017), com 4 frames da intervenção de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987).
 Img. da notícia do jornal *O Globo* (05/09/1987), sobre a intervenção de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte (1987), encontrada no site Biblioteca Digital Curt Nimuendajú.



Fonte: Catálogo da exposição *Adornos do Brasil Indígena* (2016-2017) e notícia de jornal encontrada no site Biblioteca Digital Curt Nimuendajú, sobre a intervenção de Ailton Krenak.
 Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/source:25>>. Acesso em: 12/09/2023.

E ela é cheia de significados, a depender do seu uso, que pode se dar em diferentes momentos de sociabilização, como em momentos de guerra, podendo ter diversas interpretações, marcando, inclusive, aspectos característicos e identitários de cada povo que faz uso dela. Por exemplo, a capa da primeira edição d'A *Queda do Céu* em francês, traz exatamente uma foto de Davi Kopenawa todo pintado de preto, como foi mostrado há algumas páginas. E segundo informações que encontrei numa versão eletrônica do livro, a foto é de “Davi Kopenawa durant l'enquête sur le massacre de Haximu, 1993. © Ormuzd Alved/Folhapress” [Davi Kopenawa, durante a investigação do massacre de Haximu, 1993] e os direitos autorais são de Ormuzd Alved/Folhapress¹⁸⁶.

Dessa forma, é importante procurar entender o sentido do gesto e do material utilizado por Ailton Krenak para os próprios Krenak. No livro *Ailton Krenak*, da Coleção Tembetá, de 2017, na entrevista “Alianças Vivas”, realizada em 21 de agosto de 2016, na Bienal de São Paulo, o pesquisador Pedro Cesarino lhe perguntou “[p]or que os Krenak, por exemplo, pintam os corpos?”. Ailton, então, respondeu, fazendo referência a um livro seu:

Falo sobre isso em um livro meu, *O lugar onde a terra descansa*. Certa vez, alguns visitantes estavam fotografando os encontros que a gente fazia lá na serra do Cipó, em Minas Gerais. Era o Tarú Andek, festival de danças tradicionais. Os parentes tinham um biombo, um cercado onde iam para se despir dessa terra, com pigmentos. E os parentes Maxakali se apropriavam de todas aquelas outras coisas, inclusive dos sacos plásticos, de tudo, e faziam máscaras, faziam arranjos e botavam na cabeça, na cintura, no braço. Aí, chegou alguém e perguntou: “Por que vocês têm essas coisas de pintar, de fazer essas coisas?”. E eu comentei com essa pessoa: “Olha, nós somos caçadores de beleza. A gente caça beleza no mundo, na paisagem, em tudo quanto é lugar. E quando nós pintamos o nosso corpo, estamos trazendo para essa base, para esse suporte que é o nosso corpo, os espectros da criação. Isso que vocês chamam de espíritos, de potência que tem na natureza, nós estamos imprimindo esses espectros da natureza nesse suporte que é o nosso corpo. Nós queremos ser reconhecidos por eles. Estamos imitando a beleza, imitando a beleza deles. Nós somos espelhos da criação” (Krenak, 2017, p. 79-80).

Infelizmente, não tive acesso a esse livro mencionado por Krenak e não sei exatamente como foi preparada a possível “graxa de genipapo”, que ele usou em sua “encenação”, nas palavras usadas pelo jornal *O Globo*, ao descrever a sua manifestação, e também não obtive mais informações sobre como os Krenak fazem a tintura de jenipapo, e se há diferentes maneiras de se preparar essa tintura, a depender do seu uso. De qualquer modo, o perfil da Mídia Ninja no Instagram, @midianinja, no dia 25/10/2023, publicou um *reels* com a liderança indígena Alessandra Munduruku, ensinando a preparar a tinta de jenipapo, usada para pinturas corporais, e ressaltando o sentido espiritual e de proteção. Apesar de pertencer a

186 Essa mesma imagem também foi fotografada por Claudia Andujar. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/na-flip-davi-kopenawa-diz-que-mudanca-climatica-e-vinganca-do-planeta.shtml>>. Acesso em: 07/11/2023.

outra etnia indígena, esse vídeo pode nos dar uma ideia de um modo de preparo dessa tintura pelos Munduruku, mas ele não deve ser tomado de forma generalista, porque cada povo tinha a sua própria forma de lidar com o jenipapo. A legenda do vídeo dizia o seguinte:

“Bom dia com a cultura indígena!

Aprendendo a fazer tinta de jenipapo com a liderança Alessandra Munduruku (@alessandra_korap) direto de Itaituba [no Pará], cidade próxima à aldeia Muybu Poxo, onde acontece a IXI Assembleia Munduruku do Médio Tapajós.

O jenipapo, além de servir de proteção espiritual dos povos originários, também é utilizado para proteção contra males e doenças físicas.”

Ao longo do vídeo, ia sendo dado o passo a passo para se aprender a fazer a tintura de jenipapo, que estava sendo feita com jenipapo verde e carvão:

Como preparar jenipapo: tinta usada para pinturas corporais indígenas

passo 1: catar o jenipapo verde do pé

passo 2: descascar

passo 3: ralar

passo 4: moer um punhado de carvão

passo 5: coloque o cartão [sic] em pó em uma vasilha

passo 6: esprema sobre o carvão o jenipapo ralado

o ideal é serenar o jenipapo de um dia pro outro

Eu não fazia a menor ideia de que também se usava carvão para se fabricar esse tipo de tinta de jenipapo, mas com certeza devem existir muitas outras formas, sendo essa mostrada por Alessandra Munduruku, apenas uma das muitas possibilidades de se produzir essa tintura, porque são muitos povos indígenas, e cada um deve ter seus próprios costumes e hábitos. De fato, há vários outros materiais que os indígenas usavam em suas pinturas corporais, além do jenipapo. Nesse sentido, acho que vale a pena mencionar o livro organizado por Lux Vidal, publicado nos anos 2000, chamado *Grafismo Indígena - Estudos de Antropologia Estética*, no qual a pesquisadora Dominique Tilkin Gallois publicou o texto “Arte iconográfica Waiãpi”, estudando o povo Wajãpi, que, no Brasil, se encontra no Pará e no Amapá. Nesse texto, Gallois explicava os diferentes materiais que eram utilizados por eles para se pintarem, e o seu significado, ao tratar da linguagem do corpo na aproximação ou no distanciamento com o mundo sobrenatural, e dentre eles, além do jenipapo e do urucum, também havia pinturas feitas com o breu, que é uma resina encontrada na Amazônia, como já mencionei anteriormente:

Cada tipo de pintura – jenipapo, urucum e resinas – tem locus de significação específicos a partir dos quais é possível detectar suas propriedades mágicas:

- O jenipapo “decora” por meio da aplicação de motivos kusiwa, tendo seu valor mais na forma que na consistência.
- O urucum, ao contrário, “cobre”, isto é “dissimula” superfícies, provocando ainda um determinado “cheiro”, em que consiste seu valor mágico.
- A pintura com breus associa odores e formas; mas, por estar localizada na face, age essencialmente sobre os sentimentos, modificando as relações interindividuais, na aldeia ou fora dela. As resinas estão de fato mais próximas do conceito Waiãpi de “remédio” que as outras técnicas de decoração corporal.
- Além desses revestimentos propriamente ditos, os Waiãpi realizavam no passado um tipo de “tatuagem”, denominado jeai. Trata-se de escarificações em forma de cruzes ou de riscos paralelos, feitos nos braços e nas pernas dos homens e mais raramente na barriga das mulheres, com dentes de cutia ou garras de gavião; passava-se fel de coamba ou outros “remédios de caça” nas feridas e, finalmente, “pintava-se” a ferida com jenipapo, urucum ou resinas. Com isso, as marcas deixadas no corpo eram geralmente indeléveis. Essas “tatuagens” operavam, pelo “cheiro”, modificações mais profundas que os outros “revestimentos” do corpo, uma vez que as escarificações deveriam, segundo os Waiãpi, atingir o sangue.

O que está em jogo, portanto, são diversas maneiras de transformar o corpo, de alterar os componentes da pessoa humana. O conceito Waiãpi de “pintar” (o-mongy) carrega, aliás, este importante significado: pintar é ao mesmo tempo “decorar” e “alterar o estado da pessoa”. A mesma palavra é utilizada para a decoração do corpo com jenipapo ou urucum e para a, aplicação de remédios no corpo de um doente. As transformações efetuadas no corpo pelas diferentes modalidades de revestimento – pintura, escarificação ou odor – têm por objetivo alterar a posição do indivíduo em face de seus vizinhos e, sobretudo, em face do mundo sobrenatural. Em ambos os casos, visam modificar a distância – aproximando ou separando – entre o homem e o mundo dos outros, sejam eles indivíduos rivais ou entidades sobrenaturais (Gallois, 2000, p. 226-227, grifos meus).

A exposição “Adornos do Brasil Indígena – Resistências contemporâneas”, com curadoria de Moacir dos Anjos, numa parceria entre o SESC-SP e o MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo, da USP, aconteceu no SESC-PINHEIROS em 2016-2017, e ele trabalhou com a noção do adorno como um suplemento, um acessório, mas também como um elemento, que podia conectar diferentes povos indígenas. Além disso, buscou trabalhar com a ideia de resistência, entendida de diferentes modos:

Resistência de afirmação identitária em relação (e não em oposição) ao outro, que tanto pode ser um povo indígena distinto quanto descendentes dos povos brancos que ocuparam com violências suas terras. Resistência também simbólica e espiritual, posto que adornos são, muitas vezes, elementos de comunicação com os espíritos que, em cosmogonias nativas, controlam o caos do mundo. Resistência, por fim, física, quando os adornos pintados nos corpos ou exibidos em cabeças, braços e pernas significam que não existe outra maneira de viver a vida livre senão mantendo-se em estado de permanente luta (Anjos, [s.d.], p. 13-14).

A exposição estava organizada em 3 módulos, em torno da noção de adorno: “Adornos: O corpo como suporte de Resistência”; “Adornos: Os testemunhos de Resistência” e “Adornos: As Celebrações como Resistência”; e o vídeo do Krenak, na verdade, o trecho do documentário “Índio Cidadão?”, que mostrava o “Pronunciamento na Assembleia Nacional Constituinte em 4 de setembro de 1987” de Krenak, foi mostrado no primeiro núcleo, “Adornos: O corpo como suporte de Resistência”, se compreendendo que “[o] corpo como suporte de adornos assume papel fundamental na

identificação da diversidade cultural entre as etnias indígenas, na manutenção das tradições coletivas e, em especial, na projeção dos embates necessários para estratégias de empoderamento em relação à sociedade não indígena” (Anjos, [s.d.], p. 17).

De acordo com as pesquisas da professora e pesquisadora Damiana Bregalda Jaenisch, que citei há algumas páginas (Jaenisch, 2017), a performance de Krenak, entendida como uma performance, apesar de não ser uma performance artística, interessava à arte, na medida em que a arte, esse meio de expressão humana universal, também se interessava por intervenções que tensionavam questões políticas e sociais, se aproximando também de questões éticas e não apenas estéticas. Isso se dava também por partilharem linguagens que são comuns, como o uso da palavra para comunicar, o uso do corpo como suporte ou mesmo o uso da tinta como material de expressão etc., mas a diferença se dava, na verdade, nos lugares de endereçamento, e de atuação: será que a performance de Ailton Krenak teria tido o mesmo impacto no imaginário cultural brasileiro, se tivesse sido feita no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, por exemplo, ou em alguma edição da Bienal de São Paulo?

Eu nem precisaria responder, porque é óbvio que não. A performance de Ailton, mesmo manipulando elementos do campo simbólico, tão importantes para o sistema da arte, não se endereçava a questões específicas desse sistema de pensamento, ela se inscrevia num campo muito mais amplo, o campo social, atuando diretamente sobre questões políticas e afirmando uma urgência, da ordem da sobrevivência e do direito a existir. Ela interessa à arte, sim, mas justamente porque ela não se definia necessariamente nem exclusivamente como arte, ainda que partilhasse elementos artísticos, lembrando-nos, na verdade, da potência que as coisas mais fundamentais, essenciais, podem vir a ter, quando reivindicadas com toda a sua força.

O escritor e artista visual paulista Nuno Ramos demorou um pouco mais para aparecer nessa minha coleção pessoal de memórias do breu, que a “festa de Netuno” convocou, num primeiro momento, com os rostos dos neófitos pintados de preto, com graxa e breu. Simplesmente isso se deu porque eu demorei para mergulhar em sua obra. Eu já tinha me ligado de seu trabalho visual há algum tempo, inclusive, já tinha visto, em 2010, a sua instalação *Bandeira Branca*, na 29ª Bienal de São Paulo, que foi bastante polêmica¹⁸⁷; e eu também já tinha visto *online* algumas das performances da série que ele fez na época das eleições em 2018¹⁸⁸, com transmissões ao vivo pelo *YouTube*, mas eu ainda não tinha lido seus livros. Eu não

187 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0411201008.htm>>. Acesso em: 08/07/2025.

188 Disponível em: <<https://select.art.br/a-performance-eleitoral-de-nuno-ramos/>>. Acesso em: 08/07/2025.

conhecia a sua literatura. Eu tinha vários amigos que liam Nuno Ramos e até já tinham escrito sobre ele, mas eu não estava lendo Nuno Ramos, como eles, eu estava lendo outras coisas, porque eu sempre me interessei primeiro pelo trabalho das mulheres. De preferência, se eu tiver que escolher, as mulheres sempre passarão na frente. Pode até parecer um pouco estúpido esse tipo de diferenciação que até hoje eu ainda costumo fazer, mas ela sempre fez muito sentido para mim. Mas eu também sei abrir exceções para as minhas próprias regras, nessa balança do que seria uma prioridade entre as escolhas que fazemos, das nossas afinidades eletivas. Até porque a vida, ela é mesmo engraçada. E ela vai nos dando umas rasteiras.

Por exemplo, na *Revista Rosa* nº 3, que saiu em junho de 2021, na parte “Hors-Série”, que era dedicada a um trabalho de Nuno Ramos, “Supremos, um convite de Nuno Ramos”¹⁸⁹, também havia um texto de Veronica Stigger! Esse trabalho dele partia de uma ideia anterior, que ele já tinha tido, e que agora estava sendo reformulada para ser executada por várias pessoas, que ele convidou para realizarem o trabalho de outra forma, coletiva e virtualmente:

Você escolheria um local preciso para instalar o Supremo, cujo formato físico é de 9,30 m × 11,30 m. Seria um local de seu afeto, de seu repúdio ou de sua memória, que tenha um significado para você ou para sua comunidade, seja ele benigno ou não. Preciso que você mande algumas fotos dessa localidade, para que possamos inserir o Supremo ali. Pode ser uma praça, um descampado, um campo de futebol, uma estrada, um aeroporto, o que for. Instalaremos eletronicamente o Supremo nessas fotos que você enviar, como se o tivéssemos trazido em nossos caminhões e deixado ali, e mandaremos de volta para que você escreva sobre isso, já em posse da simulação¹⁹⁰.

Dentre essas pessoas, Veronica Stigger estava participando também e enviou o texto “Montanha de Fogo”¹⁹¹, que depois foi incorporado em seu novo romance *Krakatoa*, mas com outro título, “*Eldfell*” (Stigger, 2024, p. 32-38), e algumas pequenas alterações, que não mudam em nada o sentido geral do texto anterior. Acho esse trabalho de Nuno Ramos quase premonitório, já que envolvia o prédio do STF (Supremo Tribunal Federal), e em 2021, por mais que o clima do país já fosse pesadíssimo, naquela época, ninguém estava imaginando os ataques à democracia que iriam acontecer no paradigmático 08 de janeiro de 2023!

189 Disponível em: <<https://revistarosa.com/3/supremos/#%C3%ADndice>>. Acesso em: 08/07/2025.

190 Disponível em: <<https://revistarosa.com/3/supremos/carta-convite>>. Acesso em: 08/07/2025.

191 Disponível em: <<https://revistarosa.com/3/supremos/montanha-de-fogo>>. Acesso em: 08/07/2025.

Figs. 42, 43, 44, 45 e 46: Ilustração *Vulcão Eldfell, Islândia* (Clube), do texto “Montanha de Fogo” (2021), de Veronica Stigger, na *Revista Rosa*. Prints de imgs. que foram encontradas na *internet*, com pixações do dia 08/01/2023, que foram feitas em Brasília, quando a democracia brasileira foi atacada pela extrema direita bolsonarista golpista.



Fonte: Img. da ilustração do vulcão, *Revista Rosa*. Disponível em: <<https://revistarosa.com/3/supremos/montanha-de-fogo>>. Acesso em: 24/07/2025.
Demais imgs. encontradas na *internet*. Disponível em: Indisponível.

Esse trabalho do STF não trazia nenhum texto de Nuno Ramos, só a sua ideia, como um provocação, um ponto de partida, que agora estava sendo realizada por várias pessoas, se tornando um projeto de imaginação coletiva. Se as performances de 2018 já tinham me mostrado a potência de seu trabalho como diretor-idealizador, esse de 2021 tinha definitivamente me conquistado. Comecei a gostar mais ainda dele. Mas só comecei mesmo a ler Nuno Ramos quando conversei com um amigo meu, o artista e escritor Júlio Lira, sobre minha pesquisa do **breu** e ele, conhecendo a obra de Nuno Ramos, me falou de seu livro, *Cujo*, de 1993, republicado em 2011, que era todo atravessado pelo **breu**. Comecei a ler esse livro e, não só encontrei o **breu**, como também encontrei o **breu fervendo** 🔥🔥🔥, que é um estado do **breu** muito particular e bastante paradigmático para se pensar o **breu** na Modernidade, como irei desdobrar um pouco no próximo capítulo.

Eu estava feliz de encontrar o **breu** na obra de Nuno e de começar a entender como ele trabalhava com o **breu**, mas *Cujo* não me parecia ser um livro de literatura mais convencional. Era um livro muito estranho, muito visual e muito fragmentário, e parecia mais com um diário de ateliê de artista, com anotações sobre obras de arte em processo, que possivelmente ele estava criando na época em que estava escrevendo. Esse livro era um livro em processo e sobre processos, e a escrita parecia ser um importante meio de apreensão (e entendimento) desse processo de criação, que envolvia o **breu**:

Pus o vidro derretido sobre o **breu**, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bem, poderia derretê-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele (Ramos, 2011, p. 9, grifo meu).

Ele bateu com o mastro prateado procurando alcançar minha cabeça. Eu tive tempo somente de me jogar sobre a pilha de algodão cru e pensar que o **breu fervendo** na panela talvez servisse. O problema era como chegar até ele. Eu já não estava assustado. Ele ergueu calmamente o mastro para tentar me atingir e depois, mudando de ideia, pousou-o suavemente no chão, como se evitasse fazer barulho por delicadeza com algum vizinho. Parou por uns instantes, pensando no que iria fazer. Só então viu o **breu fervendo** e caminhou para ele, apanhando com dificuldade a panela cheia. Eu tinha a parede contra as minhas costas e já não podia escapar (Ramos, 2011, p. 13-15, grifos meus).

Passei o asfalto frio sobre o **breu**, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o **breu** derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme. Mas os contornos desse tapete pareciam sempre escolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele (Ramos, 2011, p. 19, grifo meu).

No livro, havia ainda outros fragmentos nos quais o **breu** estava presente, mas esses que citei aqui já davam o tom da escrita do Nuno e de como o **breu** aparecia ali também, sendo trabalhado por ele. No seu livro *Ó*, de 2008, também era possível encontrar o **breu**, que parecia um pouco como esse seu outro livro, anterior:

Como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca. Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama a minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. Posso, até mesmo, anotar em meu caderno características do que toco, como: “pinta-se de verde antes de reproduzir”, “mostra extrema ansiedade antes do ocaso”, ou “destila o **breu** dos carvalhos ao redor”, mas não devo, em hipótese alguma, regredir à cadeia causal interminável, como um cachorro mordendo a cauda. Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva, tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas (Ramos, 2008, p. 18-19, grifo meu).

Quando comecei a pesquisar mais sobre o **breu** na obra de Nuno Ramos¹⁹², era muita coisa que aparecia, principalmente em sua produção de artes visuais, então, tive vontade de entrevistá-lo. Falei com uma amiga que tínhamos em comum, e pedi seu *e-mail*, e formulei algumas perguntas e as enviei para ele, em maio de 2023. Infelizmente, elas nunca foram respondidas. De qualquer forma, decidi compartilhar aqui a parte mais objetiva do meu e-mail, que pelo menos pode nos dar uma ideia do que eu estava interessada em saber, ao entrevistá-lo, naquele momento:

qd entro no seu site e digito **breu**, tenho

1994 / Montes
 2014 / Hora da Razão (Choro Negro 3)
 2009 / Hora da razão (Choro Negro 2)
 2004 / Choro Negro
 1992 / PódaCal
 2016 / Fooquedeu

o **breu** é uma espécie de constante que atravessa seu trabalho
 daí fiz umas perguntas, pensando em coisas que me interessaria saber
 é claro que vc pode me dizer o que vc quiser e outras coisas tb

e achei q era legal por escrito pq como vc trabalha mto com escrita
 poderia ser um jeito de dar tempo à palavra

a palavra é sua

192 Disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/>>. Acesso em: 07/05/2023.

- 1) como vc descobriu o **breu**?
- 2) o q vc estava procurando, qd descobriu o **breu**? vc lembra?;
- 3) como é p/ vc hj, nuno de 2023, olhando para o montes de 1994, quase 30 anos depois?
o que era aquele **breu**? e o que é hj esse **breu** p/ vc?;
- 4) qd eu digo p/ vc, **breu** do **breu\$il**, o que se passa pela sua cabeça?;
- 5) p/ vc, como é trabalhar com o **breu**?
- 6) o **breu** que vc usa, vem de onde?;
- 7) qual a maior alegria de trabalhar com o **breu**? e a maior tristeza? que emoções o **breu** te traz?;
- 8) alguma outra curiosidade, anedota, chiste, piada sobre o **breu**?
tb trabalho com variantes do **breu**, como o piche
e vc tb!
qd digito piche no seu site, tenho:
2016 / Boneco de Piche
2022 / Boneco de Piche mas não tem um trabalho
2008 / Soap opera
- 9) vc conecta o **breu** com o piche?
- 10) se sim, como se dá essa conexão?
- 11) se não, pq não se dá?

eu ainda preciso entrar mais nos seus trabalhos e escritos, mas como é um tema mto grande em sua obra
e sua obra é cheia de dobras, pensei que esse seria um jeito de conversar com vc mais especificamente te puxando pro meu problema do **breu**!

te agradeço desde já

abs grandes
érica
saturno em peixes
semana pós-eclipse

Na *internet*, ao continuar a pesquisa sobre o **breu** na sua obra, apareceram ainda outros trabalhos seus, como *Breu e Teia* (1990) e *Mácula* (1994), e ainda outros tanto, que passei a compreender melhor, através do olhar da professora e pesquisadora Rosângela Miranda Cherem, com seu texto “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o século XX”, publicado no VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da

História: Ver – Sentir – Narrar, de 2012¹⁹³. Inclusive agora, em 2025, acabou de sair um livro organizado pelos pesquisadores portugueses Osvaldo Manuel Silvestre e Mario Cámara, *Nuno Ramos e a experiência dos limites*, no qual foi publicado também um texto de Veronica Stigger, “Ensaio sobre a dádiva”, sobre o trabalho de Nuno Ramos e de Eduardo Climachauska, “*O globo da morte de tudo*”, de 2012. Em seu texto, Veronica mencionou rapidamente o **breu**, ao falar da obra de Nuno Ramos como excesso:

Parece-me que uma forma de excesso está presente na obra de Nuno Ramos como um todo: desde suas primeiras pinturas, em que se já percebia uma acumulação de tinta e, em seguida, de outros materiais sobre o quadro, até às atuais e colossais pinturas, que, de tão pesadas (algumas podem ter até 300 quilos e se projetarem até três metros para frente) e por comportarem tantos materiais, precisam ser realizadas no chão e são difíceis de serem levantadas e transportadas. Desde o tamanho que os desenhos atingem até a monumentalidade das instalações, tais quais as já citadas e também outras, como *O direito à preguiça*, que se constituiu de um imenso andaime, cujos tubos se ligavam a 106 tubos de órgãos, e que tomou todo o pátio do Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte, em 2016. Não por acaso, uma vizinha do ateliê do artista, certa vez, perguntou a ele: “Para que escola de samba você trabalha?”³⁰. Desde, de novo, a quantidade de material mobilizado por Nuno, como as 40 toneladas de areia usadas em *Solidão*, até os transbordamentos dos materiais, como a cal que não se contém nas colunas, o **breu que derrete e escorre** etc. Desde a variada gama de gêneros pelos quais transita em seus livros até mesmo às mais variadas artes a que ele se dedica: por enquanto, artes plásticas, vídeo, literatura, música, teatro — passando pelo tempo estendido de algumas de suas peças. Parece-me que, em certa medida, o método mesmo de trabalho de Nuno Ramos se radica nesse *potlatch*, constituído não apenas de *agon*, mas também e fundamentalmente de *excesso e desperdício*: ou seja, de pura dádiva, de pura troca, que não é outra coisa que puro momento de *transição* e de *transação*. Não é casual que, num evento realizado na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, Flora Süssekind, comparando Nuno Ramos a Carlito Azevedo, disse que o artista é “generoso conosco”, porque produz muito e nos mais variados suportes e artes (Stigger, 2025, p. 150, grifo meu).

Além disso, há poucos dias, aconteceu um evento *online*, “Entre sombras e fantasmas: expressões contemporâneas do luto”, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes - UEA, da Universidade do Estado do Amazonas, em que o trabalho de Nuno Ramos foi discutido também. Nesse evento, o Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro, da Universidade Federal de Minas Gerais, apresentou o trabalho “Breu, chumbo, cinzas: a questão do nome em alguns trabalhos de Nuno Ramos”¹⁹⁴. De fato, demorei um pouco para começar a ler a obra de Nuno Ramos, mas Veronica Stigger já deveria estar lendo sua obra há muito mais tempo... Assim, me pergunto só para não passar batido, como quem abre um novo problema, ainda sem solução: em medida é possível pensar que os **breus** presentes em *Opisanie Świata* conversam com os **breus** da obra de Nuno Ramos, se não há nenhuma menção a ele ou a sua obra, ou a qualquer **breu** que seja dele, em seus “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152-154)? Se eu observo que em

193 Disponível em: <<https://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Rosangela%20Miranda%20Cherem.pdf>>. Acesso em: 19/07/2023.

194 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9K_JPfgMQEY>. Acesso em: 27/12/2025.

suas obras o **breu** se faz presente, esses **breus** conversam por que eles simplesmente se aproximam, pelo rescaldo da cultura? O que eles conversam entre si, silenciosamente?

2.4.3) Ritual?

Desde o início, eu tinha ficado muito intrigada com a “festa de Netuno”, porque algo naquelas provas me parecia falso. Elas não me pareciam totalmente reais. Reais para a verdade da ficção, que estava sendo contada ali. Elas eram tão absurdas, tão absurdas, que, para mim, iam além da própria ideia de verossimilhança interna ficcional. É como se elas extrapolassem alguma coisa que eu ainda não sabia explicar direito o que era. Mas que eu sentia, quando estava lendo esse trecho do livro. Como explicar essa espécie de intuição interna de leitura? Era como se aquelas provas tivessem posto à prova e me fizeram quebrar o pacto que normalmente qualquer leitor faz com o livro que está lendo, o tal do pacto ficcional, que é um tipo de acordo tácito, estabelecido entre o leitor o livro, que suspende a descrença que normalmente se tem com o livro e se passa a aceitar o universo ficcional do livro tal qual ele se apresenta, independentemente se está ou não baseado em elementos da realidade. É a simples aceitação das regras do jogo narrativo, permitindo a imersão no enredo e a exploração do mundo criado pelo autor do livro. É um grande SIM, que a gente tem que dizer para o livro, para conseguir entrar na história, e, assim, seguir viagem. Mas ali, no meio do romance, era como se Veronica Stigger tivesse passado dos limites. E ela mesma sabia disso, porque, com o *mise en abyme*, ela nos convidada a romper o pacto e ver o exagero. Tudo ali era exagerado demais e tinha deixado de ser suficientemente convincente para que se continuasse acreditando no jogo literário. Essa parte da narrativa fundava um outro tipo de jogo, mas qual seria esse jogo? Eu ainda não sabia exatamente que jogo seria esse, até porque, eu precisava terminar o livro para entender melhor o que estava acontecendo ali. Para ter uma visão de conjunto. Uma visão que me permitisse ter acesso à totalidade do romance.

No livro, essa passagem pela Linha do Equador realmente funcionava como um divisor de águas na narrativa e o texto tinha cruzado alguma fronteira qualquer – invisível a olho nu, mas totalmente perceptível pelo *mise en abyme*, que produzia um baita deslocamento, totalmente proposital, criado pela autora –, que me fazia duvidar de sua própria autenticidade ficcional. Isso tudo eram apenas vagas sensações de leitura, que me davam

algumas impressões sobre o livro, mas eu não tinha ainda elementos suficientes que me ajudassem a entender melhor e a comprovar isso que eu estava sentindo. Durante a leitura, eu tinha tido uma intuição qualquer com aquela parte da narrativa, motivada, possivelmente, pelo meu desconhecimento anterior sobre o **breu** e por tantas memórias que me atravessaram, ao atravessá-lo e ao atravessar aqueles rostos pintados de preto. Ou vai saber como traduzir em palavras essa sensação de dúvida e inquietação que o **breu** suscitou em mim...

Aquela estranheza ficou martelando na minha cabeça, durante muito tempo, mesmo depois de ter enviado o projeto, em agosto de 2019; até que um dia, conversando com uma amiga minha alemã, a poeta e tradutora Lotto Thiessen, que tinha me visitado no Brasil, logo quando eu tinha retornado para cá, no começo de 2019, ela me disse uma coisa que mudou todo o meu entendimento em relação à “festa de Netuno”. Quando estávamos conversando sobre tudo e nada ao mesmo tempo, e o que pretendíamos fazer de nossas vidas, lhe contei sobre o que eu pretendia estudar no Doutorado, caso fosse aceita no PPGLetras-UFC, e comecei a narrar a história do livro de Veronica para ela. Comecei, naturalmente, pelo meio, que era por onde eu sempre começava, quando ia contar para as pessoas sobre um dos meus “objeto de estudo”: eu lhe disse que o romance *Opisanie Świata* tinha uma parte muito estranha, bem no meio do livro, que era uma espécie de ritual de passagem. Eu usei essa palavra, ritual, e falei de passagem, mais pensando em Benjamin e suas *Passagens*, do que algo realmente ligado a uma ideia de iniciação, como em qualquer ritual autêntico e “verdadeiro”, como os que são normalmente estudados pela Antropologia, como os que Arnold van Gennep (2013) estudou, por exemplo, em seu livro *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Porque aquele ritual de batismo, para mim, ele não parecia ser um ritual de verdade, era mais uma espécie de *ritual às avessas*, de *fake* ritual, parodiando a ideia que normalmente fazemos de um ritual. E descrevi para ela a “festa de Netuno” e as tais provas do ritual, da forma como elas eram apresentadas no livro. Minha amiga alemã era alemã, mas falava português de Portugal muito bem, porque ela tinha morado e estudado lá em Portugal, no Porto, por isso não tínhamos muitos problemas de comunicação, e eu podia me expressar livremente na minha língua.

Quando contei para ela o que acontecia a bordo do navio, ela me disse que sua família tinha acabado de restaurar uns filmes antigos, filmados em super 8, que pertenciam a sua avó, uns filmes de quando a sua avó havia viajado para a América do Sul de navio, depois da Segunda Guerra, nos anos 1950. Sua família tinha acabado de recebê-los de volta, digitalizados, e dentre eles, havia um em especial em que acontecia algo muito parecido

com aquelas descrições das provas de batismo que eu estava lhe contando. No navio, tinha uma piscina, e ela falava isso com seu sotaque português maravilhoso, [piʃˈsi.nɐ], enquanto nós dizemos simplesmente [piˈsinɐ], onde também era feita uma cerimônia de batismo, com Netuno e tudo mais e um bocado de miúdos a pularem na piscina, e também tinha um gajo vestido de grego que passava uma coisa bem preta gosmenta em toda gente, no rosto e no corpo da malta que estava a ser batizada na piscina, ao final do ritual!

Figs. 47 a 54: Oito *prints* de *frames* do filme em super 8 (década de 1950) da avó de Lotto Thiessen, vindo para a América, cruzando a Linha do Equador num navio.



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Quando ela me mandou o *link* do filme restaurado para eu poder baixar, e eu comecei a assisti-lo, eu achava que estava recebendo um presente muito além do além-mar, de tão maravilhoso que aquilo era, parecia um presente enviado diretamente por Chris Marker ou Jonas Mekas, num formato de vídeo caseiro, que serviria perfeitamente para o documentário de Marcelo Pedroso e seu *Pacific*¹⁹⁵, de 2011, se ele estivesse interessado em imagens de outros tempos. As imagens das filmagens da avó da Lotto não eram violentas como as do livro da Veronica, pelo contrário, elas eram bem lúdicas e recreativas, e pareciam ser muito solares, também por conta da presença de crianças, mas elas tinham algo de muito sedutor também, mas uma sedução completamente diferente da sedução do romance de Veronica: elas tinham um princípio de realidade. Elas falavam de algo que realmente tinha acontecido, e que não estava restrito apenas ao âmbito da ficção. Elas eram um fato concreto, material, e não apenas um efeito de realidade, surgido da imaginação da mente de um escritor bastante criativo.

Para mim, receber aquelas imagens, daquele jeito, foi muito especial, representou um momento-chave, de virada de chave com relação ao meu projeto de pesquisa do Doutorado, que eu já havia enviado, principalmente porque aquelas imagens me permitiam escolher por onde eu deveria começar a pesquisar, caso fosse aceita no PPGLetras da UFC. Se eu já tinha minhas dúvidas quanto ao livro de Veronica, por já ter colocado em xeque o pacto ficcional, aquelas imagens me forneciam um precioso material de pesquisa, que me faziam querer voltar ao livro, de um outro jeito, seguindo minha intuição. E mais, aquelas imagens vinham embaladas com um sabor muito nostálgico da minha infância: me lembravam os registros toscos, dos vídeos filmados em VHS, das festas da minha família, que eu nunca mais pude assistir, porque essas fitas se perderam com o tempo. Foram comidas pelo mofo e pelas mudanças. Mas as imagens da avó da Lotto vinham acompanhadas de uma trilha sonora, que, no processo de restauração, fora incluída à cópia digital, e era uma trilha musical de fundo que me lembrava muito as trilhas sonoras dos vídeos das festas de família da minha infância, animadas com as músicas do Richard Clayderman, que tocavam nas festas da minha família.

Infelizmente, mesmo disponibilizando aqui alguns *prints* que eu fiz do filme digitalizado da avó da Lotto, não tenho como reproduzir nesta tese essa passagem completa, são suportes diferentes, incompatíveis, mas vocês podem imaginar o clima dessas imagens embaladas pela trilha

195 Disponível em: <<https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/672/>>. Acesso em: 10/07/2025.

sonora de Richard Cleiderman, por exemplo, com a música “Ballade Pour Adeline”¹⁹⁶, que pode ser escutada no *YouTube*. Possivelmente, ela irá agir de maneira diferente em cada um que for escutá-la, são efeitos diferentes, a depender das memórias que cada um tem...

Depois que vi as imagens em super 8 da viagem da avó da Lotto, decidi escrever para Veronica, lhe falando do filme e lhe perguntando especificamente sobre essa parte do seu livro, mas também sobre outros livros seus, que ainda não tinha lido. Sobre essa parte do ritual, ela me respondeu, dizendo que “[a] passagem da linha do Equador foi baseada nos rituais que existiam (e parece que ainda existem nesses grandes cruzeiros). Darwin já contada [sic] dessas passagens; e a Clarice Lispector também fala delas. E era assim, meio maluco demais, com a tripulação fantasiada de improviso, com brincadeiras meio grossas etc.” (Stigger, 2019b). Essas duas referências que ela mencionou em sua mensagem foram citadas justamente nos “DEVERES”, mas, apesar de estarem na segunda coluna da segunda página, elas não estavam juntas, uma seguida da outra, porque essas referências estavam organizadas por ordem alfabética, a partir dos nomes citados em CAIXA ALTA, em cada uma delas – “R. D. KEYNES (ed.) *Charles Darwin’s Beagle Diary*” e “Clarice LISPECTOR, ‘Viajando por mar’” (Stigger, 2013b, p. 153). Então, sem um conhecimento prévio sobre elas, não seria tão fácil assim entender que elas estavam conectadas e que se relacionavam com uma mesma parte de seu livro, onde o **breu** aparecia pela segunda vez. Foi por isso que eu disse, em algum momento deste capítulo, que não havia referências explícitas ao **breu** nessa parte, mas, sim, implícitas. Era preciso aprender a vê-las para reconhecê-las. Da mesma forma que era preciso aprender a ver o **breu**, para reconhecê-lo.

Naquela época, eu ainda não sabia que o tal do “Rito de passagem da linha do Equador”¹⁹⁷, por isso, eu nem falei sobre isso no projeto, mas essas informações que Veronica tinha me dado eram preciosas demais, porque reafirmavam a parte dos “DEVERES” como uma parte crucial no processo de leitura e de releitura do livro, o que reforçava ainda mais a leitura que propus aqui, para o **breu** em seu livro, neste capítulo: de mero *detalhe* narrativo a importante *destaque* dramático. Só que, por elas trazerem uma perspectiva totalmente nova para abordar a ideia de citação, por fazerem referências a textos nos quais Veronica se baseou para escrever a sua versão do ritual, elas exigiam uma outra leitura. Uma releitura.

196 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eCCan3TFPoc>>. Acesso em: 10/07/2025.

197 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rito_de_passagem_da_linha_do_Ecuador>. Acesso em: 22/10/2019.

3) & algumas histórias

“Pode-se considerar que o apogeu das minas [da Panasqueira] foi durante a segunda guerra mundial, em que a procura do Volfrâmio era grande devido à sua utilidade como endurecedor de ligas metálicas para a construção de armas. Dai para cá a sua importância tem vindo a diminuir, porém, mais recentemente com a crise do urânio empobrecido, que estava a substituir o volfrâmio as minas ganharam novo alento. Mas a utilidade do volfrâmio não se resume à indústria de armamento. Uma das suas utilizações mais nobres é na indústria eléctrica. Os filamentos das lâmpadas que nos iluminam são de volfrâmio.”

Universidade de Évora, “Minerais de Portugal” (grifo meu) – Disponível em: <<https://home.uevora.pt/~pmn/min/PAN002.htm>>. Acesso em: 27/05/2024.

“As embarcações não são alcatroadas, mas besuntadas com óleo de peixe.”

Marco Polo (2000p. 31, grifos meus), “27. O grande declive”, *As Viagens “Il Milione”* (c. 1300)

*“Salve, velho oceano! Você conserva em tuas cristas o barco surdo de nossos nascimentos,
teus abismos são o nosso próprio inconsciente, arados por memórias efêmeras.
Então você desenha essas novas margens, prendemos nelas nossas feridas estriadas de piche,
nossas bocas avermelhadas e nossos clamores calados.”*

Édouard Glissant (2021, p. 31, grifo meu), *Poética da relação* (1990)

3.1) Da França para o Brasil

Em 1931, o escritor francês Georges Bataille publicou na França, em Paris, o livro *O ânus solar*, quer dizer, *L'anus solaire*. Ele escreveu esse texto em 1927 junto com outro livro, *História do olho*, que acabou sendo publicado antes, em 1928, marcando sua estreia como escritor no mundo das letras francesas, mas sob o pseudônimo de Lord Auch: “[t]udo o que diz a *História do olho*, porém, é assinado por Lord Auch, e não por Georges Bataille. E tal foi a importância desse pseudônimo para o escritor que ele nunca reivindicou a autoria do livro, reiterando seu desejo original de anonimato. Até o fim da vida, Bataille jamais consentiu que a novela fosse publicada sob seu nome, o que só veio a acontecer em edições póstumas” (Moraes, 2018, pg. 92-93). Ao longo de sua vida, Bataille usou e abusou dos pseudônimos, nomes como Troppmann, Dianus, Pierre Angélique, Louis Trente foram alguns que ele usou, numa tentativa de camuflar questões que animavam sua vida privada. A professora e pesquisadora brasileira Eliane Robert Moraes publicou, na edição da *História do olho*, traduzida por ela mesma, um belo texto em que discute algumas problemáticas relacionadas a isso, “Um olho sem rosto” (Moraes, 2018, pg. 89-102), defendendo o desejo de apagamento do autor e apresentando argumentos que atravessavam esse procedimento em sua obra. A partir da ideia de mascaramento, ao citar passagens do texto “Le Masque”, de Bataille, ela afirmou que:

O nome Lord Auch – diz Bataille num fragmento de 1943, significativamente intitulado *W.-C.* e apresentado como prefácio à *História do olho* – “faz referência ao hábito de um dos meus amigos: quando irritado, em vez de dizer ‘aux chiottes!’ [à latrina], ele abreviava, dizendo ‘aux ch’. Em inglês, Lord significa Deus (nas Escrituras): Lord Auch é Deus se aliviando”. A explicação não poderia ser mais clara: o pseudônimo, aludindo à figura suprema do Pai, dramatiza o pai real que “urinava em sua poltrona” e “chegava a cagar nas calças”, segundo a descrição do autor. E exatamente por ser capaz de afirmar e ao mesmo tempo negar a herança paterna, tal estratégia determina a perspectiva do livro.

O que ocorre nessa substituição – do pai real à imagem correlata de Deus – é a passagem do caso pessoal de Bataille para outro plano, impessoal, que excede o particular para abarcar uma circunstância comum à espécie humana. Assim, mais do que aludir a uma contingência individual, a figura imaginária de Lord Auch vem ampliar a experiência vivida pelo escritor, conferindo-lhe uma gravidade universal. É precisamente por realizar tal ampliação que o pseudônimo da *História do olho* pode ser considerado uma máscara, sobretudo se levarmos em conta o significado que o autor atribui a esse artifício.

Para Bataille, as máscaras representam “uma obscura encarnação do caos”: são formas “inorgânicas” que se impõem aos rostos, não para ocultá-los, mas para acrescentar-lhes um sentido profundo. Na qualidade de artifícios que se sobrepõem à face humana, com o objetivo de torná-la inumana, essas representações “fazem de cada forma noturna um espelho ameaçador do enigma insolúvel que o ser mortal vislumbra diante de si mesmo”. Por essa razão, conclui o escritor, “a máscara comunica a incerteza e a ameaça de mudanças súbitas, imprevisíveis e tão impossíveis de suportar quanto a morte.”

Não é difícil perceber, a partir dessas considerações, as razões mais profundas que podem ter motivado o verdadeiro autor a se valer do nome Lord Auch para assinar o livro. Tudo sugere que não teria sido possível, para ele, expressar o horror dos eventos infantis a partir de uma perspectiva,

digamos, realista: era preciso lançar mão de um artifício que acentuasse o caráter fantasmático desse horror, de forma a revelar – Bataille diria: “encarnar” – seus aspectos ameaçadores.

Sendo “inorgânica”, assim como a literatura, a máscara do pseudônimo veio a fornecer um “espelho” capaz de projetar e multiplicar as terríveis experiências do autor, a ponto de torná-las comuns a toda a humanidade, evidenciando o enigma que funda a condição mortal de cada homem. Sob a máscara trágica de Lord Auch, a *História do olho* se oferece como uma autobiografia sem rosto (Moraes, 2018, pg. 94-95).

Essa leitura de Moraes, para tratar de questões sobre o apagamento do nome em Bataille, trazia uma abordagem muito profunda da máscara, e ela fazia muito sentido, quando pensada no contexto da vida do próprio autor, de se camuflar em outros nomes, usando a máscara como um artifício, mas não para se esconder ou se ocultar, e sim para assumir outras possibilidades de ser, outras formas, e a sua própria identidade também ia se transformando com essas novas formas, complexificando ainda mais a noção de identidade. Eu também pensava sobre essas ideias em torno da máscara, apresentada por Bataille em seu texto “Le Masque” (Bataille, 1970, p. 403-406), quando pensava sobre os rostos pintados de preto na “festa de Netuno”, como se seus rostos também tivessem sido transformados em máscaras, passando a funcionar como máscaras informes – um outro termo caro a Bataille, que fazia parte do projeto “Dicionário Crítico”, publicado originalmente na revista *Documents* (Bataille, 2018, p. 147) –, ao terem sido pintados daquele jeito. Porém, para mim, havia uma diferença radical entre essa ideia de mascaramento, proposta por Moraes para ler Bataille, como uma estratégia de ler o escritor e seu nome próprio como um disfarce, nos levando a refletir sobre muitas questões, próprias à sua obra e sobre a literatura e as artes de um modo geral, porque, em Bataille, esse mascaramento era feito como algo voluntário; ao contrário da máscara aplicada sobre os rostos dos neófitos na cerimônia da “festa de Netuno”. Ali, o mascaramento era involuntário, obrigatório, imposto. Os neófitos não escolheram a máscara por vontade própria, ela era uma máscara colocada à força sobre seus rostos, de maneira completamente arbitrária, à revelia de seus próprios desejos e vontades.

Ainda que seja possível argumentar que, mesmo eles não tendo escolhido se mascararem, eles “aceitaram” serem mascarados, por conta de toda a “brincadeira” que estava em jogo naquele momento da festa, mas isso também era muito delicado. Porque havia, sim, algo implícito, como um pacto de anuência, de “participar da brincadeira”, que, ao final, levaria ao batismo. Mas até que ponto esse “pacto” deveria ser respeitado e mantido, quando ele começava a extrapolar o “suportável”? E isso tudo podia se tornar ainda mais complexo do que parece para uma simples “brincadeira”, se começarmos a refletir sobre a noção de limite, porque o que pode ser suportável para um, pode não ser necessariamente para

outro, então, como saber verdadeiramente o limite do “suportável”? Como regular os limites dos gestos de violência usada contra os outros? Essas questões acrescentavam outras camadas em toda a “brincadeira”, o que tornava o gesto de pintar os rostos dos neófitos de preto ainda mais violento. Sem falar que havia algo de muito perverso em toda cena, tornando a cena monstruosa, duplamente monstruosa: tanto o gesto de pintar os rostos dos neófitos de preto era monstruoso, pela violência do gesto de pintar, que abusava do poder sobre o rosto de outrem, quanto os próprios rostos pintados de preto assumiam um aspecto de monstruosidade, porque seu aspecto disforme levantava e projetava todo tipo de imaginação e fantasia racistas, a partir do rosto negro, gerando ainda mais violência sobre esses rostos, transformados em rostos negros.

Então, quando eu pensava sobre isso a partir desse viés, todo o aspecto ultrapoético da máscara, ressaltado por Bataille, caía por terra, como se a imagem criada sobre seus rostos fosse tão forte, tão forte, pela violência gerada, que destruía qualquer possibilidade de visão poética sobre a máscara. Que máscara monstruosa poderia ser aquela, criada na forma de uma “brincadeira inocente” na “festa de Netuno”? Será que aqueles rostos pintados de preto poderiam mesmo ser pensados como uma máscara, como já discuti anteriormente?

Se na publicação do romance *História do Olho*, em 1928, Bataille usou um pseudônimo, na publicação do livro *O ânus solar*, em 1931, ele usou seu próprio nome, assumindo, assim, a autoria do livro, assinando com seu nome próprio. Como já disse, ambos foram escritos no mesmo período, mas *O ânus solar* foi publicado posteriormente. As primeiras edições desses dois livros, tanto do *História do olho* quanto d’*O ânus solar*, vieram acompanhadas de ilustrações de André Masson, artista francês que colaborou muito com Bataille, ilustrando sua obra, mas também participando ativamente de outros projetos, dos quais Bataille fazia parte, como as revistas surrealistas *Documents* (1929-1931) e *Acéphale* (1936-1939), que eram editadas por ele. Não sei se esse texto de Bataille, *O ânus Solar*, já foi editado no Brasil, porque o li há muitos anos, numa edição portuguesa, da Hiena Editora, de 1985, que também trazia o texto *O olho pineal*¹⁹⁸, numa tradução feita por Aníbal Fernandes. E foi justamente nessa edição portuguesa, no prefácio, escrito possivelmente pelo próprio tradutor, acredito eu, já que no livro não havia indicação de quem o escreveu, que fiquei sabendo que:

O **Ânus Solar** foi publicado pela primeira vez em 1931, numa plaquette ilustrada por André Masson. O autor anunciava o seu texto, nos prospectos da editora, dizendo: «Se tememos ofuscar-nos ao ponto de nunca termos visto (– em pleno Verão, e nós próprios com a face vermelha banhada de suor –) que o sol é agonizante e cor-de-rosa como uma glândula, aberto e urinante como um meato, talvez seja **inútil** voltar a abrir, no meio da natureza, olhos

198 Um dossiê sobre esse texto pode ser encontrado no segundo tomo de suas obras completas (Bataille, 1970, p. 11-47).

carregados de interrogação; a natureza responde à chicotada, tão galante como as formosas domadoras que admiramos nas montras das livrarias pornográficas.»

Postumamente, em 1967, foi publicado o texto **O Olho Pineal** na revista «L'Éphémère» [sic]. E noutro lado, no **Dossier de L'Oeil Pinéal**, podemos ler: «Eu imaginava esse olho no alto do crânio como um horrível vulcão em erupção, e precisamente com o caráter duvidoso e cómico que ligamos ao rabo e às suas excreções. Ora o olho é, sem dúvida alguma, o símbolo do sol ofuscante, e esse que eu imaginava no alto do meu crânio necessariamente uma brasa, votado que estava à contemplação do sol no auge do seu brilho» (Fernandes, 1985, p. 15).

Nunca vi a primeira edição desse livro ao vivo, mas procurando na *internet*, encontrei algumas páginas soltas dessa edição francesa, de 1931. No *site* do Museu de Arte Moderna dos Estados Unidos, MoMA¹⁹⁹, mesmo que não seja possível ver todas as imagens *online*, é possível ver algumas e também saber sobre alguns detalhes mais técnicos do livro, mas acredito que, por demanda, talvez seja possível pedir permissão para consultar, de algum modo, mais imagens do livro. Eu gosto muito desse texto de Bataille e repassei inúmeras vezes o *link*²⁰⁰, de uma tradução sua que está em inglês, para muitas pessoas com quem eu conversava sobre ele. Essa versão em inglês está num *site* intitulado *The Anarchist Library*²⁰¹ e eu achava interessante que esse texto estivesse num *site* assim, fazendo parte do acervo de uma biblioteca anarquista, que reunia inúmeros textos, entendidos, por eles mesmos, como transgressores e libertários. Realmente, há algo de muito transgressor e libertário nesse texto de Bataille, mas eu diria também profano, numa distorção de questões sagradas, que dizer, na verdade, trabalhando com questões que atravessavam o humano e que, consequentemente, atravessavam o sagrado, porque ambos estão intimamente imbricados, numa linha de contiguidade que os entrelaça, num sentido mesmo religioso de *religere*, enrodilhando-os. Mas também há, na dicção desse texto, algo de extremamente poético e ao mesmo tempo profético, porque Bataille utilizava nele uma forma de se comunicar que explorava muito uma linguagem que era bastante assertiva e direta, e que se aproximava muito da linguagem dos manifestos modernistas, com um tom bastante eufórico e deliciosamente delirante, como o tom que os manifestos daquela época tinham, jorrando frases, dizeres e enunciados, como se se tratassem de novas verdades universais! E transmitindo-as com muita força, intensidade e energia.

199 Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/9195>>. Acesso em: 26/05/2024.

200 Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/georges-bataille-the-solar-anus>>. Acesso em: 26/05/2024.

201 Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/special/index>>. Acesso em: 26/05/2024.

Eu penso que é esse tom que o texto de Bataille tem e que ele articula tão bem, de um modo tão orgânico, ao dizer as coisas que diz, nessa forma de dizer que Bataille encontrou para dizer ao mundo as suas questões internas, que fizeram com que esse texto tenha se mantido vivo, até hoje, circulando de uma forma bastante livre, movimentando nossas bibliotecas e transmitindo um certo tipo de energia, que é bastante eletrizante e vibrante, e que tem muita força. Pelo menos para mim, foram essas as características que esse texto me transmitia, e que fizeram com que eu me apaixonasse por ele, aceitando, então, com que esse texto passasse a habitar uma prateleira mental muito especial, onde apenas textos que me deslocaram de algum jeito ficam arquivados no pensamento, sempre sendo lembrados de alguma maneira! Textos que estão vivos! E que, vira e mexe, voltam a ser lidos de novo, de um outro jeito. Eu já li e reli esse texto inúmeras vezes, mas, desde a primeira vez que o li, eu sempre o interpretei assim, de uma forma mais livre, fazendo inferências da minha própria cabeça, conectando-o com outros textos, que eu achava que ele poderia dialogar, sem me preocupar muito se as relações que eu estava fazendo iriam ter algum sentido ou não, até mesmo porque, apesar de ter lido alguns textos críticos sobre a obra de Bataille – que é imensa! –, não me lembro de ter lido textos críticos que abordassem especificamente *O ânus solar*. Ele é um livro bastante curto, mas não foi por isso que eu quis trazê-lo para cá, copiando as primeiras páginas do seu início, na verdade, meu intuito era o de fazer com que a energia que circulava no interior de suas páginas também pudesse circular aqui e ser sentida de alguma forma por aqueles que cruzassem o meu texto, atravessando a barreira do espaço-tempo que nos separa da data de sua publicação original, nos permitindo ter uma experiência direta, com a força de suas palavras e de suas ideias, nesse nosso momento presente de agora ou quiçá futuro, que o presente da leitura sempre guarda:

Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer que toda a coisa vista é paródia de outra, ou a mesma coisa mas com uma forma que decepiona. Desde que as frases **circulam** nos cérebros ocupados em reflectir, o mundo chegou à identificação total, pois uma **cópula** ajuda cada frase a religar as coisas entre si; e estaria tudo visivelmente ligado se um só olhar bastasse à descoberta do traçado inteiro que um fio de Ariana deixou e conduz no seu próprio labirinto o pensamento. Mas a cópula dos termos não irrita menos que a dos corpos. E quando a mim próprio exclamo: SOU O SOL, disto resulta uma erecção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso.

Todos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta.
 Por isso o chumbo é a paródia do ouro.
 O ar é a paródia da água.
 O cérebro é a paródia do equador.
 O coito é a paródia do crime.

O ouro, a água, o equador ou o crime podem ser enunciados indiferentemente como o princípio das coisas.

E se a origem não lembra o chão do planeta, que nos parece base, mas o movimento circular que em redor de um centro móvel o planeta faz, um carro, um relógio ou uma máquina de costura podem de igual forma ser aceitos na função de princípio gerador.

Os dois movimentos principais são o rotativo e o sexual, de combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas.

Dois movimentos que se transformam um no outro, reciprocamente.

Assim notamos que a terra a dar voltas faz coitar animais e homens (e, como aquilo que resulta também é a causa que o provoca), animais e homens quando coitam fazem dar voltas à terra.

A combinação ou transformação mecânica destes movimentos foi procura dos alquimistas a que chamaram pedra filosofal.

E usar uma tal combinação de valor mágico, determinou a presente situação no meio dos outros elementos.

Um sapato abandonado, um dente estragado, um nariz curto demais, o cozinheiro que cospe na comida dos patrões, estão para o amor como a bandeira está para a nacionalidade.

Um guarda-chuva, uma sexagenária, um seminarista, o cheiro de ovos podres, os olhos cegos de um juiz, são raízes por onde o amor se alimenta.

Um cão que devora um estômago de pato, uma mulher bêbeda que vomita, um guarda-livros que soluça, um frasco de mostarda, representam a confusão que veicula o amor.

Um homem é provocado no meio de outros, ao saber por que não é nenhum dos outros.

Deitado no leito, ao pé de uma mulher que ele ama, esquece que não sabe a razão por que é ele próprio, em vez do corpo em que toca.

Sofre, sem saber, com a escuridão da inteligência que o impede de gritar que ele próprio é a mulher já esquecida da presença dele mas excitada no aperto de seus braços.

O amor ou uma raiva de menino, a vaidade de uma velha da província, a pornografia clerical, o enorme diamante da cantora, fazem extraviar-se personagens esquecidas em casas cheias de pó.

Bem podem procurar-se avidamente, umas às outras: só paródicas imagens conseguem lá ver, tão vazias como espelhos (Bataille, 1985, p. 19-21).

Quando entrei no Doutorado, esse texto do Bataille estava muito presente no meu pensamento, e eu pensava em fazer alguma articulação entre ele e algumas questões trabalhadas por Veronica Stigger, principalmente por conta da questão da paródia, já que o romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b) também podia ser pensado nesses termos: como uma grande paródia dos relatos de viagem. Tanto em relação aos relatos de viagem dos viajantes do Período Colonial quanto dos relatos produzidos pelos escritores modernistas brasileiros. Mas também era possível apontar e destacar trechos específicos do romance nos quais a paródia estava presente, e usar essas passagens para se pensar a paródia, ou até talvez o pastiche, em relação a questões trabalhadas pelos modernistas brasileiros, e que eram perspectivadas por Veronica Stigger, em seu livro. Segundo o *Dicionário Houaiss*:

¹**paródia** s.f. (1833) obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística escola etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística escola etc. com o objetivo jocoso ou satírico; arremedo • ETIM gr. *parōidía*, as ‘imitação bufa de um trecho poético, paródia’, do gr. *pará* ‘ao lado de’ + *ōidēs*, *ēs* ‘ode’, pelo latim *parōdīa*, *ae* ‘id. • PAR *parodia* (fl. parodiar), *paródias* (pl.) / *parodias* (fl. parodiar) (Houaiss; Villar, 2009, p. 1437).

E para *pastiche*, foram duas entradas: “**pastiche** s.m. (1899) m.q. PASTICHO • HOM *pastiche* (fl. pastichar)” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1443); e “**pasticho** s.m 1 imitação servil de obra literária ou artística 2 MÚS no sXVIII, ópera composta de fragmentos de outros, não necessariamente do mesmo autor 3 MÚS obra instrumental que contém partes compostas por diferentes autores ♦ **p. de gótico** HIST. ARQ. m.q. *NEOGÓTICO* (subst.) • ETIM fr. *pastiche* ‘id.’ • SIN/VAR *pastiche* • HOM *pasticho* (fl. pastichar)” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1443). Por mais que essas definições sejam muito genéricas, afinal, elas não são de um dicionário especializado da área, pelo menos elas nos ajudam a entender que existe uma diferença entre esses termos, já que eles também evocam outros termos, como bufão, sátira, ironia, burlesco, farsa, plágio, centão, colagem, comédia etc., como se fossem sinônimos, simplesmente por serem correlatos, podendo dificultar ainda mais a questão da distinção. No entanto, meu intuito não era o de me aprofundar muito nisso, tampouco fazer uma pesquisa teórica ou mesmo pesquisar a fortuna crítica da autora, e ver como os críticos que estudaram a obra de Veronica trabalharam com essa questão da paródia e do pastiche. Meu intuito simplesmente era de evidenciar que ambos os termos são usados para se referir a obras cômicas, sendo que a imitação paródica é mais crítica e mais irônica, do que o pastiche. O pastiche é mais descarado. Parece uma cópia, enquanto que a paródia, ela pode ser mais refinada e crítica.

No caso do romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), como já mencionei no capítulo anterior, alguns personagens desse livro, como Bopp e o Senhor e a Senhora Andrade, Dona Oliva e as Olivinhas, além de Opalka, fazem referência a artistas e a pessoas que realmente existiram: o artista visual polonês Roman Opalka e também os escritores modernistas brasileiros Raul Bopp e Oswald de Andrade, além da artista visual Tarsila do Amaral, que já foi casada com Oswald. E também Dona Olívia Guedes Penteado e suas sobrinhas, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto. Ainda que, se o romance de Veronica Stigger estivesse mesmo se passando no ano de 1939, ano em que a 2ª Grande Guerra foi deflagrada, como parecia estar, a presença da “Senhora Andrade”, acompanhando o “Senhor Andrade” na viagem de navio de volta ao Brasil, rumo à Amazônia, seria um pouco anacrônica, já que, na vida real, o casal havia se separado em 1930. Isso nos mostrava, na verdade, que o romance funcionava mais como uma articulação ficcional dessas figuras históricas e de fatos que atravessaram suas vidas e obras do que uma mera tentativa mimética de

apenas reproduzir e imitar *ipsis litteris* a realidade realmente vivida desses artistas. Assim, a meu ver, a articulação que Veronica estava propondo, ao convocar essas presenças em seu texto, não tinha nem a pretensão de manter qualquer verossimilhança mais estreita com fatos biográficos das vidas dessas pessoas, que podiam se relacionar ou não com fatos literários de suas obras, tampouco tinha o compromisso com qualquer noção de verdade mais rígida que, por acaso, essas presenças pudessem querer evocar, por já terem sido pessoas reais, mas era, sim, uma articulação que propunha uma forma de reler, e, assim, de reinterpretar esses fatos, a seu modo. Nos fazendo ver nessa articulação, às vezes meio absurda, é certo, outras camadas.

Essas reinterpretações de Veronica poderiam, sim, embaralhar um pouco as percepções anteriores que qualquer leitor já tivesse sobre esses autores e suas obras, ao tentarem entender qual o sentido de eles estarem presente nesse experimento literário criado por Veronica, mas a evocação deles está longe de ser apenas uma mera referência (algo como a citação pela citação, esvaziada de sentido) ou uma reverência cega (sem teor crítico e sem ironia). E isso se dava, justamente, porque a articulação que Veronica propunha ao reler esses autores, partindo do próprio *modus operandi* que esses autores também utilizaram em suas obras, era tentar ressignificar essas obras na contemporaneidade, abrindo para várias possibilidades de interpretação nesse sentido, já que a paródia também era um elemento que eles tinham em comum, por ter sido muito usado por escritores modernistas brasileiros, como Oswald de Andrade, nos seus poemas do livro *Pau Brasil*, de 1925, onde a colagem também estava presente, como uma forma de rearranjar e recontar a História do Brasil, desarticulando e remontando discursos coloniais, ou mesmo Mário de Andrade e a sua rapsódia *Macunaíma*, de 1928, que também apostava na paródia, como uma forma expressiva para lidar com questões que retrabalhavam com a origem do Brasil e seus mitos originários.

Percebendo, então, que a paródia era uma espécie de elemento comum na Modernidade, tanto lá na França quanto no Brasil, é possível perguntar se ela teria o mesmo sentido, por exemplo, na obra de Bataille e na de Oswald, ou qual seria o sentido da paródia nessas obras? Não tenho como responder isso agora, teria que estudar mais sobre esse tema, procurando entender o sentido de paródia na obra desses autores, para depois tentar responder a essa questão, mas acho que esse tipo de questão é importante, e deve ser levada em conta, em um outro momento da pesquisa, já que, agora, o meu foco, é, pelo menos, tentar entender minimamente como essa questão se manifestava nessa obra de Veronica. Além disso, não era apenas a paródia, mas também o pastiche.

O pastiche também é uma forma de expressão muito interessante, que Veronica utilizou para, por exemplo, imitar a linguagem e o estilo literário de Raul Bopp, e ele aparece de forma muito marcada no trecho que já comentei anteriormente “**Meus amigos no navio**” (Stigger, 2013b, p. 72-73), seguido da indicação “Bopp anotou num dos seus caderninhos pretos:” (Stigger, 2013b, p. 72), como se fosse um subtítulo de toda a seção. Nesse trecho, é onde os principais personagens que participam da viagem de navio para o Brasil são apresentados de forma extremamente sucinta, com algumas curiosidades, num estilo inconfundivelmente boppiano. Mas, além desse trecho, também se pode notar o estilo de toda uma geração da época de Raul Bopp, numa outra parte do livro, apresentada algumas páginas antes (Stigger, 2013b, p. 60-62), só que, dessa vez, quem estava narrando era Opalka, e ele estava justamente apresentando Bopp, seu companheiro de viagem, numa espécie de súmula biográfica! O trecho é bastante longo e não está dividido por parágrafos, mas o que se percebe em sua composição são pedaços de frases copiadas de textos sobre Bopp, que foram misturados com textos de Veronica, num exímio exercício de montagem, onde frases como “Bopp é livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, bebeu chimarrão, comeu paçoca e viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas como o perfil de uma fábrica. Bopp não para. Tem bicho-carpinteiro no corpo. Nos dois dias em que tivemos que ficar na estalagem esperando a partida do navio, ele desapareceu” (Stigger, 2013b, p. 62), mesclam coisas ditas sobre Bopp tanto por Menotti del Picchia²⁰² quanto Plínio Salgado²⁰³, quando Bopp entrou na “Academia Verde Amarelo”, e que foram recolhidas na parte “Alguns trechos de Crítica”, publicado em *Putirum*, de Raul Bopp, em 1968.

Esses nomes não constam na lista dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152-154), mas há uma referência ao texto de um crítico lá, “Sérgio BUARQUE DE HOLANDA, ‘Bopp e o Dragão’” (Stigger, 2013b, p. 152). Esse texto também estava na coletânea de textos críticos que foram colididos em

202 Em 1926, Menotti del Picchia disse: “[v]iu jacarés de bôcas abertas, serrilhadas, como o perfil de uma fábrica. Percorreu a região em igaratés agudas, como lançadeiras tecendo esteiras arcoirizadas, na pele do Amazonas, o enigma geográfico das terras dos seringais. Voltou para o Rio, no noturno de luxo. Muito bem. Muito Obrigado. Raul Bopp, acadêmico, é livre como uma flecha disparada de um arco. Pode nunca mais voltar à Academia, ou nunca se referir a ela. Está definitivamente verdeamarelado” (Picchia, 1968, p. 161).

203 Plínio Salgado disse essa frase maravilhosa: “[t]omou sol.” Eis o trecho de onde foi retirada, publicado em 1926: “[e]le é, antes de mais nada, um dos valores mais representativos da mentalidade brasileira. É sujeito viajadíssimo, Já foi ao Amazonas, ao Acre, ao Mato Grosso. Viajou de canoa de vela pela costa brasileira. Foi o Oiapoque, esteve no Chile, na Bolívia, no Peru. Foi pintor de paredes em Aquidauana, estudante de direito nas faculdades de Pôrto Alegre, Rio, Recife e Belém. Andou pra burro. Tomou sol. Fincou espinho do pé. Montou a cavalo, remou, tomou chimarrão, comeu paçoca e fez outras proezas. Só não foi a Europa e isso o valoriza ainda mais, porque não nos interessa, presentemente, saber se a Europa existe” (Salgado, 1968, p. 162).

Putirum, e era justamente “[d]o artigo intitulado ‘**Bopp e o Dragão**’, do **O Jornal**, Rio de Janeiro, agosto, 1951”. No entanto, na *Poesia Completa* de Raul Bopp, organizada pelo professor, crítico e poeta Augusto Massi, também há uma referência a um texto de Sérgio Buarque de Holanda, da mesma época, 1951, mas intitulado como “O bom dragão”, que saiu em outro jornal, “[p]ublicado originalmente no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1951”, e nesse texto há uma referência a um “guia turístico *How to be happy in Warsaw*”²⁰⁴, que apareceu no livro de Veronica, já que ela usou esse mesmo nome para nomear uma parte do seu livro: “**How to be happy in Warsaw**” (Stigger, 2013b, p. 23-29).

Essas referências cifradas na obra de Veronica, mesmo que não fizessem uma referência direta a esses textos críticos, indicando nos “DEVERES” de onde vinham essas citações, por exemplo, não deixavam de ser uma forma de incorporar o pensamento de uma geração, e nessas remontagens que ela propunha em seu livro, tanto desses discursos críticos quanto dos estilos dos autores modernistas citados, tudo isso entrava na roda, situando-se como releituras, feitas por ela, evidenciando perspectivas pessoais da autora sobre eles, ainda que às vezes “copiando” literalmente outros críticos, como é o caso da parte mais descritiva sobre Bopp (Stigger, 2013b, p. 60-62), como já falei, em que o pastiche era evidente, com uma ideia de imitação/assimilação. As frases curtas e um tanto inusitadas dessa descrição procuravam mesmo imitar o estilo literário de Raul Bopp, que sempre tinha um tom meio memorialista em seus textos de viagem, e escrevia frases como: “Meu companheiro nessas andanças noturnas era um jovem, médico venezuelano, don Martinez. A tarde, hora do aperitivo, íamos ao bar do Cathay Hotel, de ambiente elegante, freqüentado por eurasianas avulsas. Havia sempre, pelas salas, uns tipos estranhos, que aparentavam categoria social. Nem de leve provocavam suspeitas de que faziam *carrière d’amour*” (Bopp, 1971, p. 35).

No entanto, o que me parece interessante, nesse uso do pastiche por Veronica, é que ele estava sendo usado a serviço da paródia, o empreendimento maior do livro. Nesse sentido, o romance com ares novelísticos *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b) ganhava em profundidade de

204 O parágrafo completo: “[o] aviso da aparição tive-o na Alemanha, depois de deixá-lo meses antes no Rio de Janeiro, de malas prontas para Assunção do Paraguaia. Ia num cartão-postal datado de Cingapura quando eu o supunha instalado em pleno deserto da América do Sul. Passado algum tempo há de manifestar-se em um apartamento de Wilmersdorff. Das valises ainda marcadas pelas etiquetas e poeiras da Transiberiana (quatorze dias em Valdivostock e Bielo-Sielovskaya) onde foi chamado Lafcadio (lembração de Lafcadio Hearn, o amigo de exotismos) emergirão aos poucos os seus meteoros familiares. A colossal moeda de bronze com meia libra de peso, o manuscrito de *Cobra Norato*, o quimono de legítima seda *shin-shung-shah*, o chapéu tropical, a caveira pré-histórica para servir de cinzeiro, a constituição da República Argentina (“Artículo Primeiro [sic]: no hay artículo primeiro [sic]”), as três latas de caviar “Molossol”, um guia turístico *How to be happy in Warsaw*. Em breve tudo se dissipará, porque o poeta é perdulário e dadivoso. Tudo, menos o quimono comprado em Xangai, que presta serviços à noite porque tem um dragão dourado, bom para espantar maus espíritos” (Holanda, 1998, p. 52).

leitura e em densidade crítica, nos convidando a reler o modernismo brasileiro por outras perspectivas, mais ácidas, inclusive. Além disso, também foi apontado pela crítica literária Flora Süssekind, na orelha do livro, o aspecto clownesco de Bopp e Opalka, justamente pela “conjugação insólita” dessa dupla, uma composição tão improvável, como se, realmente, ambos os personagens se tratassem de uma dupla de palhaços, já que a presença do humor era uma constante na interação deles e no livro como um todo. E o humor é uma das maiores características da paródia. Mas essa tendência ao cômico, se é que posso formular assim, já estava presente na obra de Veronica desde o início, nomeadamente desde seu primeiro livro, *O trágico e outras comédias* (Stigger, 2004), que era um livro de contos que tensionava e explorava esses dois pólos antagônicos, mas também tão semelhantes, como se se tratassem de dois lados de uma mesma moeda! Como esses dois gêneros também estão presentes na representação das máscaras teatrais tragicômicas, sendo essas máscaras tomadas como um símbolo universal do teatro, essa escolha feita por Veronica, desde seu início literário, já deixava transparecer sua predileção pela dramaturgia, nos convidando a ver possíveis relações entre seus textos literários e a ideia de uma cena dramática, até porque, em alguns livros, Veronica realmente publicou textos nesse gênero, e alguns deles chegaram a ser encenados por companhias teatrais, como disse anteriormente.

Além dessa relação com o teatro e o diálogo constante com as artes visuais, que também pode ser percebido em seus textos, Veronica Stigger propõe uma aproximação de sua obra literária com o universo musical. Num de seus livros mais recentes, no caso, *Sombrio Ermo Turvo* (STIGGER, 2019a), essa provocação sonora da autora já podia ser percebida desde o índice, que era dividido em 04 partes – ou, melhor, quatro ritmos, com quatro velocidades distintas: “I. *Allegro ma non troppo, un pouco maestoso* [Rápido, mas não muito, um pouco majestoso]; II. *Scherzo grazioso* [Piada boa]; III. *Adagio molto semplice e cantabile* [Adágio muito simples e cantável]; IV. *Andantino con fiocchi di neve e sabbia della spiaggia* [Andantino com flocos de neve e areia da praia]” (Stigger, 2019a, p. 9), como se o livro se tratasse de uma grande ópera, que integraria diferentes textos, para serem lidos a partir de movimentos musicais distintos. É certo que essas frases, escritas em italiano, funcionavam como indicações de andamentos musicais, ritmos – na música, o andamento (também conhecido como movimento) é a velocidade em que um compasso deve ser executado –, mas elas também poderiam ser lidas de outras formas, estabelecendo outras relações com outros textos, até porque a última parte parecia ser uma contribuição muito singular de Veronica para essa linguagem artística, já que se tratava de uma invenção sua, acredito eu.

Assim, ao abrirmos o programa da Semana de Arte Moderna de 22, por exemplo, em que todos os dias havia apresentações musicais, termos como esses, em italiano, que foram usados por Veronica para organizar sua obra, eram de uso comum, já que serviam de indicação para a execução das composições musicais, e também ali, no programa, estavam lado a lado da literatura, numa relação intertextual. No primeiro dia, por exemplo, no dia da Conferência de Graça Aranha, “A emoção estética na arte moderna”, ela foi ilustrada com música executada por Ernani Braga e a poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, com música de câmara de Villa-Lobos, a “Sonata II” de violoncelo e piano/1916, cujos movimentos eram: a. *Allegro moderato*; b. *Andante*; c. *Scherzo*; d. *Allegro Vivace sostenuto e finale*, por Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos; e com o “Trio Segundo”: violino, violoncelo e piano/1916, a. *Allegro moderato*; b. *Andantino calmo* (Berceuse-Barcarola); c. *Scherzo-spiritoso*; d. *Molto allegro e finale*, por Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes e Frutuoso de Lima Vianna. Nos demais dias, quem tiver acesso ao programa – no meu caso, consultei o que está no livro *1922: A semana que não terminou*, de Marcos Augusto Gonçalves – pode observar: esse mesmo vocabulário também se repete em outras peças, mas o interessante é perceber que se, na Semana de Arte Moderna, essas diferentes linguagens artísticas eram aproximadas, na obra de Veronica Stigger elas passavam a ser integradas, já que a autora procurava borrar as fronteiras entre elas, ao serem pensadas por ela de forma expandida e relacionais.

Nesse caso, impossível não lembrar de uma outra referência, mais atual, e que também fez um uso de movimentos musicais para pensar o mundo contemporâneo. Estou me referindo ao livro *Violência - seis reflexões laterais*, do filósofo esloveno Slavoj Žižek, originalmente publicado em 2007, porque ele também trouxe termos como esses, musicais, para organizar seu pensamento, estruturando seu livro, logo no sumário, como se se tratasse de uma ópera contemporânea: “1 – Adagio ma non troppo e molto espressivo; 2 – Allegro moderato – Adagio; 3 – Andante ma non troppo e molto cantabile; 4 – Presto; 5 – Molto Adagio – Andante; 6 – Allegro” (Žižek, 2014, p. 5-6). Acho muito interessante pensar esse índice de *Sombrio Ermo Turvo* (Stigger, 2019a, p. 9) em relação a essas duas referências, porque, a meu ver, elas têm muito a dizer sobre o projeto literário de Veronica, que tanto se propõe a fazer releituras da modernismo brasileiro quanto a pensar o mundo contemporâneo, além de que a violência é constantemente tematizada em seus textos, de diferentes maneiras.

Mas, voltemos ao romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), já que era ele o meu ponto de partida no Doutorado: esse romance, ao ser pensado pelos mecanismos da paródia, seria mais como algo levemente inspirado e distorcido da realidade dos fatos, sem pretensão de reproduzir, imitando,

a realidade histórica desses fatos de que a narrativa se aproximava e se propunha a recontar a seu modo, já que, como eu disse, esses fatos procuravam embaralhar um pouco o real, porque também eram bastante ligados à vida literária dessas pessoas, numa tentativa de cruzar ficção e realidade: como o próprio nome da embarcação “El Durazno” (Stigger, 2013b, p. 113), que aparecia, justamente, no final da “festa de Netuno”, operando na lógica da referência e da citação, muito presente no livro como um todo, que remetia diretamente ao navio “*El Durasno*”, presente no final do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, escrito em 1928, mas publicado em 1933. Este livro de Oswald foi citado na parte dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152) e originalmente, este navio aparecia na parte “OS ANTROPÓFAGOS”: “[p]lanejaram ali um assalto à nave *El Durasno* em áceos arranjos nos diques de Belfast. Combinaram a alta oficialidade comprada.” (Andrade, O. de, 1991, p. 160).

Só que, por mais que o nome do navio fosse praticamente o mesmo, já que estava grafado apenas com uma leve diferença, essa diferença nos convidava a ver outros desdobramentos da História (dos fatos do mundo, como realmente aconteceram) na história (literária, ficcional), explorando outras possibilidades, de teor altamente especulativo, porque Veronica criou um espelhamento, fazendo com que seus modernistas (ficcionais) olhassem para os modernistas antropófagos (que existiram de fato) e projetassem sobre eles outras histórias, como se essas outras histórias fossem capazes de modificar nosso olhar para a própria História, perspectivando, inclusive, a própria noção de tempo:

Quando o sol ensaiava aparecer no horizonte e a música alegre dera lugar a um adágio, escutou-se o apito alto e grave de outro avio. Poucos eram os passageiros que ainda resistiam no convés. Bopp era o único que dançava. Opalka o observava, recostado numa cadeira. Dona Olívia dormia atirada numa espreguiçadeira abraçada às sobrinhas. Curto Chivito e Hans também dormiam abraçados, mas no chão do convés, como dois mendigos. O senhor e a senhora Andrade estavam sentados ao lado de Opalka. Ao ouvir o som do navio, o senhor Andrade se pôs em pé de um salto e correu para a amurada. Bopp parou de dançar e correu atrás. O senhor Andrade estava exaltado, à beira da taquicardia. Achava que nunca escutaria aquele apito. Pensava que fosse mito, mas, pelo visto, não era. Lá estava El Durazno diante deles, passando devagar e saudando alegremente com seu apito.

– El Durazno! El Durazno! – berrou Bopp, detendo-se afobado ao lado do senhor Andrade.

– El Durazno! El Durazno! – gritou o senhor Andrade, acenando freneticamente.

– Tenham uma ótima viagem! – acrescentou Bopp.

– Sejam felizes! – gritou ainda o senhor Andrade. – Sejam eternos!

Outras pessoas acudiram à mureta para acenar para o navio, entre elas Opalka e Dona Oliva, que acordara com o barulho. Os passageiros do El Durazno acenavam de volta. Deviam ser uns cinquenta e estavam todos nus. Nada de panos ou calçados. Nenhum lenço, nenhum chapéu, nenhuma bolsa. Nenhum acessório. Nem maquiagem as mulheres usavam. Muito menos esmalte nas unhas. A única coisa que alguns vestiam era óculos de grau. E nada mais. Os cabelos se agitavam soltos ao vento em suas cores naturais. Os pelos estavam eriçados com friozinho àquela hora da manhã. E eles acenavam, contentes da vida. Vagavam pelos mares sem nunca desembarcar. Viviam do que pescavam. Bebiam água da chuva. E só se banhavam no mar. Eles são a humanidade liberada, disse o senhor Andrade para Bopp, com a voz embargada e lágrimas nos olhos, eles são o passado e o futuro. El

Durazno ia se afastando aos poucos. Deslocava-se com a calma que lhe era habitual. Navegava como se flutuasse sobre as ondas. Mal as tocava. Parecia não ter peso.

– El Durazno já ia longe. Quase não dava mais para vê-lo. Em seu encalço, seguia um bote salva-vidas, deslocando-se célere pelo mar, como se os remos fossem motores. Dentro deles, iam as Olivinhas e os alemães, sujos, lanhados e, eles também, já inteiramente nus (Stigger, 2013b, p. 112-113).

Como Veronica se voltava, nesse romance, para a década de 1930, e projetava outras histórias sobre a História, eu achava que esse texto do Bataille, publicado no início dessa mesma década, poderia, sim, servir como uma espécie de paradigma interno, para mim, para começar a pensar a paródia no Doutorado, para começar a pensar algumas questões relacionadas à paródia e a sua relação crítica com a Modernidade, por mais improvável que essa escolha pudesse parecer. Porque, a meu ver, ele expandia meus horizontes, me ajudando a pensar de uma forma não reducionista, já que eu não estaria me restringindo apenas ao âmbito nacional, mas a algo mais basilar, que pudesse me ajudar a pensar, talvez, a paródia como algo constitutivo e intrínseco à própria Modernidade. Também porque eu achava o gesto de Bataille bastante transgressor: escrito e publicado no começo do século XX, *O ânus solar* se referia a todas as coisas que nos circundavam como paródicas, e eu achava que seu texto não só estava falando sobre a paródia, teorizando sobre ela, mas também estava fazendo uma paródia de outros textos, mas, diferentemente de Veronica, que tentava deixar suas citações mais ou menos explícitas, Bataille também estivesse trabalhando sem referências muito explícitas e, de um modo indireto, parodiasse questões que estavam presentes na “Alegoria da Caverna”, texto de Platão que está na *República* e que é uma referência fundamental para a concepção do pensamento filosófico Ocidental, podendo ser lido como uma espécie de “cena primordial”, fundadora de um tipo de *logos* humano, que nos permite pensar na relação do Homem com a metafísica, fundando ela mesma uma metafísica. Eu precisava checar isso, ir atrás de leituras críticas do texto de Bataille, para checar se essa minha impressão de leitura estava correta, de qualquer forma, para mim, esse texto de Bataille, era um texto que vinha bagunçar um pouco essa ideia de cena primordial, originária, atualizando-a, numa perspectiva moderna.

Além disso, também me pegavam muito as imagens que Bataille utilizava, como, por exemplo, “o cérebro” ser “a paródia do equador” (Bataille, 1985, p. 19), porque era uma imagem muito potente para designar esse ideia de racionalidade humana e, ao mesmo tempo, falar do Equador, da Linha do Equador, como um constructo da racionalidade humana eurocentrada e de um certo entendimento do mundo, já que essa linha servia como um modelo de pensamento e de entendimento de um certo tipo de mundo, que a Modernidade inventou, com a “descoberta” das Américas. Eu estava pensando muito nessas questões, paródia e Equador, por causa do livro de Veronica, e toda essa questão da interpretação, que

também envolvia interpretar aquela cena dos rostos pintados de preto da “festa de Netuno”. Em como interpretá-la e como interpretar aqueles rostos. E mais, Bataille apontava justamente aí, nessa lacuna de sentido mundo, nessa falta geral de sentido, que assolava a sua percepção do mundo, naquele momento da História, “[t]odos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta” (Bataille, 1985, p. 19), uma certa liberdade, já que ele começava a delirar e a inventar sentido na falta de sentido, trazendo uma imagem fortíssima de si mesmo, uma imagem meio alucinada e sexualizada, se pensarmos em todas as questões de identidade que assolavam a sua personalidade, e era justamente uma imagem que o associava ao sol, em letras capitais, investido de uma energia fálica: “SOU O SOL, disto resulta uma ereção integral porque o verbo ser é veículo do frenesi amoroso” (Bataille, 1985, p. 19), consciente de toda a força simbólica que o SOL operava nas tradições arcaicas e orientais, apontando ao mesmo tempo para o Ocidente e o Oriente.

Se já seria muito complexo mapear e ler os rastros da presença do sol na obra de Bataille – por exemplo, na revista *Documents*, referida anteriormente, no exemplar de nº 3, publicado em 1930, anterior, portanto, à publicação de *O ânus solar*, mas posterior à sua criação, o autor também publicou um texto, refletindo sobre o sol: “Sol podre” (Bataille, 2018, p. 177) ou mesmo no texto “O olho pineal” (Bataille, 1985, p. 33-34), publicado postumamente em 1967, onde a questão do sol também era discutida –, imagina, então, estudar as manifestações do sol e de metáforas correlatas a ele nas diferentes tradições culturais, além de tentar entender sua articulação na Modernidade! Com certeza, seria um trabalho imenso e de muito fôlego! Eu nem sei se um estudo como esse já chegou a ser feito, mas, com certeza, devem existir milhares de artigos, comentando aspectos dessa questão, soltos por aí... De qualquer modo, é impossível não lembrar de certas referências que estavam circulando na Europa, um pouco antes, praticamente em simultâneo com Bataille, e também um pouco depois daquele momento, em que *O ânus solar* foi publicado, e onde imagens do sol eram trabalhadas por escritores e artistas: em 1913, em São Petesburgo, na estreia da ópera futurista Победа над Солнцем [Pobeda nad Solntsem], que, traduzindo para o português, temos algo como *Vitória sobre o sol*, cujo libreto foi escrito em colaboração pelos poetas russos cubo-futuristas Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh em língua *zau*m – que, em russo, segundo o verbete da *Wikipédia* em inglês²⁰⁵, quer dizer “transracional” –,

205 “Zaum (Russian: за́умь, lit. 'transrational') are the linguistic experiments in sound symbolism and language creation of Russian Cubo-Futurist poets such as Velimir Khlebnikov and Aleksei Kruchenykh. Zaum is a non-referential phonetic entity with its own ontology. The language consists of neologisms that mean nothing. Zaum is a language organized through phonetic analogy and rhythm. Zaum literature cannot contain any onomatopoeia or psychopathological states”. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Zaum>>. Acesso em: 04/08/2024.

ao realizarem experimentos linguísticos por meio de neologismos, muito apoiados na fonética e nas analogias fonéticas e também no ritmo, que visavam abolir preceitos racionalizantes. Além disso, a ópera, que teve a cenografia assinada por Kazimir Malevich, também se notabilizou, porque foi nela que Malevich mostrou pela primeira vez sua obra “Quadrado Preto”, como parte de um projeto para uma cortina.

Em 1934, no livro *Héliogabale ou L’Anarchiste Couronné* [HELIOGÁBALO ou O Anarquista Coroado], Antonin Artaud retomava a figura histórica do imperador romano Marco Aurélio Antonino Heliogábalos (em latim: *Marcus Aurelius Antoninus Heliogabalus*), nascido como Sexto Vário Ávito Bassiano (em latim: *Sextus Varius Avitus Bassianus*), e cujo nome fazia referência a um deus do Sol Siro-Romano²⁰⁶, que era constantemente referido em moedas romanas durante o reinado desse imperador. Além disso, essas moedas também aludiam a uma pedra negra sagrada, um meteorito, que estava no templo de Emesa. A edição portuguesa (Artaud, 1991), com tradução feita pelo poeta Mário Cesariny, trazia algumas notas que ele escreveu, explicando um pouco o seu contexto editorial, além de mencionar uma série de referências – que também tinham sido organizadas nas suas *Obras Completas* –, e que foram consultadas por Artaud para escrever seu livro:

O livro «Heliogabalo ou o anarquista coroado», de Antonin Artaud, foi publicado em Paris, nas edições Denoel et Steele, em 1934, com a tiragem de 105 exemplares. Embora a sua total diversidade e autonomia no conjunto da obra do poeta, pode hoje ser lido como uma ante-escrita do testamento poético iniciado no México em 1936 e publicado nove anos depois com o título «*Au pays des tarahumaras*».

Em 1967, o texto que nos conta a história de Elagabalus Bassianus Avitus quase tão bem como a do próprio Artaud, é inserido no sétimo volume das *Obras Completas* publicadas pela casa Gallimard, que lhe junta o texto de *Les nouvelles révélations de l’être* e o de algumas cartas do período 1933-1937 (Cesariny, 1991, p. 141).

Em 1942, o escritor *pied-noir* [pé-negro] Albert Camus, chamado assim porque essa era a forma que era usada até bem pouco atrás para se referir a cidadãos franceses nascidos na Argélia Francesa (1830-1962), publicou a novela *L’étranger* [O estrangeiro], em que o personagem Meursault, desorientado e à beira de uma insolação, com sua “cabeça latejando por causa do sol” (Camus, 2024, p. 62), acabou atirando em um árabe e matando-o, cometendo um crime por causa do sol. O jornalista e crítico literário brasileiro, Manuel da Costa Pinto, em “*O estrangeiro*, tragédia solar”, acreditava que esse episódio, no desenrolar da trama narrativa, seria o seu clímax, “o clímax do livro é o assassinato do árabe na praia, cometido sem qualquer premeditação e ditado por um impulso que tampouco pode ser atribuído a um colapso de consciência” (Pinto, 2024. p. 6). A presença

206 “Essa seria a versão latinizada da palavra semítica Ilāh Hag-Gabal, que deriva de Ilāh ‘deus’ e gabal ‘montanha’ (em árabe: جبل jabal), resultando em ‘o Deus da Montanha’” Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Heliog%C3%A1balos_\(divindade\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Heliog%C3%A1balos_(divindade))>. Acesso em: 07/08/2024.

do sol é uma constante ao longo de todo o capto. 6, da primeira parte do livro, e aqui podemos ver a forma como Meursault narrou esse assassinato, momento ápice do livro:

Pensei que bastava dar meia-volta e tudo estaria acabado. Mas atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. Dei alguns passos em direção à nascente. O árabe não se mexeu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. Parecia sorrir, talvez por causa das sombras sobre o seu rosto. Esperei. O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele. Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrindo-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás dessa cortina de lágrimas e sal. Senti apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (Camus, 2024, p. 63-64).

Também não teria como não lembrar que o próprio escritor modernista Raul Bopp publicou, em 1938, no Japão, em Yokohama, quando trabalhava por lá como diplomata, um livro intitulado *Sól & Banana – Notas sobre a economia do Brasil*. O livro foi escrito em colaboração com José Jobim, que era um economista e diplomata brasileiro, e que disse, na parte da “ADVERTENCIA”, logo no início do livro: “Se me perguntassem quem é o autor de SÓL & BANANA eu responderia: Raul Bopp. Foi ele quem o idealizou, quem acumulou o material, quem concatenou os dados, quem o redigiu na sua maior parte. Coube-me apenas secundar-o²⁰⁷ nesse trabalho” (Bopp; Jobim, 1958, p. VII). Apesar de esse livro não ser muito mencionado nas listas bibliográficas que trazem os livros do autor, justamente porque ele não é um livro de literatura, mas de economia, *Sól & Banana* tem o seu charme literário: escrito a partir de notas – “[a]s notas que seguem fora [sic] compiladas com o objetivo de examinar os varios [sic] ramos da nossa atividade, afim de ver o que já fizemos e o que ainda temos que fazer no sentido de corresponder á generosidade da terra” (Bopp; Jobim, 1958, p. 4) –, o livro reunia diversas seções que continham frases escritas no melhor estilo de Bopp, como “[o] Brasil nasceu protegido./ A Terra é dadivosa” (Bopp; Jobim, 1958, p. 3), ainda que a imagem do sol não tenha sido muito desdobrada pelos autores ao longo do livro, devendo seu

207 Não sei se isso se configura como um erro ou se era apenas a grafia da época. Acho que era a grafia. Pesquisar!

significado ser apreendido, portanto, de forma mais subliminar, como que sugerido, podendo sua influência no livro ser sentida e pensada de modo transversal, a partir das relações entre os bens produzidos e os relatos de sua comercialização, que são informados em todo livro, constituindo o motivo mesmo de sua escrita, mas sem perder de vista a influência que o sol tem no território brasileiro e sua importância no processo de produção agrícola.

Mas, para mim, o interessante é que n’*O ânus solar*, de Bataille, não há apenas a articulação de uma imagem luminosa do sol, associada a uma parte escura e muito ambígua do corpo humano, o ânus, tomado em toda a sua potência de luminosidade obscura, mas também há um enfoque em outras relações que são estabelecidas de forma análoga com essa obscuridade luminosa, já que o autor, ao se identificar com o sol, entendendo essa identidade de forma sexualizada, correlacionava a sexualidade à mecânica do movimento da Terra, além de propor pensar o movimento de rotação da Terra em relação a elementos caros à Modernidade, entendendo tudo isso como parte da mecânica dos movimentos: “[o]s dois movimentos principais são o rotativo e o sexual, de combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas./ Dois movimentos que se transformam um no outro, reciprocamente” (Bataille, 1985, p. 20). E ele já havia assinalado, desde o início do texto, a questão da “cópula” e de uma ideia de “circulação”, “nos cérebros ocupados em reflectir”, como se a cópula fosse capaz de ajudar “cada frase a religar as coisas entre si” (Bataille, 1985, p. 19), operando também numa reflexão sobre a dinâmica de como os textos funcionavam.

Eu também achava maravilhoso a forma como Bataille enxergava a questão do princípio das coisas, pensando a ideia de origem, e as imagens que ele usava para designar essa origem, porque, se aquele texto estava justamente discutindo alguma noção de origem, fazendo uma paródia de uma pretensa cena primordial, que apontava para uma possível relação dos humanos com a metafísica, como eu pensava, ele acolhia a ideia de uma falta de centro fixo como uma possibilidade única de se iniciar o mundo a partir de qualquer lugar, justamente porque Bataille pensava a origem de um modo aberto, mas totalmente circular, já que ela estaria relacionada, a um só tempo, com movimentos da natureza associados aos da Modernidade. Assim, ao utilizar imagens caras à Modernidade, numa associação improvável entre esses elementos, mas, ao mesmo tempo, previsível, frente ao desenvolvimento tecnológico alcançado pelo humano, naquela época, Bataille formulava coisas como: “[e] se a origem não lembra o chão do planeta, que nos parece base, mas o movimento circular que em redor de um centro móvel o planeta faz, um carro, um relógio ou uma máquina de costura podem de igual forma ser aceitos na função de princípio gerador” (Bataille, 1985, p. 19-20). Mas, indubitavelmente, o mais

forte para mim parecia mesmo ser a forma como ele entendia a paródia, de ela, apesar de apresentar “a mesma coisa mas com uma forma que decepçiona” (Bataille, 1985, p. 19), funcionar como um instrumento de visão, como se só através da paródia fosse possível ver outras camadas do que não entendíamos realmente, já que as imagens paródicas eram vazias em si mesmas, sem substancialidade intrínseca, “só paródicas imagens conseguem lá ver, tão vazias como espelhos” (Bataille, 1985, p. 21), sendo capazes de refletir o mundo, que se parodiava a si mesmo.

Assim, não sei se devo atribuir o meu fascínio por esse texto de Bataille apenas a essas questões que acabei de apontar ou também pela força do que é dito, pela forma como essas coisas foram ditas, acrescido do *frisson* interno que essas coisas provocavam ao serem ditas, numa espécie de fusão extremamente bem sucedida entre forma e conteúdo, porque, apesar de essas imagens que ele usava, como “chumbo”, “ar”, “cérebro” e até mesmo “coito” (Bataille, 1985, p. 19), para falar da paródia e da falta de sentido, mexerem demais comigo, por sua junção inusitada, gerando uma força poética elevada à uma potência altíssima, eu também ficava completamente tomada por outras imagens que ele utilizava, como a mistura de imagens clássicas, da tradição greco-romana, como a de Ariana e seu fio, no labirinto (Bataille, 1985, p. 19), para falar das ligações, com imagens mais banais e corriqueiras. Imagens extremamente chulas e sujas, e aparentemente sem valor, por seu aspecto mais mundano, mas imagens ultrapoéticas, para falar da nacionalidade e do amor, como “[u]m sapato abandonado, um dente estragado, um nariz curto demais, o cozinheiro que cospe na comida dos patrões” ou mesmo “[u]m guarda-chuva, uma sexagenária, um seminarista, o cheiro de ovos podres, os olhos cegos de um juiz” (Bataille, 1985, p. 20). E isso tudo, como eu disse, para falar do amor ou de “raízes por onde o amor se alimenta” (Bataille, 1985, p. 20), já que, na mundaneidade dessas imagens, ele conseguia abarcar, ao mesmo tempo, os sentimentos contraditórios e paradoxais que assolavam a sua época, gerando um efeito estético único, que tanto nos permitia acessar as contradições do mundo daquele momento quanto as nossas próprias, independentemente da época. A partir dessas imagens, que pareciam ser tão réles, mas tão carregadas de significado, Bataille também as relacionavam com questões que eram importantes para o começo do século XX, como a nacionalidade, misturando-a à “confusão que veicula o amor” (Bataille, 1985, p. 20), associando e conectando coisas diferentes, e conseguindo trabalhar, assim, com vários assuntos distintos, ao mesmo tempo.

Após esse início, que, para mim, é totalmente eletrizante, Bataille continuava *O ânus solar*, persistindo na imagem da mulher, que era acessada pela ideia de “cópula”, e avançando em certas temáticas, pensando sobre a questão do amor e do encontro sexual, na verdade, no “coito”,

pensando sobre a vida orgânica, a energia e os movimentos, e então ele se aproximou da imagem do “mar”, dizendo coisas como “[a] mais simples imagem de vida orgânica ligada à rotação está nas marés” e “[d]o movimento do mar, coito uniforme da terra com a lua, procede o coito polimorfo e orgânico da terra com o sol”, chegando na conclusão: “[o] mar está sempre a masturbar-se” (Bataille, 1985, p. 23). Em seguida, Bataille começou sutilmente a introduzir a questão da escuridão, em contraposição a da luminosidade: “[a] ereção e o sol escandalizam tanto como o cadáver e a escuridão dos astros” (Bataille, 1985, p. 23). E é quando se voltou para os vulcões, para a energia ativa dos vulcões, para falar das suas emoções, que Bataille chegou a um neologismo, que se mostrava como uma combinação poderosíssima: “[p]or isto afirmo sem medo que o meu rosto é escândalo e só o JESÚVIO exprime as paixões que tenho” (Bataille, 1985, p. 24).

JESÚVIO, assim como o SOL, foi grafado em LETRAS GARRAFAIS, e esse neologismo se tratava de uma palavra inventada por Bataille, numa junção de dois termos, inspirada pela figura de Jesus Cristo e do estratovulcão italiano Vesúvio, que está localizado ao Sul da Itália, a cerca de nove quilômetros a Leste de Nápoles e a uma curta distância do litoral. Ele é o único vulcão na Europa continental a ter entrado em erupção nos últimos cem anos, embora atualmente esteja adormecido, e essa junção explosiva, imaginada por Bataille, designaria uma espécie de nova força-motriz, “o Jesúvio é pois imagem do movimento erótico, que às ideias do espírito, através de enorme arrombamento, confere força escandalosa erupção” (Bataille, 1985, p. 24), incorporando o encontro de duas imagens muito fortes. E, então, a partir da imagem sagrada de Jesus, combinada, de forma profana, com a do vulcão, encarnando as forças da natureza, que denotavam instintos de um paganismo arcaico, onde a natureza e suas forças e as forças sexuais eram pensadas juntas, em consonância, já que a ideia de erupção se articulava com a de ereção, num gozo fálico, sugestionado pelas próprias imagens empregadas pelo autor; que Bataille se pôs a falar sobre as revoluções sociais: “[p]ara os burgueses, os operários comunistas são tão feios e sujos como partes sexuais e peludas, ou partes baixas: e cedo ou tarde vai haver uma escandalosa erupção, durante a qual vão rolar cabeças de burguês, nobres e destituídas de sexo”, mas pensando que “[d]esastres, revoluções e vulcões não fazem amor com os astros” (Bataille, 1985, p. 24).

Talvez, Bataille estivesse escrevendo a partir de Auguste Blanqui, teórico e revolucionário socialista francês, conhecido por sua teoria revolucionária chamada de blanquismo, que havia escrito na prisão *L'éternité par les astres*, publicado em 1872, e que, antes de Nietzsche, escreveu sobre o eterno retorno, mas eu não sei se o pensamento de Bataille sofreu influência de Blanqui, teria que pesquisar. De qualquer forma,

indubitavelmente, Bataille foi influenciado por Nietzsche, inclusive, em 1945, publicou *Sobre Nietzsche: vontade de chance*, que era “a continuidade dos diários de guerra de Bataille. Mas também o fruto de uma decisão: escrever um livro sobre Nietzsche comemorando seu centenário (15/10/1944 – o livro atrasou um pouco)” (Scheibe, 2017, p. 13). Assim, em *O ânus solar*, Georges Bataille assumiu em sua escrita um gesto completamente antimetafísico, ou quem sabe procurando encontrar outras relações com a metafísica, mas a partir do corpo e da sexualidade, escrevendo no seu melhor estilo, de inspiração nietzscheana, que “[a]s revolucionárias e vulcânicas deflagrações eróticas são antagônicas do céu” (Bataille, 1985, p. 25), filiando-se a uma corrente de pensamento filosófico ultrarradical. E Bataille terminou seu texto trazendo novamente a imagem de Jesúvio e da mulher, sem deixar de lado a violência, e mais uma vez abordando a ideia do sol e da noite, além de associar a mulher à imagem da noite: “[a]ssim é que o amor grita na minha garganta: sou o **Jesúvio**, paródia imunda do tórrido e ofuscante sol. Quero ser estrangulado a violar uma mulher a quem pudesse dizer: ‘és a noite’” (Bataille, 1985, p. 25).

Esse trecho final é muito forte, porque ele afirmava a questão da paródia, relacionada à imagem de “Jesúvio”, porque ele seria uma “paródia imunda” do “sol”, e em seguida todo o resto do texto é de uma violência extrema, pois se tratava da narração de um crime em dose dupla, tanto do seu assassinato, como autor-copulador, cometido por uma mulher, que o está sufocando, quanto de um estupro, que está acontecendo em ato, enquanto essa mesma mulher, que o está matando, está sendo estuprada por ele, misturando e confundindo, no relato, os papéis de vítima e de culpado. Essas pulsões, que extravasavam na escrita de Bataille e atravessavam sua obra, na forma de fantasias sexuais, eram como forças que operavam psiquicamente em sua imaginação, e que sexualizavam a morte. O tradutor português de *O ânus solar*, Aníbal Fernandes, nos narrou outras cenas tão impactantes quanto essa, no prefácio que eu penso ter sido ele quem escreveu, e que poderiam ser comparadas a essa, pelo choque que provocam na leitura, como a que está no livro *Le Petit*, assinado pelo pseudônimo Louis Trente: “[Bataille] conta que se masturbou à frente do cadáver da mãe, durante a vigília fúnebre; não se tratava de atracção edipiana mas necessidade de dar saída à angústia; aliás voltou a repetir esta confidência, com pormenores suplementares” (Fernandes, 1985, p. 11-12).

Dessa forma, ao trabalhar e perspectivar toda a potência da luminosidade solar, ao longo do texto, Bataille o terminou apontando para a escuridão da noite, associada à imagem da mulher, que passou a ser relacionada a uma parte do corpo humano que não é de exclusividade de um corpo de uma pessoa que nasceu com órgãos reprodutores femininos, que são historicamente e socialmente associados à ideia do que seria uma

mulher, já que o ânus é uma parte do corpo que é comum a todos, e que ali, em Bataille, se abria para acolher todas essas imagens com a quais ele veio trabalhando ao longo de seu texto, operando, ao final, como uma síntese: “[o] **anel solar** é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, e apesar de ter um **ânus** que é a **noite**” (Bataille, 1985, p. 25).

Se o rosto era uma espécie de “escândalo”, como vimos há pouco, quando Bataille mesmo afirmou, ao introduzir a figura de JESÚVIO no texto, se apresentando como tal, esse mesmo rosto “se injecta de sangue, fica vermelho e obscuro” (Bataille, 1985, p. 23), numa associação direta entre o rosto e o órgão sexual masculino; o seu tom não era muito diferente disso, porque, ao falar de Jesúvio e de se afirmar por meio dessa junção de termos, Bataille era extremamente provocativo, já que tomava para si a potência da figura de Jesus Cristo, mas numa perversão paródica, porque ele poderia ser pensado, por exemplo, à luz de um “Super-Homem”, de Friedrich Nietzsche, de *Assim falou Zaratustra*, publicado em 1883, mas como uma espécie de mutação, um híbrido que integrava forças pagãs da natureza, misturando a imagem do vulcão à imagem superpoderosa de Cristo. Nietzsche também, a seu tempo, afirmara numa carta escrita em 06 de janeiro de 1889, endereçada a seu professor Jacob Burckhardt, com quem teve muitas trocas e interlocuções, algo como o “absurdo” proferido por Bataille, em Jesúvio, “ser basicamente todo nome da história”²⁰⁸, num tom similar ao das “piadas ruins” [“schlechten Witze”], sendo essa carta considerada a última antes de Nietzsche cair na loucura, e, por isso, acabou ganhando uma certa notoriedade. Mas, mesmo que ela seja considerada pelo próprio autor como uma piada ruim, não se pode desconsiderar a potência do humor em Nietzsche, ainda que ele seja feito oscilando entre o tom autodepreciativo e o megalomaniaco, como um delírio, porque esse humor, que é próprio da paródia, ele desconcertava. E sempre iria desconcertar. Esse humor sempre foi uma ferramenta utilíssima para se lidar com questões tão difíceis como essas que eles estavam discutindo. Bataille estava longe de ficar louco como Nietzsche ficara, mas seu neologismo também podia ser visto como um trocadilho ou uma piada ruim, se observado pela ótica do humor, essa superpotência toda que estava sendo convocada pela imagem de Jesúvio podia nos fazer cair na maior gargalhada do mundo...

Nietzsche, antes de ter proferido essa frase paradigmática em 1889 sobre ser “todo nome da história”, habitando uma zona limite do pensamento, já havia passado em 1888 pela imagem de Cristo, mas numa forma contrária, com *O Anticristo - maldição ao cristianismo*, que apenas em

208 “daß im Grund jeder Name in der Geschichte ich bin”. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Briefe/1889/278.+An+Jacob+Burckhardt,+6.1.1889>>. Acesso em: 02/06/2024.

1895 é que esse livro chegou a ser publicado. Apesar de Nietzsche experimentar muitas formas e estilos diversos, para exprimir suas ideias, era possível, sim, perceber uma certa continuidade entre o *Assim falava Zaratustra*, que havia sido publicado entre 1883 e 1885, e que era “[u]m livro para todos e para ninguém” (Nietzsche, 2010, p. 19), e *O Anticristo*, como ele deixou bem evidente no prólogo desse último: “[e]ste livro é para pouquíssimos. E talvez eles ainda não existam. Seriam aqueles que compreendem meu Zaratustra: como *poderia eu* me confundir com aqueles para os quais há ouvidos agora? – Apenas o depois de amanhã é meu. Alguns nascem póstumos” (Nietzsche, 2016, p. 9). E logo no primeiro fragmento desse livro tão importante para a compreensão do pensamento nietzscheano, ele se pôs a pensar sobre a Modernidade e a ideia de homem moderno, fazendo-nos refletir e problematizar sobre que Modernidade seria essa, que ele estava vendo ali, antes de enlouquecer:

1. Olhemo-nos nos olhos. Nós somos hiperbóreos – sabemos muito bem como vivemos à parte. “Nem por terra nem por mar encontrarás o caminho até os hiperbóreos”: Píndaro já sabia isso de nós. Além do norte, do gelo, da morte – *nossa vida, nossa felicidade...* Nós descobrimos a felicidade, sabemos o caminho, achamos a saída de milênios de labirinto. Quem *mais* a encontrou? – O homem moderno talvez? “Não sei para onde vou; sou todo aquele que não sabe para onde vai” – suspira o homem moderno... *Dessa* modernidade estávamos doentes – da paz viciada, do compromisso covarde, de todo o virtuoso desasseio do moderno Sim e Não. Essa tolerância e *largueur* [largueza] de coração que tudo “perdoa”, porque tudo “compreende”, é *siroco* para nós. Melhor viver no gelo do que entre virtuosos modernas e outros ventos meridionais!... Fomos valentes o bastante, não poupamos a nós nem aos outros: mas havia muito sabíamos *aonde ir* com nossa valentia. Tornamo-nos sombrios, chamaram-nos de fatalistas. *Nosso fatum* [fado, destino] – era a plenitude, a tensão, a contenção das forças. Éramos ávidos de relâmpagos e atos, ficávamos o mais longe possível da felicidade dos fracotes, da “resignação”... Um temporal estava em nosso ar, a natureza que somos escureceu – *pois não tínhamos caminho*. A fórmula de nossa felicidade: um Sim, um Não, uma linha reta, uma *meta...* (Nietzsche, 2016, p. 10).

No mesmo ano em que Georges Bataille publicava na França *O ânus solar*, i.e., 1931, saíam no Brasil dois livros importantíssimos para o modernismo brasileiro. Um deles era o *Experiencia n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiencia*, do arquiteto, artista e também escritor Flávio de Carvalho. Esse livro surgiu de um experimento realizado pelo próprio artista, na provinciana cidade de São Paulo, durante uma procissão de Corpus Christi, ao relatar sua experiência totalmente subjetiva nessa procissão, quando caminhou em sentido contrário ao da multidão, com um boné de veludo verde na cabeça, o que era considerado bastante ofensivo pelos fiéis católicos, que o perseguiram para linchá-lo, mas felizmente Flávio de Carvalho conseguiu escapar, se escondendo dentro de uma leiteria, até ser resgatado pela polícia. O artista, bastante influenciado por Sigmund Freud, também procurou apresentar em seu livro uma espécie de teorização sobre seu experimento, ao analisar suas emoções de medo, face a possibilidade de quase ter sido linchado por uma multidão enfurecida, que atirava objetos contra ele, e hoje ele é

considerado como um experimento inaugural para a performance no Brasil. O outro livro era o do escritor gaúcho Raul Bopp: *Cobra Norato - Nheengatú da margem esquerda do Amazonas*, um livro de poesia, que ficou mais conhecido apenas pelo seu título, *Cobra Norato*. Talvez porque esse título fosse grande demais, sendo bem mais rápido e fácil apenas dizer *Cobra Norato*, ou talvez porque essa informação complementar sobre o livro, por conta do *nheengatú*, associasse Bopp ao movimento do Verdeamarelismo, de Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, no qual teve uma passagem rápida²⁰⁹.

Tive alguma dificuldade para entender essa ligação de Bopp com o Grupo Anta, mesmo o próprio Bopp falando um pouco sobre ela, no livro *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928*, de 1966, numa parte chamada de “VII-Notas Complementares”, no capítulo “2. Ângulos Pessoais”, onde escreveu sobre o “VERDE-AMARELISMO”:

De chegada a São Paulo, tomei contato com velhos conhecidos. Em poucos dias o círculo de minhas relações foi se alargando. Uma noite, fui levado à pensão da rua Luiz Antônio, onde costumavam se reunir admiradores de Plínio Salgado. Plínio havia conseguido um amplo renome, com a publicação do *O estrangeiro*, e atraía ao ambiente da velha pensão um grupo de intelectuais, notadamente gente jovem que se iniciava nas letras. O ponto central das conversas era invariavelmente o Brasil, no seu estado de inércia, com populações resignadas no interior. O país estava à espera de soluções, que dessem novos rumos aos seus destinos. Com o vinho Alvaralhão, que sempre havia, os comentários se animavam. Adquiriam, às vezes, um sentido polêmico, dando, assim, um aumento emocional nos debates. Remexiam-se dados históricos, para explicar fatos sociais e suas implicações. Plínio, em geral, intervinha, condensando o assunto com novos argumentos, dando às controvérsias uma extensão conveniente. Um assunto puxava outro. Nessas discussões, podiam-se já perceber, em formas vagas, os enlaces de matéria literária com pensamentos políticos. Renovava-se o nosso “Diálogo das Grandezas”. Traziam-se à tona alguns heróis avulsos, salvos das cronologias. Bandeirantes esquecidos, que poderiam ser exaltados em rapsódias (Bopp, 2012, p. 159-160).

E, em seguida, sobre “A ANTA”:

Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia compareciam, às vezes, às reuniões da pensão. Tinham, sobretudo, uma curiosidade amorosa pelas coisas da Amazônia. Entusiasmavam-se com as narrativas de folclore, que constituía a área poética do Verde-amarelismo. Numa das leituras em voz alta do delicioso livro de Antônio Brandão de Amorim, *Lendas em dheengatu e em português*, eles descobriram “a Anta”:
– *Nós somos gente-anta* (Iandê tapira-mira)
Era o símbolo, de sentido genuinamente brasileiro, que Plínio procurava, para criar no nosso país uma nova consciência da nacionalidade. A Anta constitui, oportunamente, tema de um “Manifesto”, com um conteúdo de ideias, que se prendiam às tendências de um movimento, que Plínio tinha em elaboração (Bopp, 2012, p. 160).

209 O professor e crítico Alfredo Bosi escreveu, na *História concisa da Literatura brasileira*, sobre Raul Bopp: “[n]a trilha do Verdeamarelismo, de Menotti, Cassiano e Plínio Salgado, mas bem cedo convertido aos chamados da Antropofagia de Oswald e Tarsila, está Raul Bopp, cuja rapsódia amazônica, *Cobra Norato*, é o necessário complemento do Manifesto Antropófago” (Bosi, 2006, p. 369).

Esse depoimento, dado por Bopp, em tom memorialista, é muito similar a outro texto seu, “SÃO PAULO”, que está na seção chamada “VERDE-AMARELISMO”, publicado no *Vida e Morte da Antropofagia*, de 1977. Então, é interessante lê-lo também, para ver as pequenas diferenças que existem entre suas memórias escritas:

De chegada a São Paulo, tomei contato com velhos conhecidos. Em poucos dias, o círculo de minhas relações se foi alargando. Uma noite, fui levado à pensão da rua Luís Antônio, onde costumava, reunir-se os admiradores de Plínio Salgado.

Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia compareciam, de vez em quando, às reuniões da pensão. Mantinham, sobretudo, uma curiosidade amorosa pelas coisas da Amazônia. Entusiasmavam-se com narrativas de folclore, que constituíam a área poética do Verde-Amarelismo.

Mas, o ponto central das conversas era invariavelmente o Brasil, no seu estado de inércia, com populações resignadas no interior. O país estava à espera de soluções, que dessem novos rumos aos seus destinos. Com o vinho Alvaralhão, que sempre havia, os comentários se animavam. Adquiriram, às vezes, um sentido polêmico, dando, assim, um aumento emocional nos debates. Remexiam-se dados históricos para explicar fatos sociais e suas implicações.

Renovava-se o nosso *Diálogo das grandezas*. Trazia-se à tona alguns heróis avulsos, salvos das cronologias. Bandeirantes esquecidos, que poderiam ser exaltados em rapsódias.

Uma vez, numa das leituras em voz alta, de um conto de Antônio Brandão de Amorim, eles “descobriram” a Anta.

– Nós somos gente-anta (Iandê tapi-mira).

A Anta era elemento genuinamente brasileiro que o grupo verde-amarelista procurava adotar como símbolo do seu Movimento. Constituiu, mais tarde, tema de um Manifesto, com um conteúdo de idéias que se prendiam às tendências de um movimento político, que Plínio tinha em elaboração (Bopp, 2008, p. 117-118).

Como disse, tive alguma dificuldade para entender essa ligação de Bopp com o Grupo Anta, e a relação que esse grupo tinha com o grupo dos antropófagos, por exemplo, porque, ao que parece, eles tinham divergências políticas. Acho que preciso ler mais sobre isso, para entender melhor como isso se dava, naquele momento, mas, de qualquer forma, viemos parar nesse tópico por conta do *Nheengatú*, que era um elemento linguístico ligado ao Verdeamarelismo. Mas deixemos o *nheengatú* um pouco de lado, até porque ele será abordado mais adiante e voltemos ao *Cobra Norato*, para falar de sua capa, que foi elaborada por Flávio de Carvalho, podendo ser consultada no *site* do Itaú Cultural²¹⁰. Acho incrível que a capa dessa primeira edição de *Cobra Norato* tenha sido elaborada pelo artista Flávio de Carvalho, porque só isso já demonstra como essas questões que estou tratando aqui iam se atravessando nos próprios trabalhos desses artistas, se comunicando e conversando entre si. Infelizmente, eu não tive acesso a essa edição de *Cobra Norato*, mas o acadêmico, poeta, ensaísta e crítico literário Antonio Carlos Secchin teve e, em seu texto “Viagem à

210 Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35529/cobra-norato>>. Acesso em: 12/08/2024.

beira de Bopp” (Secchin, 2018, p. 160-183), chegou a comentá-la, trazendo alguns detalhes importantes sobre ela: “[o] colofão esclarece que a obra foi escrita em abril de 1928, correspondendo, portanto, ao período paulistano-antropofágico de Raul. O preço era de cinco paus (*sic*), a primeira orelha do livro promete quatro obras de Bopp jamais publicadas e as duas folhas finais do volume acolhem variado material publicitário, com certa ênfase na área literária e cultural”, além de mencionar que “[a]nuncia-se um livro do capista Flávio de Carvalho (*Experiência nº 2*) e outro de Jayme Adour da Câmara (*Oropa, França e Bahia*)” (Secchin, 2018, p. 173).

Flávio de Carvalho não chegou a participar da Semana de Arte Moderna de 22, mas fez outras contribuições para o movimento antropófago, colaborando, por exemplo, com a *Revista de Antropofagia*, só que alguns outros projetos, como o de incluir na Bibliotequinha Antropofágica seu ensaio *Brasil-Freud*, que não chegou a ser concluído, não vingaram. A pesquisadora Larissa Costa da Mata, em uma comunicação que fez, publicada nos Anais do III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP, São Paulo, de março de 2017, intitulada “Flávio de Carvalho, Canibal”, discutiu essa e outras questões, pensando principalmente a questão do primitivismo, associada à noção de Modernidade:

Nos modernismos latino-americanos, o outro “primitivo” constituía o passado pré-colonial participando do presente na tentativa de se propor reformulações estéticas, de modo que, paradoxalmente, esteve vinculado ao próprio processo de modernização e à tentativa de se constituir a autonomia cultural do continente. No caso brasileiro, não fortuitamente, a literatura tornou-se repleta de cenas de fundação (por exemplo, em *Macunaíma*, 1928, de Mário de Andrade, e em *Cobra Norato*, 1931, de Raúl Bopp) e a vertente antropofágica desse movimento adotou uma perspectiva que concebia o “primitivo” como “marco zero”, atrelado a uma perspectiva linear do tempo.

Por esse motivo, casos como o do artista Flávio de Carvalho (1899-1973) – arquiteto, pintor, e também escritor – passaram praticamente incólumes aos estudiosos dessa vanguarda brasileira. Carvalho, como pretende-se demonstrar a partir de seus ensaios de meados dos anos 1920, especialmente, apresentou diversas afinidades com a antropofagia, no que diz respeito ao seu interesse pelo matriarcado e pela psicanálise freudiana, da qual se utilizou, junto à filosofia de Friedrich Nietzsche, para elaborar uma perspectiva da origem como metamorfose. Nesses termos, a origem se apresentaria, para Flávio de Carvalho, à semelhança da genealogia nietzschiana, preservando o conflito entre hierarquias e tornando-se imanente, de modo que o antes e o depois compartilhem o mesmo espaço na obra, no sujeito e no pensamento. Essa concepção se apresenta tanto nas resenhas sobre a obra da pintora Tarsila do Amaral de meados dos anos 1920 como na sua retomada posterior de um suposto primitivo modernista, embora com significado distinto do que apresentara na vanguarda, na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” publicada no *Diário de S. Paulo* entre os anos de 1957 e 1958 (Mata, 2017, p. 87).

Esse comentário de Larissa é importante, porque através dele se pode perceber como Flávio de Carvalho estava dialogando com as mesmas referências de Bataille, evidenciando, portanto, que essas questões que estavam presentes na obra de Bataille também estavam sendo trabalhadas, naquele momento, no Brasil, e não apenas por esse artista, mas por vários outros. Escolhi falar de Flávio de Carvalho, porque achei uma bonita

coincidência o encontro dele com a obra de Raul Bopp. Mas, apesar de Flávio de Carvalho ser uma referência importante para a obra de Veronica Stigger, e inclusive, aparecer mencionado na parte dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152), gostaria de me voltar para a de Raul Bopp, que virou personagem em *Opisanie Świata*. *Cobra Norato* é um livro de poesia, publicado em 1931, composto por 33 poemas narrativos, que, partindo de um mito amazônico, a lenda da Cobra-Grande, também conhecida como Boiúna, se propôs a contar uma outra versão desse mito, focada na jornada mítica do herói, que saiu em busca de sua amada, a filha da rainha Luzia, atravessando a floresta amazônica.

Ao longo dos poemas, a floresta vai assumindo múltiplos significados, não funcionando apenas como paisagem, cenário ou pano de fundo, onde pretensamente as ações do herói teriam lugar, mas como participante ativa, integrada em toda a sua travessia. Como é bem típico desse tipo de texto de tendências épicas, que apresentava histórias de mitos fundantes, o herói passava por inúmeras situações que iam lhe pondo à prova, e para conseguir sair vitorioso ao final, ele teria que atravessar e ultrapassar as adversidades e os obstáculos que lhe eram impostos. Essa ideia de provas era muito presente para Bopp, desde o início da feitura dos poemas, e ela também se refletia na estrutura do seu livro, como um todo, já que o livro inteiro era sobre esse atravessamento. Sem dúvida, essas provas também me fazem pensar nas provas da “festa de Netuno” (Stigger, 2013b, p. 96-114), que foram impostas aos neófitos para a realização do batismo, na passagem pela Linha do Equador, e onde eles tiveram, logo na primeira prova, seus rostos pintados de preto, porque ali também era pressuposta uma certa travessia, em menor escala, mas, mesmo assim, travessia. Bopp descreveu essas provas assim, em seu texto “MAGICISMO DO UNIVERSO AMAZÔNICO NUM POEMA” (Bopp, 2008, p. 81-97), publicado em 1977, no livro *Vida e Morte da Antropofagia*, na seção “COBRA NORATO”, quando estava dando informações preciosas sobre o poema e sua criação, comentando-os, de um jeito muito interessante, ao entrelaçar suas memórias de criação, com fragmentos dos poemas e explicações sobre eles:

Alinhavei desordenadamente alguns versos, na tentativa de apresentar aspectos do universo amazônico, na sua profundidade. Nesse mundo imenso de água e mato, com eco de vozes indecifradas, aparece o herói do poema: Cobra Norato, no seu estado de obsessão afetiva, semi-sexual, à procura da filha da rainha Luzia.

De todos os lados me chamam. Onde vais Cobra Norato?
Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera.
– Não posso. Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia.

Mas essa aventura não é fácil. O nosso herói terá que vencer um ciclo exaustivo de provas: terá que passar por sete mulheres brancas, de ventres despovoados; terá que entregar a sombra pro Bicho do Fundo; terá que fazer mirongas na lua nova.

Norato passa em meio a troncos encalhados. – *Árvores de galhos idiotas me espiam. Águas defuntos estão esperando a hora de apodrecer.* A selva profunda está em insônia. Raízes desdentadas mastigam lodo. Jacarés brincam em comichão na lama. Lá adiante, os rios vão carregando as queixas do caminho:

Ai, que eu era um rio solteiro.
 Vinha bebendo o meu caminho
 mas o mato me entupiu.
 Agora estou com o útero doendo, ai ai!

Sapos com dor de garganta estudam em voz alta. Riozinho vai para a escola. Toma lições de geografia. A floresta trabalha. Cipós tecem intrigas no alto dos galhos. Árvores-cumadres passaram a noite tecendo folhas em segredo. Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos. Desmanchou escrituras indecifradas (Bopp, 2008, p. 88-89).

Nesse pequeno trecho, Bopp foi explicitando a jornada do herói, que continuava pelas páginas seguintes de seu texto, só que Bopp o fez de uma forma muito inusitada: através de uma mistura entre prosa poética e poemas em verso, e só por esse trecho era possível ter uma grande amostra da maneira como o poeta trabalhava, entrelaçando suas memórias de criação com seu próprio texto poético (fragmentos de poemas e versos soltos, e ideias que estão sendo trabalhadas no livro) e intercalando comentários sobre os poemas com os próprios poemas. Então, não era uma mera coincidência que, ao abrir o livro *Cobra Norato* que eu tenho, a edição de 1998 (baseada na de 1984), organizada pelo professor, poeta, crítico literário e editor Augusto Massi, que reunia as poesias completas de Bopp, fosse possível encontrar frases muito parecidas com essas que foram mencionadas acima, como “[a] selva profunda está em insônia”, que, no 2º poema do livro, aparecia escrita assim: “a selva imensa está com insônia” (Bopp, 1998, p. 150). E mesmo o próprio trecho, trazido por Bopp, sobre seu herói e seu itinerário, colocado na forma de pergunta “[o]nde vais Cobra Norato?” – que lembra aquela frase latina “*Quo Vadis?*”, que significa exatamente isso, “para onde vais?”, “aonde vais?”, e que modernamente foi atribuída a um evangelho apócrifo, conhecido como “Atos de Pedro”, no qual Pedro encontrou Jesus e lhe perguntou, “*Quo vadis?*”, e Jesus lhe respondeu: “*Romam vado iterum crucifigi*” [Vou a Roma para ser crucificado de novo]²¹¹, – também aparecia disposta de outra forma, nesse mesmo 2º poema, da edição de 1998:

De todos os lados me chamam

211 No meu mestrado, estudei a obra *Onde vais, Drama-Poesia?*, da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, publicada nos anos 2000. Naquela época, não fiz nenhuma relação entre seu livro com esse evangelho. Fica aqui, então, minha alusão tardia a essa possibilidade de leitura. Estar vivo é errar sempre. Erra melhor. Nunca parar de errar! Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quo_vadis%3F>. Acesso em: 25/02/2020.

– Onde vais Cobra Norato?
Tenho aqui três arvorezinhas jovens à tua espera

– Não posso
Eu hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia (Bopp, 1998, p. 150).

Esse é o estilo de Bopp. A maneira como ele trabalhava. Misturando. Retomando. Mudando. Variando. Transformando. Reescrevendo. Confesso que tenho um carinho imenso por esse tipo de escrita, mais obsessiva, que está sempre em metamorfose, voltando-se para si mesma, e que se reapresentava constantemente de outra forma, já que, ao aceitar a instabilidade e trabalhar com o texto literário dessa forma, não assumindo-o como uma versão única, se parte sempre do princípio que a escrita nunca termina, o que acaba por desestabilizar as noções mais puristas de escrita, já que essa prática de escrita dinamitava a ideia de textos publicados considerados como prontos, acabados. Para Bopp, a publicação de um texto nunca deveria ser entendida como a criação de um “arquivo morto”, mas sim de algo da ordem do vivo, dinâmico, como se a sua escrita pudesse nos dar acesso ao instante. Não conheço muito autores da Literatura Brasileira que tenham trabalhado dessa forma, como ele trabalhava, misturando e mudando, e articulando autobiografia, memórias e criação literária, de um jeito tão intrincado e numa relação tão visceral com a própria vida, sendo impossível discernir muito bem o que é o quê.

Ao pensar nesse tipo de texto mais híbrido, é impossível não lembrar do poeta italiano Dante Alighieri e seu livro *Vita Nuova*, por mais que seja uma relação um tanto quanto anacrônica, ela não é totalmente desprovida de sentido. Quem já teve a oportunidade de ler esse livro de Dante, escrito “provavelmente entre 1291 e 1295, por volta dos vinte e oito anos [de Dante], num tempo histórico de grandes mutações sociais e espirituais, e no seio de uma Florença onde os intelectuais de procedência laica e burguesa aspiravam substituir o controle da Igreja sobre a produção científica e a criação artística, após o modelo estatal que o imperador Frederico II experimentara” (Carvalho, 2010, p. 7), conseguirá ver que, nessa narrativa em que Dante falava de seu enamoramento por Beatriz, misturando memórias em prosa e poemas, há muitas relações que podem ser pensadas com a forma de Bopp entender a sua própria poética, nesse seu tom mais memorialista, levando em conta suas formas e seus conteúdos, independentemente da distância temporal que os separava, mas percebendo também a singularidade de cada um deles. Sim, porque, se em *Vida Nova*, era Dante quem estava narrando seu próprio enamoramento por Beatriz, e comentando seus poemas; em “MAGICISMO DO UNIVERSO

AMAZÔNICO NUM POEMA” (Bopp, 2008, p. 81-97), era Raul Bopp quem estava narrando suas memórias de escrita sobre seu livro *Cobra Norato*, onde o personagem homônimo, *Cobra Norato*, se enamorava da filha da rainha Luzia, e não Bopp, ele mesmo, o autor. Ou seja, em seu livro, Dante é Dante, mas, no seu, Raul Bopp, teoricamente, não é o protagonista “Cobra Norato”, apesar de qualquer semelhança não ser apenas uma mera semelhança, já que seu livro foi todo baseado em experiências e vivências do próprio autor, na região Norte do país, o que lhe garantiu, inclusive, associações do seu trabalho com a etnografia, como se seus poemas tivessem sido originados de um trabalho de campo, com pesquisas desenvolvidas na área da antropologia.

Jorge Vaz de Carvalho, responsável por traduzir, organizar e escrever as notas da edição portuguesa de *Vida Nova*, em seu prefácio, retomou as palavras de Dante sobre a ideia de “libello”, trazida logo no primeiro fragmento – “1. [n]aquela parte do livro da minha memória antes da qual pouco se poderia ler, encontra-se uma rubrica que diz: *Incipit vita nova*. Sob a qual rubrica encontro escritas as palavras que é minha intenção transcrever neste libelo; e se não todas, ao menos a sua sentença” (Alighieri, 2010, p. 19) – para falar do livro como um todo, a partir da ideia de macro e microtexto:

A Vita Nuova é simultaneamente uma história de amor ocorrida na juventude do protagonista, história de maturação pessoal por via do amor e história de renovação poética capaz de tratar matéria tão elevada como a do amor transfigurado e imortalizado na dimensão divina. O libello é composto por rimas (trinta e uma), pela prosa que narra a singular aventura que originaria o percurso poético e pelo comentário retórico dos versos. Manifestando a sua clara proposição logo no primeiro parágrafo, que funciona como proêmio, transcrever no livro-memória o que a memória-livro registou acerca do modo como o sujeito chegou à vida nova, a obra constitui um macrotexto que articula e organiza de forma homogênea: – a narrativa, retrospectiva e auto-diegética, do processo de experiências vivenciais de auto-conhecimento e transformação cujo núcleo dinâmico é o amor despertado por Beatriz (gloriosa donna de la mia mente), amor eleito como matéria única da poesia em vulgar; – a antologia de microtextos, rimas juvenis a que o poeta dá sentido coerente relacionando-as com a sucessão dos mais significativos eventos da metamorfose identitária provocada pelo culto erótico-afectivo da mulher amada; – os comentários metapoéticos do protagonista-narrador às várias composições suas que seleccionou e ordenou, o que supõe a atenção crítico-reflexiva sobre a própria criação e uma desenvolvida compreensão do valor da linguagem poética, exprimindo uma renovadora teoria da lírica (Carvalho, 2010, p. 9).

Décio Pignatari, em *Retrato do amor quando jovem*, que publicou em 1990, traduzindo Dante, Shakespeare, Sheridan e Goethe, escritores escolhidos por ele, por trabalharem perspectivando visões do amor, na apresentação que fez para a obra, também apresentou uma explicação do próprio Dante sobre seu *dolce stil nuovo* [doce estilo novo], no qual seu livro foi escrito:

O próprio Dante conta, aqui, que o *dolce stil nuovo*, o movimento poético que ajudou a criar, nasceu da necessidade de elevar a um status nobre a língua vulgar, falada pelo povo, pois as mulheres já não entendiam o latim: da língua vulgar nascia a nova linguagem do amor, dando continuidade, a Itália, à

tradição criada na Provença pelos trovadores da *langue d'oc*, a língua do *sim* dessa região, em oposição à *langue d'oïl*, a língua do *sim* da região ao norte do rio Loire (Pignatari, 1990, p. 12).

Então, para explicitar como Dante trabalhava, misturando memórias, prosa e poesia, gostaria de citar um fragmento da parte 3, para que essas semelhanças que vejo com o texto de Raul Bopp também possam ser percebidas por mais leitores:

Enquanto o vulto se detinha, parecia despertar aquela que dormia e tanto se empenhava nisso que a fazia comer da coisa que ardia em suas mãos – e ela o comia, como que amedrontada. Mas não se passou muito tempo e a alegria do vulto se converteu em choro amargo: chorando, afastou-se com a mulher nos braços, parecendo-me que ao céu se dirigiam. Isto me provocou uma angústia tão grande, que o meu sono, frágil demais, não pôde suportar, em que tivera a visão era a quarta a contar do início da noite, sendo manifestamente claro que essa era a primeira hora das derradeiras nove horas da noite. Assustando no que me fora dado a ver, propus levá-lo ao conhecimento daqueles que eram famosos trovadores daquela época; e, como já fosse coisa minha conhecida esta de saber ver a arte de dizer palavras rimadas, dediquei-me a fazer um soneto, no qual saudasse todos os fiéis do Amor. E, pedindo-lhes que julgassem a minha visão, a eles escrevi o que havia visto no meu sono. Daí, o soneto que se inicia *A toda alma gentil*²¹²:

*A toda alma gentil ou que no peito
sinta vibrar os versos que ora digo,
solicito que fale-me a respeito,
saudando o Amor, nosso comum amigo.*

*Já era aquela hora em que, ao leito,
se recolhem todos, menos o céu antigo,
com seus astros, quando me vi sujeito
ao vulto de um Amor quase inimigo.*

*Afetava alegria, ao comprimir
meu coração na mão, tendo nos braços
minha senhora, em panos, a dormir.*

*Depois a despertava e ela, aos pedaços,
o coração se punha a consumir.
Chorando, o Amor se volve sobre os passos.*

Este soneto se divide em duas partes: na primeira, saúdo e peço resposta; na segunda; digo a que se deve dar resposta. A segunda parte começa neste ponto: *Já era aquela hora*.

²¹² Pignatari explica que “[o] adjetivo gentil, por exemplo, nada tem a ver com o seu significado atual, em português, estando mais para a acepção de nobre, como se pode ver em Camões. Dante se dirige à alta burguesia florentina, especialmente às moças de sua própria classe (como a própria Beatriz), que sabiam ler e escrever” (Pignatari, 1990, p. 17-18).

Muitos responderam a este soneto e muitas foram as interpretações; entre eles, destaco a que considero o primeiro dos meus amigos, que respondeu com um soneto que assim começa: “Eu vi, como você, todo o valor.” Pode-se dizer que este foi o começo da amizade entre mim e ele, quando soube que eu era o remetente. O verdadeiro significado do mencionado sonho não foi captado por ninguém, mas hoje ele é mais do que manifesto, mesmo aos espíritos um tanto menos instruídos (Alighieri, 1990, p. 23).

Apesar de a imagem do labirinto aparecer no 7º poema de *Cobra Norato* – “Escorrego por um labirinto/ com árvores prenhas sentadas no escuro/ Raízes com fome mordem o chão” (Bopp, 1998, p. 156) – e o próprio Bopp também fazer uma comparação com Minotauro, quando estava explicando a lenda da Cobra-Grande, naquele seu texto, já referido anteriormente, “MAGICISMO DO UNIVERSO AMAZÔNICO NUM POEMA” (Bopp, 2008, p. 81-97), publicado em 1977, em *Vida e Morte da Antropofagia*, na seção “LENDA DA COBRA GRANDE”, frisando como ela se ajustava à ideia do herói²¹³, seu poema não se movimentava majoritariamente por esses referenciais greco-romanos, oriundos da cultura Ocidental. Na verdade, esses referenciais também se misturavam com o imaginário indígena. Além disso, ao misturar a lenda da Cobra-Grande, na pele de Cobra Norato, na esteira das peripécias de Teseu, o poeta também evocava a filha da rainha Luzia das histórias lusitanas. Na sua imaginação, segundo a professora e pesquisadora Luzia Aparecida Oliva dos Santos, em seu texto “O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de *Cobra Norato* (Raul Bopp)”, que está no livro *O percurso da indianidade na literatura brasileira – Matizes da Figuração*, publicado em 2009, citando uma outra pesquisadora, Lígia Morrone Averbuck, cujo trabalho *Cobra Norato e a revolução caraíba*, de 1985, que ainda não li, eram exatamente nesses cruzamentos que o livro de Bopp se movimentava:

Dada a complexidade de contribuições reunidas no entorno da figura enigmática [da filha da rainha Luzia], presente nos relatos populares amazônicos, Averbuck (1985, p.99, nota 1) observa que aos elementos indígenas Raul Bopp vinha acrescentando o toque da tradição lusa, elemento fundamental do fabulário brasileiro. A “filha da rainha Luzia”, personagem criada pela imaginação do poeta, reunia, portanto, retalhos de duas fontes diferentes: a história da filha do rei Sebastião e da rainha Luzia. Deste “cruzamento”, surgiria a “filha da rainha Luzia”, por quem Cobra Norato viria a realizar as maiores façanhas (Santos, L. A. O. dos, 2009, p. 266).

213 “Em um dos casos que me contaram, nas minhas andanças pelo Baixo Amazonas, aparecia, por ocasião da lua cheia, a Cobra Grande, que vinha cobrar o resgate de uma moça. O gênio mau da região, como o Minotauro dos gregos, amedrontava toda a gente, com a exigência desse tributo. Um dia, pelos caminhos da intuição, e ainda sob a influência dos nheengatus de Amorim, pensei em fixar esse mito num episódio poemático, tendo, como pano de fundo, a grande caudal de água doce e a floresta. Mas, em vez de um Teseu destemido, para enfrentar o monstro, comecei a procurar, nas lendas amazônicas, um gênio bom que fosse, por coincidência, enamorado da donzela raptada pela Cobra Grande. Cobra Norato, com a sua substância humana, pareceu-me que se ajustava perfeitamente na figura do herói do poema. Faltava achar a moça. Resolvi o assunto mais tarde, ao me lembrar da velhinha de Valha-me-Deus (ilha do Tucum, no litoral maranhense), que me contou uma história obscura da filha da rainha Luzia. A sua figura errática e fugidia amoldava-se apropriadamente às tramas do ‘romance’” (Bopp, 2008, p. 85).

Mas além de haver em sua obra a presença dessa questão dos mitos, que invariavelmente se apresentava como uma tópica moderna, é interessante perceber que, na própria forma de se referir à filha da rainha Luzia, Bopp mencionava algo como “uma história obscura da filha da rainha Luzia” (Bopp, 2008, p. 85, grifo meu), aproximando e fazendo convergir nela, a partir dela, a um só tempo, os contrastes: a ideia de obscuridade, evocada pela formulação “história obscura”, e de luminosidade, com todas as possibilidades vocabulares luminosas que podem surgir a partir do nome da rainha Luzia, que também evocava a Santa Luzia, santa católica ligada aos olhos. Esses contrastes estão o tempo todo presentes nos poemas, em diversas imagens, e é possível percorrê-los observando, por exemplo, apenas esse aspecto. Se assim o fizermos, observando a forma como esses tipos de contrastes se apresentavam, de poema em poema, e também a temática dos olhos, do dia e da noite, do sol e da lua, além do sono e da insônia, e da rainha Luzia e sua filha, é possível encontrar os seguintes vocábulos/imagens:

- no 1º poema: “dia”, “lua”, “noite”, “estrelas”, “apagar os olhos primeiro”, “sono”;
- no 2º poema: “sombra”, “escuro”, “entregar a sombra”, “lua nova”, “insônia”, “bocejam árvores sonolentas”, “a noite secou”, “árvores grávidas cochilam”, “hoje vou dormir com a filha da rainha Luzia”;
- no 3º poema: “quem me quebrou com mau-olhado”, “olhos murchos”, “o resto da noite”;
- no 5º poema: “vocês são cegos de nascença”, “afogar o homem na sombra”, “anunciar a lua”, “acordar as estrelas/ em noites de São João”;
- no 6º poema: “– já será dia?”, “manchas de luz abrem buracos nas copas altas”, “passam a noite”;
- no 7º poema: “no escuro”, “trovãozinho roncou”, “escuro”, “sombra”;
- no 8º poema: “nuvens negras”;
- no 9º poema: “nesse escurão sem saída”;
- no 10º poema: “quero dormir três dias e três noites/ com o sono de Acutipiru”;
- no 11º poema: “acordo”, “a lua nasceu com olheiras”, “abriram-se as estrelas”, “a noite cansada parou”, “música com gosto da lua”, “deixei minha sombra”, “*que a filha da/ rainha Luzia/ talvez esteja dormindo*”, “olhos molhados de verde”;
- no 12º poema: “a madrugada”, “clareia”, “Maria-é-dia”, “acordam-se raízes com sono”, “eu vou convidar a noite/ para ficar aqui”;
- no 13º poema: “solzinho infantil”, “o sol tinge a paisagem”,

- no 14º poema: “meio-dia”, “estendidas ao sol para secar”, “o sol belisca a pele azul do lago”;
- no 15º poema: “[d]ói a luz nos olhos”, “[s]ol parece um espelhinho”;
- no 16º poema: “[e]stá começando a escurecer”, “escrevem sombras longas nas areias usadas”, “[e]ncolhe-se a luz do dia”, “– vou ficar com os olhos entupidos de escuro”, “apagam-se as cores”, “a noite encalhou com um carregamento de estrelas”;
- no 17º poema: “se o sol aparecer ele me engole”;
- no 18º poema: “sentir a noite toda habitada de estrelas”, “fios de prata”, “viu o rasto luminoso da filha da rainha Luzia?”;
- no 19º poema: “passou toda a noite com insônia”;
- no 20º poema: “nas clareiras alagadas”, “temos que chegar antes da lua”, “[e]sta costa baixa pegou verão”;
- no 21º poema: “[n]oite pontual”, “lua cheia apontou”;
- no 22º poema: “o luar espesso”, “descansar debaixo da lua”;
- no 23º poema: “[n]oite grande...”, “numa noite enfeitada de lua/ com cachos de estrelas”, “– o que é que haverá lá atrás das estrelas?”;
- no 25º poema: “– [b]oa-noite/- [b]ua nuite”, “[j]á tem noite nos seus olhos”, “[p]imenta pegou fogo na boca”;
- no 26º poema: “[n]oite está bonita”, “enquanto é noite/ com todo esse céu espaçoso e tanta estrela”;
- no 27º poema: “[n]o escuro a um canto do rancho”, “[n]ão gosto de fogo”;
- no 28º poema: “[m]ovem-se espantalhos monstros/ riscando sombras estranhas pela chão”, “[o] luar amacia o mato sonolento”, “jaburus de monóculo namoram estrelas míopes”, “[o] mato se acorda”;
- no 29º poema: “[a]qui é a Cobra Grande/ [q]uando começa a lua cheia ela aparece”, “parece que ainda ouço um soluço quebrando-se na noite”;
- no 30º poema: “antes que a lua se afunde no mato”, “– [s]ó temos um palmo de lua lá em cima”, “[v]ou buscar puçanga/ pra distorcer o mau-olhado”;
- no 31º poema: “num escuro de se esconder”;
- no 32º poema: “[f]icar à sombra do mato”, “[e] quando estivermos à espera/ que a noite volte outra vez”;

- no 33º poema: “[h]averá muita festa/ durante sete luas sete sóis”;

Nessa listagem, um tanto quanto excessiva²¹⁴, que recolhi da edição de *Cobra Norato*, das *Poesias Completas de Raul Bopp* (Bopp, 1998, p. 147-194), organizada por Augusto Massi, além de ela nos dar a ver algo como um exagero, ela também nos evidenciava o óbvio: que esses elementos contrastantes, que trabalhavam aspectos de obscuridade e luminosidade, eram uma constante em quase todos os poemas do livro, compondo, portanto, nos 33 poemas do livro, uma coreografia, de poema a poema, ligada primeiramente à passagem do tempo na narrativa, mas também a imagens que fazem referência ao sono/sonho, a espaços oníricos, entre dormir e acordar, fundindo espaço onírico e espaço de vigília, sendo praticamente impossível diferenciar sonho e realidade. Como essa relação com o mundo onírico também se ligava a elementos relacionados ao universo do mágico-maravilhoso, que o *topos* floresta, por esse viés do mito da Cobra-Grande, agenciava e reverberava, é como se essa passagem do tempo, dos dias e das noites, também se desse por meio de uma fusão mágica entre vigília e sonho, o que acentuava ainda mais o tom surrealista de todo o texto, e sua veiculação a essa estética vanguardista. Ainda poderia ter acrescentado outros vocábulos nessa lista, como “terra”, “lama”, “lodo”, “mato”, “água” etc., que também trabalhavam, cada um à sua maneira, metaforicamente, com outros contrastes, que poderiam ser lidos como formas análogas da luz, da sombra ou da escuridão, mas não o fiz, porque não queria deixar a lista ainda maior, abrindo para outras derivas. Quis me ater somente à luz e a seus contrastes mais literais, para ver como se dava essa presença no livro, movimentando visualmente *Cobra Norato*, entre dia e noite, claro e escuro.

Essa lista também poderia funcionar como uma espécie de inventário, já que trazia um vasto *corpus* de palavras usadas nos poemas, retomados de modo fragmentário, por essa lógica dos vocábulos relacionados à luz e a seus contrastes, quando comecei a prestar mais atenção nessas imagens, que perspectivam esse antagonismo entre esses elementos e nos aspectos que apresentavam nuances dessas oposições. E o interessante de pensar *Cobra Norato* assim, por meio de uma lista, que recorta os poemas do livro inteiro, apesar de sua característica primeira deixar transparecer uma qualidade mais obsessiva de leitura, é demonstrar como essas imagens, que tinham uma natureza divergente, eram uma presença

214 Podia ter sido ainda pior, se eu tivesse começado a contar as incidências e a fazer cruzamento entre elas! Aiai...

constante ao longo de todo o livro, fazendo com que ganhassem muito mais relevância nessa jornada no herói, até porque expandiam e reverberavam ainda mais essa jornada, se fossem lidas em relação a ele e à busca de sua amada. Sem sombra de dúvida, há toda uma coreografia da escuridão e da luz, que movimentava o itinerário do herói no poema, em busca da filha da rainha Luzia, e esse jogo, entre luzes e sombras, podia ser pensando como uma atualização moderna desses contrários. Como uma forma moderna de trabalhar com a jornada épica do herói.

Essa tópica do sol já estava presente em textos-chave do modernismo brasileiro, escritos por Oswald de Andrade: tanto no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) quanto no “Manifesto Antropófago” (1928), há menções ao astro-rei, em diferentes passagens. No primeiro manifesto, encontramos uma alusão a ele, mas associado à preguiça, de uma forma que a qualificava, porque se tratava de um adjetivo, como se todos os elementos que foram sendo mencionados, de forma encadeada, fossem atributos da ideia de “Pau Brasil”, termo que estava sendo empregado para se pensar o Brasil, através da madeira pau-brasil, mas também o próprio manifesto, sem deixar de fazer uma alusão a esse universo tropical, que o imaginário solar suscitava: “[o]buses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau Brasil.” (Andrade, O. de, 2017, p. 27). Já no “Manifesto Antropófago”, a alusão ao sol é associada a uma ideia de filiação, linhagem, descendência e, assim, pertencimento: “[f]ilhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra-grande” (Andrade, O. de, 2017, p. 50). A pesquisadora Beatriz Azevedo, em seu livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, de 2016, analisou aforismo por aforismo do “Manifesto Antropófago” e, no caso específico desse oitavo, dentre várias coisas que ela mencionou, ela recuperou o livro *O Selvagem*, escrito pelo general Couto de Magalhães e publicado em 1876, que era livro com o qual Oswald de Andrade estava dialogando. Beatriz Azevedo associou a esse livro a imagem do sol, que era citada no “Manifesto”, já que:

Na quinta parte do livro de Couto de Magalhães, no capítulo “Teogonia dos índios”, encontramos o seguinte trecho, aproveitado por Oswald no aforismo em questão: “O sol é a mãe dos viventes, todos que habitam a terra; a lua é a mãe de todos os vegetais.”

Também no livro de Couto de Magalhães encontra-se transcrita a lenda da Cobra Grande, especificamente na oitava parte, aquela dedicada às lendas tupis. Não foi só Oswald de Andrade que mergulhou neste universo. Raul Bopp, parceiro de Oswald na *Revista de Antropofagia*, escreveu o poema “Cobra Norato” também inspirado por essa lenda, quando ainda era estudante de direito em Belém, no Pará, em 1928. Publicado em 1931, o livro de Bopp tem um saboroso subtítulo, nem sempre reproduzido nas edições subsequentes: *Nheengatu da margem esquerda do Amazonas*.

[...]

Prosseguindo no interesse pela temática ameríndia, Oswald menciona ainda neste aforismo o encontro do colonizador português com as índias brasileiras; e aproveita para retificar que os filhos do Sol não foram “descobertos”, mas “encontrados” – e amado ferozmente. Era de se imaginar... (Azevedo, B., 2016, p. 118-119).

Como já disse, ainda não li o estudo da pesquisadora Averbuck, que foi um dos pioneiros da crítica literária brasileira a se dedicar à obra de Raul Bopp, mas a professora e pesquisadora Luzia Aparecida Oliva dos Santos, em seu texto “O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de *Cobra Norato* (Raul Bopp)”, já mencionado anteriormente, se referia algumas vezes a esse estudo em seu texto, e ressaltou uma ideia que parecia ter sido central para a leitura que Averbuck propôs de Bopp: “[c]onsiderando os elementos que figuram com maior frequência [no livro *Cobra Norato*], Averbuck (1985, p. 123) atribui a *Cobra Norato* a qualidade de ‘poema da noite e da água’, porque os elementos da natureza ocupam tanto o espaço geográfico, quanto o emocional, no qual ‘a água serve de tema condutor ao longo da travessia do herói pelos meandros da floresta’” (Santos, L. A. O. dos, 2009, p. 262). Em certa medida, os aspectos que estou chamando a atenção na minha leitura do livro também conversam com esse viés mais noturno e aquático que Averbuck apontou, mas, a meu ver, o poema vai sendo construído para conquistar as luzes, de uma forma metafórica, corporificada na imagem da filha da rainha da luz, então, havia uma teleologia no poema, que culminava justamente com o casamento.

Nunca estive na floresta Amazônica e tudo o que conheço dela vem sendo apresentando a mim a partir de textos que leio sobre ela, mas a jornalista e escritora gaúcha Eliane Brum, que já leio há alguns anos e com uma certa frequência, não apenas conhece a Amazônia como se mudou para Altamira em 2017, o maior município do Brasil, localizado na região Norte, no estado Pará, e passou a escrever a partir de lá, sempre enviando notícias do que ela começou a chamar de “centro do mundo”. Desde 2022, ela vem publicando seus textos numa plataforma de jornalismo independente, que ajudou a fundar, junto com outros criadores, e que também recebeu essa mesma designação, “Sumaúma – jornalismo do centro do mundo”²¹⁵. Essa expressão é usada para assinalar um projeto político de jornalismo engajado, que é o jornalismo no qual Eliane acredita e procura fazer, como está dito no “Manifesto” do projeto:

Quando afirmamos que faremos jornalismo a partir do centro do mundo, não estamos usando um truque de retórica. Só há chance de um futuro para as crianças que já nasceram se entendermos que o conceito hegemônico de centralidade está deslocado e precisa ser reposicionado. E é por estar deslocado que chegamos ao aterrador absurdo de uma minoria de humanos alterar a morfologia e o clima do planeta. Os centros mais essenciais de um mundo em colapso climático não são Washington ou Pequim, não são os bunkers do sistema financeiro, mas os enclaves de vida do qual depende a

215 Disponível em: <<https://sumauma.com/>>. Acesso em: 20/08/2024.

nossa sobrevivência, como os oceanos, as florestas tropicais, os vários biomas. É isso que mostra a melhor ciência e é isso que apontam os xamãs. E, como jornalistas, nosso lado é o da verdade.

Ao urgente reposicionamento das centralidades corresponde uma mudança de valores e de perspectivas. São outros valores e outras perspectivas que passam a ocupar o lugar central. Essa recentralização é vital para sermos capazes de criar, num curto espaço de tempo, uma comunidade humana capaz de viver com todas as outras espécies sem destruir o planeta-casa. É isso que chamamos de amazonização do mundo, um conceito tecido por muitas vozes, um conceito que vai muito além da Amazônia como território geopolítico²¹⁶.

No primeiro trimestre de 2024, participei, como público, de uma série de encontros online, idealizados por uma comunidade conectada pela *internet*, muito envolvida com práticas budistas, chamada “o lugar”. Eles estavam realizando o “SIM-2024”, um “intensivo online para sonhar outros mundos”²¹⁷, que já havia acontecido em anos anteriores. Nesse ano de 2024, eles estavam promovendo conversas com muitos seres visionários, como eles mesmos afirmavam na página do evento: Wendy Johnson Sensei, Báýò Akómoláfé, Sérgio Vaz, Fabiana Moraes, Bruno Torturra, Geni Nuñez e também a jornalista Eliane Brum. A conversa com Eliane aconteceu em março e um dos assuntos que foi tocado durante o encontro foi trazido pelo jornalista de São Paulo Daniel Cunha, integrante desse espaço, “o lugar”, que pediu para Eliane falar sobre a escuridão, mais precisamente falar a partir da frase “sustentar a escuridão para ser capaz de enxergar”. Essa frase, tão sugestiva e tão cheia de possibilidades, era uma dessas frases maravilhosas que sempre surgem nos textos escritos por Eliane e que, mesmo nos deixando um pouco desnorteados, nos capturava, por ser bastante intrigante, e que, para Daniel, trazia em si uma lição. Afinal, o que poderia significar “sustentar a escuridão para ser capaz de enxergar”?

Era difícil entender, de imediato, ali no encontro *online*, se essa escuridão era uma escuridão literal ou metafórica, se ela estaria se referindo a uma experiência concreta com a escuridão ou algo como carregar as sombras das coisas e tentar ver a partir delas, compreendendo que em todas as coisas existe um lado não-visível, obscurecido. Estaria ela designando um lugar? Uma região específica de alguma coisa? E, se fosse isso, que lugar seria esse que poderia nos servir de guia, para enxergarmos a partir dele, se conseguíssemos sustentá-lo? Ou seria essa escuridão uma espécie de lente ou de filtro para se perceber o mundo a partir dela? Como mesmo disse Daniel Cunha durante o encontro, ele leu essa frase numa reportagem que Eliane Brum escreveu junto com outras pessoas (Brum; Ishikawa; Bezerra, 2023, [s.p.]), e publicou na *Sumaúma*, em outubro de 2023, intitulada “Amazônia dos fungos”, em que ela adentrava o mundo do mais que humanes, como ela mesma disse, *humanes*, que era uma das coisas que mais a

216 Disponível em: <<https://sumauma.com/quem-somos/>> Acesso em: 20/08/2024.

217 Disponível em: <<https://olugar.org/sim/>>. Acesso em: 20/08/2024.

fascinava ultimamente. Mas Daniel não estava interessado apenas em pensar essa escuridão no seu contexto inicial de enunciação, na experiência que Eliane teve na floresta, ao ter sido apresentada por Noemia Ishikawa ao “chão de estrelas”, um brilho gerado por fungos bioluminescentes; na verdade, ele queria usá-la como gancho, porque gostaria de pensá-la para além dessa experiência, pensá-la em relação a outras coisas. Então, por mais que essa escuridão estivesse conectada com uma experiência literal com os fungos na floresta, Daniel queria desdobrá-la e abordá-la em outros contextos, assim, ele perguntou como Eliane pensava isso de saber sustentar a escuridão em relação à sua vida, o que mais ela tinha enxergado sobre sua vida, e à nossa vida em comunidade, e o que significaria sustentar a escuridão nesse nosso momento presente, em que a gente vive agora, de guerra, de medo, de insegurança... Enfim, de inúmeras violências.

Para quem ficou interessado nessa conversa e com vontade de ouvir as derivas do pensamento de Eliane, é possível escutá-la na plataforma do Spotify, já que uma parte desse encontro do intensivo SIM-2024 foi editada e transformada em *podcast*, apesar de “o lugar” não ser um *podcast*, como eles mesmo dizem, no seu perfil do *Spotify*. E essa parte sobre a escuridão ganhou tanta ênfase na conversa que, não por acaso, o *podcast* foi intitulado justamente a partir desse enfoque: “Escolher a escuridão” – episódio #6 da série do SIM-2024²¹⁸. Mas, como eu já ouvi algumas vezes esse *podcast*, e já comentei algumas coisas sobre ele, gostaria de me voltar para a reportagem sobre os fungos que foi citada no *podcast*, para ver como essa formulação sobre a escuridão foi elaborada inicialmente por ela e entender melhor o sentido primeiro que ela lhe atribuiu ali.

Como a maioria das reportagens que Eliane escreve, essa sobre os fungos era bastante longa, já que, quando se tratava de escrita, independentemente do assunto, ela tem um talento extraordinário para narrar uma infinidade de outras coisas junto, que vão surgindo a partir de um único tema, como se seus textos se tratassem de grandes constelações, cheiras de ramificações. Neles, é possível tanto observar várias conexões que vão sendo feitas por ela quanto fazer novas relações com as informações que vão sendo apresentadas, ao longo do texto. Mas, além dessa característica marcante, esse seu texto tinha uma outra marca, bastante especial, ele foi escrito em colaboração, sendo a co-autoria partilhada com Noemia Ishikawa e Francisco Marques Bezerra, mais conhecido como Flechinha, que participaram com Eliane não só de uma experiência de escrita, mas, sobretudo, de uma experiência da vida, e por isso seu subtítulo, de cara, já nos dá a letra, digamos assim, do eixo central do texto, do seu tema

218 Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2hXa0GcnQCzgIXevsIG1zjR?si=3d24aa46d8374cf7&nd=1&dlsi=194f22307dad4e05>>. Acesso em: 20/08/2024.

principal: “Três humanes em busca dos seres que sustentam a Terra numa floresta bem perto do ponto de não retorno, nas ruínas desvairadas do maior município do Brasil”. Ou seja, uma jornalista, uma pesquisadora e uma pessoa da região, um conhecedor das matas e dos caminhos, um mateiro.

Já grafando humano em linguagem inclusiva, como humanes, porque há um desejo muito grande, na reportagem, de pensar sobre a presença humana na terra – e as implicações e consequências dessa presença, bem como as responsabilidades éticas que ela acarreta – em relação com outros seres, cocriando o Planeta, já que esse mundo seria além do humano, um mundo dos mais que humanes, entendidos não apenas como animais, plantas, fungos, mas também como rios, montanhas, pedras, como ela enfatizou na conversa com Daniel Cunha, reforçando essa questão relacional, que é adotada em Sumaúma; mas, no caso específico da reportagem, o enfoque maior foi dado ao mundo dos fungos e a seu funcionamento em rede, ajudando a manter viva a maior floresta tropical do planeta Terra. E não me parece uma simples coincidência que o verbo sustentar, que aparece na frase sobre a escuridão, “sustentar a escuridão para ser capaz de enxergar” (grifo meu), também apareça no subtítulo da reportagem, “[t]rês humanes em busca dos seres que sustentam a Terra numa floresta bem perto do ponto de não retorno, nas ruínas desvairadas do maior município do Brasil” (grifo meu), porque há uma preocupação em torno da sustentação do planeta e de sua sustentabilidade, não apenas numa perspectiva econômica, do sustento, do ganha pão do dia a dia, mas daquilo é necessário para mantê-lo vivo, num pensamento sobre a ética da sua sobrevivência, em tempos de fim do mundo e de mudanças climáticas.

Um dos aspectos principais que foi tratado na reportagem, nessa grande aventura pelo mundo dos fungos, cogumelos, micélios e seus esporos, foi quando Eliane, acompanhada de Noemia, narrou seu contato noturno com esses seres mais que humanes, numa parte da floresta Amazônia, bem perto de sua casa, em Altamira. Foi literalmente na calada da noite, no interior do seu silêncio, que o protagonismo dos fungos pode ser percebido com mais intensidade, porque alguns deles eram organismos bioluminescentes, *i.e.*, organismos que produziam uma luz fria e visível por outros seres vivos, gerando uma luminosidade surpreendente dentro da escuridão da noite. É daí que vem o efeito luminoso que, no texto, por eles estarem no chão, foi chamado de “chão de estrelas”, evocando aquela música “Chão de estrelas”, de 1937, cuja letra era de Orestes Barbosa e a música era de Sílvia Caldas, que acabou sendo utilizada para nomear a seção 05 da reportagem, “5. o chão de estrelas”, parte na qual Eliane narrou sua experiência noturna com a floresta.

Nessa seção, ela nos contou como conheceu Noemia, que é uma micóloga (pesquisadora de fungos) e de como viu, junto com ela, pela primeira vez, o fenômeno dos fungos luminosos. E é justamente no final dessa seção em que apareceu aquela frase sobre a escuridão, como uma espécie de súplica, de toda a experiência vivida em conjunto, de forma relacional, com Noemia e os fungos, e onde ela também falava um pouco sobre o processo de co-autoria, que também foi atravessado por uma partilha financeira:

Conheci Noemia Ishikawa numa visita que ela fez à comunidade onde eu vivo, em 2021, durante uma das primeiras tréguas da pandemia de covid-19. Eu e meu companheiro, o jornalista Jonathan Watts, compramos um pedaço de terra degradada nos arredores da cidade de Altamira, floresta convertida em pasto para boi, somando-nos ao sonho de criar um enclave de resistência num dos epicentros de destruição da Amazônia. A ideia que move a comunidade é a de que cada morador que chega pra fazer casa faça também floresta. Assim, quando compramos nosso pedaço de terra arrasada, eu e Jon primeiro fizemos uma muvuca, técnica indígena de reflorestamento. Durante dias abrimos fileiras com pequenos buracos, cada um deles separados por cerca de 1 metro. Quando tudo estava pronto, vizinhos e amigos, crianças e adultos, se juntaram a nós para o momento mais extraordinário, que é a sementeira de mais de 30 espécies de árvores, cada semente uma obra de arte da diversidade de formas e cores.

Nosso desejo era ficar olhando para elas por meses, apalpando seus corpos esculturais, antes de lançá-las na terra. Por mais que eu entenda os mecanismos usados pelo capitalismo para produzir a corrosão acelerada dos corpos dos humanos, a deformação do sentir e do pensar que se iniciou pelo aluguel dos corpos e moldou os interiores pelo consumo, é impossível deixar de me intrigar como se destrói a floresta por ouro quando há nas nossas mãos essas maravilhas que viram floresta. Você lança uma semente no chão, como fazem pássaros, insetos e morcegos, e algo vivo nasce dali. E assim, plantando uma pequena, diminuta, floresta, começamos a construir nossa casa.

Foi nela que Noemia nos encontrou pela primeira vez. A casa era nossa, mas foi a visitante que nos levou para conhecer os vizinhos. Logo no início da noite, ela nos carregou para dar uma volta numa pequena área de floresta sobrevivente, a apenas algumas dezenas de metros. Chegando lá, nos mandou apagar as lanternas. É uma sensação poderosa a de estar na floresta na escuridão. No **breu**. Dá uma dimensão mais profunda da nossa fragilidade quando tudo abaixo e acima de você, ao redor e por todos os flancos é vivo – e não morto como nas cidades. Ficamos assim, em silêncio absoluto, por cinco minutos. E então, de repente, acendeu uma luzinha nos nossos pés. E depois outra luzinha. E aí outra luzinha. E seguimos ali, parados, quietos, assistindo às luzinhas surgirem. Dez minutos depois, eu entendi o que era um chão de estrelas. Como na música dos compositores brasileiros Sílvia Caldas e Orestes Barbosa, por tanto tempo “nós pisamos nos astros distraídos”. Havia estrelas por todo o chão da floresta, no tronco das árvores, nos arbustos, nas folhas. Imaginem isto: à noite, a floresta tem chão de estrelas.

Meus olhos boiaram com a beleza daquilo. Reprimi os soluços porque não queria ser barulho na casa dos outros. Só então Noemia explicou que eram os fungos bioluminescentes. Eles sempre estiveram ali, bem ao lado de casa, mas eu nunca tinha sido capaz de vê-los. Eu passava por ali várias vezes por dia e nunca antes – nunca – fui capaz de enxergá-los.

Conto essa cena porque acho que é isso que acontece entre os humanos não indígenas e a floresta Amazônica – ou qualquer outro enclave de natureza. Existe o que a gente vê, que é quase nada. Existe o que a gente sabe que existe porque alguém pesquisou, que é um pouco mais, mas ainda assim é quase nada. E existe o que a gente não sabe que existe, que é quase tudo.

Há uma expressão recorrente sobre a Amazônia e também sobre outros biomas que se aplica aos fungos e a tudo o que é desconhecido dos humanos: é preciso conhecer para amar. E por isso deveríamos fazer um esforço educativo monumental para levar o conhecimento sobre a Amazônia e seus habitantes ao maior número possível de pessoas, como estratégia para a sua conservação. Pessoalmente discordo. Acho que o esforço educativo monumental seria ótimo para os humanos, que teriam a chance de ampliar sua visão limitada sobre si mesmos e os mundos que os rodeiam, para além do seu umbigo. Mas não acho que seja necessário conhecer para amar e muito menos conhecer e amar para respeitar a vida dos outros.

Pensem nos fungos e em todas as gentes que nossa ignorância ignora. Se for difícil esse exercício, pense naqueles que curiosamente são chamados de “povos isolados”, os indígenas que concluíram que é bem melhor para a vida deles nem conhecer os não indígenas nem as outras populações originárias. É na Amazônia brasileira, no Vale do Javari, que está a maior concentração desses povos no planeta, no esforço cotidiano de viver sem cruzar com nenhum branco. Eles não querem nos conhecer – e nós não precisamos conhecê-los para respeitá-los. Nós só precisamos respeitá-los, o que significa respeitar sua decisão de seguir nos desconhecendo. Simples assim. É muita arrogância achar que para que todos os outros tenham o direito de existir, tanto as gentes quanto os territórios precisam passar pela aprovação do nosso magnânimo amor.

Noemia conta que o pesquisador de cores de seres vivos Takehide Ikeda, da Universidade de Kyoto, disse a ela: “A metade do mundo está sempre escura, mas as pessoas só olham para a parte clara”. O comentário chamou sua atenção sobre quanto somos voltados a associar o desconhecido com o escuro, e o conhecido com o claro. E como os humanos tentam iluminar mais e mais lugares por mais e mais tempo durante a noite, como percebemos nas telas acopladas nos assentos dos aviões durante viagens longas. Ficou contente ao lembrar o quanto nesses mapas a Amazônia ainda está bem escura à noite.

“No chão da Amazônia, adentrar na floresta à noite, especialmente nas noites de lua nova, tem sido uma experiência que não canso de repetir. Chamamos isso de micoturismo noturno”, ela conta. “Em geral vemos folhas emitindo luz, mas, em raros momentos, é possível encontrar o cogumelo inteiro brilhando.” O que parece ser uma novidade para a maioria, para muitos já era relatado pelo filósofo grego Aristóteles (384–322 Antes da Era Comum) e pelo naturalista romano Plínio, o Velho (23–79 da Era Comum). Ambos mencionaram que a madeira úmida, às vezes, emite um brilho. Hoje sabemos que o brilho vem dos fungos bioluminescentes, que estão decompondo a madeira. A bioluminescência é um fenômeno relacionado a organismos que emitem luz, inicialmente relatada em poesias, ilustrações, contos e até fábulas, mas que atualmente tem sido estudada por pesquisadores no mundo todo.

O químico e físico irlandês Robert Boyle (1627-1691) demonstrou que o oxigênio estava envolvido no processo da bioluminescência tanto em fungos quanto em vagalumes. Dois séculos depois, o farmacêutico francês Raphaël Dubois descobriu que a reação química da bioluminescência requer uma molécula estável ao calor – que ele chamou de “luciferina” – e outra instável ao calor, que ele acreditou ser uma enzima, chamando-a de “luciferase”. Com os avanços científicos do século 20, as pesquisas comprovaram que tanto Boyle quanto Dubois estavam corretos. Um vencedor japonês do Prêmio Nobel, Osamu Shimomura (1928-2018), concentrou-se, na última parte de sua vida, no sistema de bioluminescência de fungos luminosos. A elucidação total foi finalmente demonstrada em 2017 por uma equipe internacional de pesquisa, com representantes de Rússia, Brasil e Japão. No Brasil, a equipe foi liderada por Cassius Stevani, do Instituto de Química da Universidade de São Paulo (USP). Hoje, já foram documentadas 115 espécies de fungos que emitem bioluminescência – 20 delas no Brasil. Na Amazônia, foram relatadas duas espécies, a *Mycena lacrimans* e a *Mycena cristinae*.

Quem revelou a Noemia o brilho dos fungos pela primeira vez foi o indígena Aldevan Baniwa, numa noite na floresta em 2017. Aldevan, que era agente de saúde, morreria três anos depois, aos 46 anos, em 18 de abril de 2020, de covid-19. Para cuidar dos doentes, o Estado só lhe fornecia uma máscara por dia. Mais de 700 mil pessoas morreram no Brasil na pandemia, quando o governo Bolsonaro executou um plano de disseminação do vírus para obter “imunidade de rebanho”. Para os indígenas, foi ainda pior: Bolsonaro chegou a vetar água potável, leitos emergenciais e campanha de prevenção nas línguas indígenas, vetos depois derrubados pelo Parlamento. Quando surgiram as vacinas contra o vírus, moveu uma cruzada contra elas. Sem acesso ao básico nem barreiras de proteção, lideranças como Aldevan e dezenas de anciões indígenas que eram raízes e guardiões da memória e da língua morreram de covid-19. Um deles, Aruká Juma, era o último de seu povo.

Ao descobrir os fungos bioluminescentes, a emoção de Noemia foi de tal dimensão que ela escreveu um livro junto com Aldevan Baniwa, Takehide Ikeda e Ana Carla Bruno: *Brilhos na Floresta* (Inpa e Valer, 2019). A obra inspirou a cantora Ellen Fernandes a compor a música *Luzes da Floresta*, a artista plástica Hadna Abreu a montar a exposição *Amazônia ao Cubo* e a cordelista Cíntia Moreira a transformar a história em cordel.

“O fungo coloniza a folha e, com isso, ela brilha à noite. O Aldevan levou a mim e ao Ikeda pra ver isso. Essa é a história do livro. Passamos a ironia de que o cientista sempre quer iluminar, mas o Aldevan ensinou que a gente tem que apagar a lanterna e ficar no escuro pra ver o que a gente precisa ver. Era irônico que os cientistas tinham que apagar a tecnologia pra ver o que era necessário”, conta Noemia, já que Aldevan Baniwa não pode mais

contar. “O livro também narra a história dos parentes do Aldevan que ficaram perdidos na mata porque escureceu, mas que conseguiram voltar pra aldeia porque viram o brilho dos fungos indicando o caminho.”

Noemia é uma das raras cientistas que realmente miceliam com as comunidades onde atuam, às vezes ela é chamada pelos indígenas apenas para cozinhar para eles. É uma das que lutam para que os povos da floresta ocupem as universidades e tenham seu conhecimento visto como ciência. Juntou uma equipe de tradutoras de diferentes línguas dos povos originários para traduzir livros como *Brilhos na Floresta*. Mas na hora de digitalizar as traduções, voltou a enfrentar um problema recorrente: a falta de algumas letras no teclado convencional, como (i), (u), e letras com mais de um acento, como (ẽ). Tanto insistiu que acabou convencendo dois jovens manauaras – Samuel Minev Benzecry e Juliano Portela – a criarem um teclado adaptado aos alfabetos indígenas, para que o trabalho de escrita e tradução pudesse ser realizado com mais agilidade no computador. A invenção que conecta palavras-mundos foi dado o nome de “Linklado”.

Pisando em estrelas e com muitas ideias em comum, Noemia e eu nos miceliamos em diversas ocasiões na vida desde que ela me ensinou que é preciso sustentar a escuridão para ser capaz de enxergar. Quando esta reportagem começou a se desenhar, chamei ela e seu Flechinha para serem coautores, dividindo a remuneração em partes iguais, porque não seria possível fazer uma reportagem sobre fungos sem que fosse ao modo micelial – ainda que com pessoas humanas (Brum; Ishikawa; Bezerra, 2023, [s.p.], grifo meu).

Apesar de ser um pouco longa, toda essa quinta seção é muito especial. Decidi copiá-la por inteiro para que o pensamento de Eliane fosse transmitido aqui, de forma integral, sem interferência minha, sem ser atravessada ou mediada pela minha voz, com paráfrases. Mas agora, evidentemente, irei dizer algumas coisas sobre ele: o que mais me comove nessa parte é que ela está diretamente ligada à vida e as suas muitas dinâmicas, misturada com coisas que são cotidianas, e por isso mesmo, bastante repetitivas, mas que também envolvem uma dimensão do desconhecido, de um não-saber, já que, quase ao lado da casa de Eliane, existia toda uma floresta “invisível”, com a qual ela convivia, mas sem saber que essa parte noturna da floresta existia, sem conhecê-la de fato. E ela só foi capaz de ver essa floresta, de ter a experiência de revelação desse lugar, quando uma pesquisadora especializada em fungos a levou à noite para descobrir essa floresta que vivia escondida praticamente embaixo do seu nariz, no seu quintal. É muito forte essa declaração, porque isto que está sendo revelado a partir de uma vivência outra da escuridão, é quase da ordem de uma epifania, já que nos mostrava como somos ínfimos em relação ao todo que nos circunda, do qual somos vizinhos, e esse dimensão do desconhecido, que é imensa, pode nos acompanhar por toda a vida, se não tivermos olhos de ver, de procurar ver, olhos que nos movimentem de nossas posições iniciais de segurança e de conforto, de zonas cristalizadas do saber, nos deslocando para outras regiões, onde nosso desconhecimento se tornava uma nova *praxis* para estar do mundo. Nesse sentido, a escuridão vivenciada por Eliane tem um sentido pedagógico, porque é preciso que apaguemos as lanternas das luzes de coisas que já sabemos, para ver outra luz ser revelada, como um convite para um novo estar no mundo, mais integrado, e em relação menos hierárquica com os seres mais que humanos que nos circundam.

Para Eliane, que é uma humane não indígena, esse tipo de coisa acontece justamente quando humanes não indígenas se relacionam com a floresta Amazônica, como se faltasse alguma coisa nessa relação para ela encaixar, já que “[e]xiste o que a gente vê, que é quase nada. Existe o que a gente sabe que existe porque alguém pesquisou, que é um pouco mais, mas ainda assim é quase nada. E existe o que a gente não sabe que existe, que é quase tudo”. É aí, nessa reflexão que ela fez, que está o cerne da frase que Daniel recuperou para sua entrevista, e que apareceu escrita assim, no final dessa seção: “[p]isando em estrelas e com muitas ideias em comum, Noemia e eu nos miceliamos em diversas ocasiões na vida desde que ela me ensinou que é preciso sustentar a escuridão para ser capaz de enxergar”; porque essa escuridão, vivenciada a partir dos fungos, tornava-se diretamente proporcional a tudo aquilo que desconhecíamos. A experiência literal da escuridão se transformava numa experiência metafórica para falar de outras coisas. E penso que foi por isso também que Daniel Cunha a usou, porque ele também via nela a possibilidade de ler essa escuridão de um modo expandido, como uma outra forma de estar no mundo, para sustentar outras visões, outras percepções. Enxergar outras coisas, outras possibilidades de vida, nesse momento tão paradigmático que estamos vivendo, enquanto humanidade.

No meu caso, não que eu desconsidere todas essas outras possibilidades sobre a escuridão, mas como estou pesquisando o **breu**, gostaria de chamar a atenção para a forma como Eliane descreveu sua experiência com os fungos na floresta, usando justamente o termo **breu** para se referir a esse escuro: “[c]hegando lá, nos mandou apagar as lanternas. É uma sensação poderosa a de estar na floresta na escuridão. No **breu**. Dá uma dimensão mais profunda da nossa fragilidade quando tudo abaixo e acima de você, ao redor e por todos os flancos é vivo – e não morto como nas cidades. Ficamos assim, em silêncio absoluto, por cinco minutos” (grifo meu). Friso isso pensando essa experiência contemporânea que ela teve na floresta à luz da experiência moderna que Raul Bopp também teve na Amazônia, e que foi transliterada na forma de poemas, no livro *Cobra Norato*. É interessante perceber, por exemplo, no relato dessas experiências, que Eliane tenha usado o **breu** para descrever a escuridão que ela percebeu da floresta, para falar de uma floresta amazônica noturna, e que Raul Bopp, apesar de também ter tido uma vivência da floresta à noite, em nenhum momento do seu livro – pelo menos não nessa edição de 1998 – usou o termo **breu** para se referir ao escuro, que é tão evocado em seu livro.

Também acho bastante curioso que o termo **breu** apareça inúmeras vezes na contemporaneidade, como alusão à escuridão, sendo retomado, em sua maioria, numa perspectiva positiva, como, por exemplo, no título da obra do poeta Marcelo Ariel, *A água veio do sol, disse o breu* (Ariel, 2023, grifo meu), na obra da artista visual, pesquisadora e psicóloga clínica Castiel Vitorino Brasileiro, *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da*

negritude, no qual “existem *Seres* que conseguem caminhar no **breu** – os morcegos e as benzedeiras são prova disso” (Brasileiro, 2022, p. 38, grifo meu)²¹⁹, ou mesmo na música do *rapper* Emicida, “A Ordem Natural das Coisas” (2019), do álbum AmarElo, “[a] merendeira desce, o ônibus sai/ [d]ona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce/ [d]e madruga que as aranha desce no **breu**/ [e] amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu// [e] o sol só vem depois/ [o] sol só vem depois/ [é] o astro rei, okay, mas vem depois/ [o] sol só vem depois”; e que o mesmo termo tenha sido completamente eclipsado da obra de Raul Bopp, apesar de ter trabalhado com o escuro em vários poemas de *Cobra Norato*. E não é que o termo **breu** não fosse usado na época de Bopp, pelo contrário, ele podia ser encontrado logo no primeiro verso do poema “Sangue Brasileiro”, do poeta mineiro Ascanio Lopes, “As matas espessas eram noites escuras de **breu**/ com sacis cachimbando de cocoras” (Lopes, A., 1928, p. 6, grifo meu), que foi publicado na *Revista de Antropofagia* (anno 1, nº 3), julho de 1928, na mesma edição em que saiu o poema “No meio do Caminho”, de Carlos Drummond de Andrade.

O mais perto que Raul Bopp chegou do **breu** foi no poema XXI, quando ele usou o termo “pixé”, “[e]ntregue o meu pixé na casa de pajé-pato” (Bopp, 1998, p. 189, grifo meu), mas pixé não é piche e também não tem nada a ver com escuro. Segundo o *Dicionário Houaiss*, pixé significa: “s. m. (1886) 1 B N. mau cheiro *adj.* 2g. 2 B diz-se de comida queimada ou daquilo que pega fumaça • ETIM tupi *pi’xe* ‘mau cheiro, catinga’” (Houaiss; Villar,

219 Nessa parte de seu livro, “Os elementos da vida: a negritude não é a única promessa” (Brasileiro, 2022, p. 31-46), Castiel está discutindo a disputa moderna pela escuridão, através da benzedeira: “[t]ornar-se benzedeira não corresponde ao tornar-se *negra*, pois trata-se de ontologias diferentes que se encontram em disputa, pelo fato de que o exercício do benzimento é uma prática de cultuar metamorfoses, e a racialização é a atividade de cultuar o esquecimento da transfiguração. Nesta encruzilhada, considero que a liberdade para o Mito Negro não é um problema a ser resolvido pela justiça moderna, e sim que essa tal liberdade depende de tornar acessível o fato de que a disputa em questão é pela escuridão e por tudo que nela há, ainda que não se tenha certeza de seu conteúdo. Porque na disputa moderna pela escuridão, o que se almeja é justamente o controle de seu mistério, operado pela sua objetificação, a fim de garantir sua descrição, entendimento e usurpação. A colonialidade caracteriza-se pelo controle da escuridão, assim ela evolui e é assim que a supremacia *branca* elabora o programa de perpetuação de sua presença em escala sideral: tentando controlar a negridão dos mares, as pessoas de pele escura e suas civilizações, e a negridão do espaço extraterreno. O negrume, o preto, o escuro ou uma noite sem lua, são os principais pesadelos dos *Seres* modernos, porque são as matérias, as vidas, os lugares e as situações que denunciam a prevalência da relatividade, do acaso e da efemeridade, princípios combatidos com a elaboração das ditas ciências humanas ou faculdade de que delas se aproximam, em especial a antropologia, a psicanálise e as psicologias. O *Ser* moderno sabe que não conhece tudo, pois reconhece a todo instante sua vulnerabilidade pela via do medo que tem de desaparecer. E assim desencadeia perseguições aos sistemas elaborados e inteligíveis apenas para outros *Seres* (arte, linguagem, arquitetura, culinária, danças, mineração) como o fazem com a elaboração da categoria magia negra ou macumbaria. Posso traduzir o benzimento para outros sistemas de linguagem, com a prerrogativa de que seu poder de transfiguração seja resguardado na comunicação. E se promessas são lembretes e sacrifícios, o benzimento é uma prática cotidiana de sacrificar-se a uma *Ancestralidade da Imprevisibilidade*, ou seja, uma ancestralidade da negridão, tendo em vista que é o negrume a zona/matéria onde os órgãos modernos tornam-se inválidos. E o benzimento é também o exercício cotidiano de rememorar a existência, em nossa composição psicofisiológica e anatômica, há os elementos necessários para a formação de novos órgãos e formulações de novas capacidades para aqueles que em nós já existem. A escuridão declara a deficiência que é o corpo colonizado. E por isso também informa que, sim, existem *Seres* que conseguem caminhar no **breu** – os morcegos e as benzedeiras são prova disso” (Brasileiro, 2022, p. 36-38, grifo meu).

2009, p. 1504), e esse sentido de mau cheiro, de algo fedorento, poderia se relacionar com **breu** por uma ideia de conotação negativa que ambos os termos adquiriram em alguns usos. Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, no verbete “Fede a **Breu**” (grifo meu)”, explica melhor esse sentido negativo, relacionado ao **breu**, que foi usado para nomear um grupo de foliões:

FEDE A BREU. Grupo de foliões pela festa do Natal até Dia de Reis, 6 de janeiro, visitando as casas amigas em horas altas da noite, com avisos prévios ou de surpresa, cantando versos laudatórios, acompanhados por instrumentos de corda. A finalidade era uma refeição improvisada, alegremente oferecida, seguindo-se recitativos e modinhas. Quando o homenageado recusava-se abrir a porta ao som da música e das aclamações cordiais, o grupo entoava o despique, ocasionando, às vezes, lutas e ferimentos:

“Esta casa fede a **breu**,
Nela mora algum judeu;
Se não é o dono da casa,
É algum parente seu.”

A tradição manteve-se na cidade do Natal, RN, até 1912, barulhenta e popular, tendo a participação dos poetas e músicos boêmios. Naturalmente existiu noutras regiões do Brasil, embora desconheça registro. Dizia-se um *Fede a **Breu*** relativamente ao grupo à função. Informação do escritor Pereira da Silva, norte-rio-grandense, várias vezes deputado federal pelo Amazonas, velho e fiel participante do folguedo. É uma reminiscência das *Janeiras* ou *Reis* em Portugal. A alusão ao **breu** associava ao castigo inquisitorial dos cristãos-novos, penitenciados pelo Santo Ofício no auto de fé. O **breu** ativava a combustão das fogueiras punidoras do judaísmo. O Prof. J. A Pires de Lima, em novembro de 1938, assistiu em Coimbra a um bando de rapazes cantar à porta de residências, pedindo Pão por Deus na véspera de Finados. E havia o verso despique, do *Fede a **Breu*** em Natal:

“Esta casa fede a **breu**;
Mora aqui algum judeu!”

(No *Crepúsculo*, 122, Porto, 1951) (Cascudo, 2012, p. 294-295, grifos meus).

Não foi apenas contra judeus que o **breu** foi usado de forma a imprimir uma imagem negativa, estereotipada. No Sul do Ceará, o alcatrão também foi utilizado para marcar a casa de comunistas e de seus familiares, identificando-os de forma pejorativa. É o que nos diz o pesquisador da área de história Francisco Wilson Noca, em seu livro *Sermões, Matracas e Alcatrão: religiosos e comunistas na luta pelo Poder 1946-1950*, publicado em 1996, resultado de uma monografia do Curso de Especialização em Teoria e Pesquisa em História, da Universidade Estadual do Ceará, em 1994, na qual investigou a campanha eleitoral de 1947 para escolha do governador e deputados do Ceará, quando se acirrou no Ceará, a disputa ideológica entre católicos e comunistas, lutando pelo poder:

Os seguidores do séquito portavam archotes medievais, transportavam uma cruz enorme ao centro do cortejo e bandeiras pretas para sinalizar a morte do Comunismo na cidade. Um deles, mais afoito, Josino Araruna, carregava um balde cheio de alcatrão (piche), usado como tinta para desenhar o símbolo do Cristianismo – a cruz – nas portas das residências dos dois comunistas, dos seus familiares e de pessoas com as quais mantinham relações de amizade.

À proporção que o cortejo circulava, e pelo ineditismo das cenas dantescas di espetáculo épico- trágico-religioso, as famílias iam acordando, uns temerosos, observando o alarido, de suas portas; outros se aproximando da multidão para observar, de perto, as cenas da noite de terror! Era a vingança dos católicos contra dois cidadãos que, usando um direito constitucional, tentavam repercutir, em ambiente inadequado, a utopia do Cavaleiro da Esperança (Noca, 1996, p. 131-135, grifos meus)²²⁰.

220 Para entender melhor essa citação, aqui um pouco de contexto: “[a] primeira célula do PCB em Missão Velha surgiu em 14 de setembro de 1948, integrada por Manoel Aéri Ferreira, José Pereira da Silva, Gaspar Pinheiro, Sebastião Uchoa e João Soares. Os cinco ‘iniciados’ tiveram como chanceladores dessa adesão Raimundo Uchoa Diógenes, um viajante de produtos farmacêuticos; Aminadab Arruda Campos, um protestante e mestre de tornearia mecânica, residente no Crato; e o cabo PM, Miguel Bezerra. O ato formal da constituição da célula foi rápido, para não despertar os curiosos. Houve cumprimentos e compromissos de trabalho, em prol do partido. Identificados pelo jornal que distribuíam na cidade, ‘O Democrata’, pelas discussões nos bares, restaurantes, café e nas praças públicas, os comunistas começara a sofrer represálias na comunidade. Mesmo assim, cumpriam uma tarefa de provocar o debate, escandalizar, propagar o nome de Prestes, de divulgar as realizações do Estado Soviético, de criticar a política e os políticos reacionários brasileiros, a partir do anticomunismo de Eurico Gaspar Dutra. O grupo começou a se esvaziar. Dos cinco iniciais, restaram três: Aéri, Zé Cadete e Sebastião Uchoa. Mudaram de local de atuação Gaspar Pinheiro e João Soares. Uma denúncia de malversação de recursos públicos, publicada em ‘O Democrata’, por um filho de Sebastião Uchoa, na época, estudante, levou a UDN local a pressionar o Governo do Estado contra o pai de denunciante, na época, fiscal de algodão da Secretaria da Agricultura, junto às cinco indústrias de beneficiamento do produto que lideravam a economia do município. Uma comissão de inquérito do Serviço Público Estadual, ao invés de apurar a denúncia, processou Sebastião Uchoa, punido administrativamente e transferido da cidade, por julgarem os udenistas ser ele o denunciante. E os recursos do Estado para a recuperação, pelo município, do Grupo Escolar, Pedro Rocha, não foram averiguados. Para livrar o companheiro do peso do Estado policaresco, Aéri Ferreira assumiu a responsabilidade das denúncias, o que pouco influiu na transferência, mas lhe causou a ira do então prefeito municipal, Francisco Arrais Maia, surpreendido com o noticiário do diário comunista. As conseqüências não tardaram: retaliações, ameaças e, por último, prisão, sem flagrante delito, queixa formal na política ou ordem judicial. Mobilizado pelo PCB, o advogado Odálio Cardoso de Alencar deslocou-se de Barbalha para Missão Velha, para relaxar a prisão, conseguida a muito ritual. Ao arrepio da lei. Os motivos: as pichações e um sério atrito com o promotor de justiça da comarca, Osias Uchoa Sá, um integralista histórico, desde os tempos de estudante do Liceu do Ceará. Visado pelo prefeito, inimigo do promotor, por razões ideológicas, enfrentando a indiferença do juiz de direito, Carlyle Martins, considerando-se incompetente para liberá-lo, por ser a autoridade coatora o Secretário de Polícia, e as constantes ‘caçadas’ do delegado, Aéri fechou o quadro com o enfrentamento de um novo adversário, ousado e imbatível: o vigário da paróquia. A questão com vigário radicalizou-se quando os comunistas, em cumprimento à orientação do PCB, (Aéri e Zé Cadete) picharam vários espaços urbanos, até mesmo as largas, centenárias paredes da matriz de São José, com o slogan ‘O Petróleo é nosso’. Foi na campanha do petróleo de 1948. Em 1949, o padre David Augusto Moreira, vigário da paróquia, um integralista histórico, como promotor, treinado nas hostes do grupo de sacerdotes liderados pelo monsenhor Pedro Rocha, reitor do Seminário São José, do Crato, tinha costume de realizar manifestações de rua. Ele era figura de primeiro plano na movimentação de massa católica nas diversas tentativas de impedimento dos comícios programados pelos comunistas, no Crato, durante a campanha eleitoral de 1945. Em Missão Velha, como vigário, substituindo uma doce figura do clero, o padre Francisco das Chagas Barros, afastado da paróquia por haver caído no esquema de rejeição do prefeito da cidade, iniciou um combate feroz aos dois comunistas. Em todas as missas, aos domingos, e especialmente, à noite, por ocasião da bênção do Santíssimo Sacramento, a temática era uma só durante os sermões e as prédicas noturnas: o modelo de sociedade soviética, a falta de liberdade, a ausência de propriedade privada, as perseguições ao catolicismo, o predomínio do ateísmo e até a história do fígado das crianças... Numa madrugada, depois de semanas exprobandos os comunistas, como parte da preparação da sua tropa de choque, o sacerdote deixou que o relógio da matriz assinalasse meia-noite para iniciar uma procissão à luz de velas, onde os componentes das irmandades leigas portavam seus estandartes e paramentos nas cores vermelha, amarela e branca, subindo e descendo as ruas centrais da cidade, cantando benditos, rezando ladainhas, recitando o terço, ovacionando a Igreja e condenando o Comunismo” (Noca, 1996, p. 131-135).

Se esses sentidos negativos atribuídos ao breu não estão muito visíveis nas entradas do verbete trazido pelo *Dicionário Houaiss*, nem de termos análogos, como o alcatrão e o piche, como foi visto no primeiro capítulo, quando eu citei esses verbetes, não se pode dizer o mesmo dos verbos que estão relacionados ao **breu**, principalmente quando se trata do verbo **brear** ou **embrear**. Eu não conhecia esse verbo e agradeço muito à Valquíria, que usou a expressão “breou tudo!”, como eu disse no capítulo anterior, quando estava comentando o filme “*Bang bang*”, de Andrea Tonacci. Não vejo necessidade de repetir a mesma citação do verbete **brear**, que está lá, mas gostaria de citar uma expressão: apesar de eu não ter encontrado no *Dicionário Houaiss* nenhuma expressão com a palavra **breu**, há, sim, uma expressão com esse termo: “**pegar no breu**”.

Seu significado pode ser pensado pelo viés do fogo 🔥🔥🔥, que o termo pixé também evocava, ao se tratar de uma comida queimada ou que pega fumaça. Eu a escutei recentemente, num desses vídeos do *Instagram*, nesses perfis que selecionam fragmentos de vídeos antigos da televisão brasileira com frases engraçadas, transformando-os em *reels*. Eu não encontrei mais o vídeo lá, porque tudo desaparece propositalmente muito rápido no *feed* do *Instagram*, mas, procurando no Google, achei-o no *YouTube*²²¹. Era um vídeo com o ator Maurício Mattar e ele estava num programa de televisão, querendo saber quem da plateia tinha assistido à novela *Dona Xepa*, para que falassem o nome da atriz que fazia uma personagem que tinha um bordão muito característico. Ao se endereçar à plateia, para perguntar que atriz ele estava se referindo, ele usou a expressão “**pegar no breu**”: “Deixa eu ir ali... Agora... Agora eu vou pegar vocês... Quem assiste *Dona Xepa*, aí? [silêncio] Quem assiste *Dona Xepa*, aí? Agora que eu vou **pegar no breu**! Quem assiste? Quem assiste? Quem assiste *Dona Xepa*? Você! Então, quem é faz esse bordão aqui: Adorooooo! E beija o ombro?” (grifo meu). Eu também não conhecia essa expressão e, para mim, quando a escutei pela primeira vez, comecei a pensar que seu sentido pudesse ser semelhante ao de alguma expressão que eu já conhecia, como “pegar no flagra”, “pegar com a boca no botija” ou “pegar corda”, só porque eram expressões que também usavam o verbo pegar, e pensei que talvez a expressão “pegar no **breu**” (grifo meu) pudesse ser usada no sentido de desmascarar algo que estava escondido ou errado...

No entanto, pesquisando na *internet*, encontrei num *site*, chamado *Dicionário Informal*, o sentido que várias pessoas davam a essa expressão, ligando o **breu** ao fogo²²² 🔥🔥🔥, citando, inclusive, uma fala do Presidente Lula, usando a expressão. Fui procurar por essa fala, para verificar se se

221 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=63GEe1PTJjs>>. Acesso em: 05/09/2024.

222 Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/pegar+no+breu/>>. Acesso em: 05/09/2024.

tratava de uma fala real e poder comprovar sua veracidade, e a encontrei mencionada no jornal *Folha de São Paulo*, de 12 de maio de 2007, numa notícia²²³ sobre TVs públicas, escrita por Eduardo Scolese:

Ao participar ontem do encerramento do primeiro Fórum Nacional de TVs Públicas, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva disse que já "**pegou no breu**" o projeto da rede pública nacional de rádio e TV e que ela será criada sem "trololó". "A coisa **pegou no breu**. Ou seja, quando eu convidei o Franklin [Martins] pra ser ministro [da Comunicação Social], uma das coisas que eu disse pro Franklin é o seguinte: "Nós vamos fazer a TV pública, vamos fazer sem trololó". Vamos fazer porque é preciso fazer", disse o presidente durante evento num hotel de Brasília. A expressão "**pegar no breu**" nasceu de grupos de baloeiros. O **breu**, uma substância inflamável, fica no centro da tocha do balão, embrulhado em estopa. Quando o **breu** pega fogo 🔥 🔥 🔥, o balão está pronto pra subir (grifos meus).

Esse mesmo sentido inflamável 🔥 🔥 🔥 do **breu** também está presente no **breu-branco**, uma resina encontrada na Amazônia, como mencionei no capítulo anterior. Esse **breu amazônico** aparecia citado no livro da pesquisadora Hanna Limulja, *O Desejo dos Outros – Uma etnografia dos Sonhos Yanomami*, de 2022, que abordava a questão onírica dos Yanomami, quando estava sendo relatada uma das versões do mito de origem da noite, e o **breu** apareceu associado a uma ideia de potência de luminosidade, porque era através dele que o fogo era acendido 🔥 🔥 🔥, em oposição à noite, relacionada ao querido mutum. O querido é por minha conta, por razões afetivas, gosto muito dele, já que ele não era falado nesses termos:

No início a noite não existia, era sempre dia. Por isso, as pessoas caminhavam muito pela floresta, caçavam e voltavam com sua presa e comiam. "Vão caçar, pois a noite não existe!", diziam os mais velhos. Havia um yanomami chamado Yawarioma que sempre caminhava pela floresta. Devagar, ele ia por todas as direções. Um dia, caminhando sozinho, escutou a voz da noite. Era o mutum, que dizia: "*h-hi*". Ele era a noite e ensinava o nome dos rios em todas as direções. Chorando, dizia: "*h-hi, h-hi*, naquela direção está o rio Toototopi. *h-hi, h-hi*. Por ali há o rio Marito". Assim *Titiri*, o mutum dono da noite, falava. Antes de ele ensinar o nome dos rios, nós não sabíamos. Foi com essas palavras que ele nos ensinou o nome das águas: "*h-hi, h-hi*, naquela direção está o rio Palimi u, *h-hi, h-hi*". Assim *Titiri* dizia. Foi quando Yawarioma ouviu e procurou o mutum. Porém, ele não conseguia enxergar, pois ao redor de *Titiri* reinava a mais completa escuridão. Yawarioma voltou para sua casa e contou para a mãe: "Mãe, na floresta há um mutum, porém ao seu redor é tudo escuro". A mãe deu as seguintes instruções: "Ponha **breu** (*warapa koko*)²²⁴ num pedaço de pau e depois acenda com o fogo. Em seguida, fleche o mutum". Yawarioma voltou para a floresta e foi ao encontro do mutum. Levou o **breu** e o pôs num pedaço de pau, e acendeu com o fogo. Então levantou o pau, e o fogo iluminou *Titiri*. Ele estava lá, sentado sobre um galho. Depois que Yawarioma conseguiu enxergá-lo, flechou-o. "*Thaiiil! Thikuuuu! Throuu!*"²²⁵

223 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1205200722.htm>>. Acesso em: 05/09/2024.

224 Esse termo vem acrescido da seguinte nota de rodapé: "*Warapa koko* é uma resina inflamável retirada da árvore *warapa koki* (*Protium spp.*) e utilizada, entre outras coisas, numa improvisação de tochas durante a noite. Ver Albert & Milliken 2009, p. 90. Ver também verbete *warapa* em Lizot 2004, p. 465" (Limulja, 2022, p. 57-58).

Assim, a grande noite se espalhou por todos os lados e ouviram-se as vozes dos animais noturnos. Os Yanomami dormiram. Antes os Yanomami não dormiam à noite, por isso eles não sonhavam – pois era sempre dia. Antigamente a noite não existia.

Essa é uma das versões do mito de origem da noite que me foi contada por Luigi, um dos xamãs mais velhos do Pya ú. Entre uma conversa e outra, ele falou das viagens que realiza e dos mitos que conhece por meio dos sonhos. Sempre faz questão de dizer que só à noite se pode sonhar. Antes do surgimento da noite, os Yanomami dormiam quando sentiam vontade e saíam para caçar a qualquer hora, estavam indo e vindo o tempo todo. Em outras versões, copulavam em plena luz do dia, escondendo-se atrás da fumaça de suas fogueiras (Cocco, Lizot & Finkers 1991). Com a morte de *Titiri*, a ordem temporal é instaurada. A partir de então, a noite será o momento para dormir e sonhar. À luz do dia eles se ocuparão das tarefas cotidianas, da caça, da roça, da pesca. Uma ordem espacial também surge: antes os Yanomami não sabiam para onde iam, mas *Titiri* nomeou os rios, os montes, e assim mapeou os caminhos da floresta.

No mito da origem da noite, para conseguir flechar o mutum em meio à escuridão, Yawarioma acende *warapa koko* na ponta de um pau e ilumina o mutum. *Warapa koko* é um tipo de **breu** de fácil combustão que serve, entre outras coisas, para prender fogo. É uma resina igualmente utilizada quando os Yanomami querem parar de sonhar. Foi o caso de Ailton, que, depois que sua avó morreu, passou a vê-la constantemente em sonhos. Angustiado, comentou com sua mãe; ela imediatamente lhe preparou *warapa koko*, passou fogo e lhe esfregou na pele. A partir dessa noite Ailton parou de sonhar.

No mito, *warapa koko* ilumina o mutum, dono da noite e da escuridão, para que ele possa ser visto pelos Yanomami. Passada sobre o corpo, a resina faz com que a pessoa deixe de sonhar. Aqui, *warapa koko* – que simboliza a luz – está para o mutum – símbolo da noite e da escuridão – como o dia está para a noite. Nessa equação o sonho apareceria no polo oposto ao *warapa koko*, que tem a qualidade de acabar com o sonho da mesma forma como faz com a escuridão ao redor do mutum. A luz põe fim à noite e aos sonhos; e esses dois, por sua vez, opõem-se ao dia. Em um mundo onde só havia luz, o sonho não podia existir.

Os Yanomami associam explicitamente o sonho à noite e dizem que de dia não se sonha. Se à primeira vista isso parece óbvio, pois é à noite que se dorme, tal associação parece mascarar uma relação mais profunda. Para entender melhor, é preciso compreender o que acontece com a pessoa no momento do sonho (Limulja, 2022, p. 57-59, grifos meus).

No livro *Antologia do Folclore Brasileiro - vol. 1*, Luís da Câmara Cascudo compilou várias “páginas expressivas de cronistas coloniais, de naturalistas estrangeiros, de estudiosos nacionais” (Cascudo, 2003, p. 17), como mesmo disse no prefácio dessa obra, pensando que “não consiste o FOLCLORE na obediência ao pinturesco, ao sertanejismo anedótico, ao amadorismo do caricatural e do cômico, numa caçada monótona ao pseudotípico, industrializando o popular”, porque, para ele, o folclore era “uma ciência da psicologia coletiva, com seus processos de pesquisa, seus

225 Essa frase também vem acrescida de uma nota de rodapé: “[a]s onomatopeias são parte fundamental nas narrativas yanomami. No caso dos mitos, em geral narrados pelos xamãs, além de tornarem a narrativa mais rica e a performance do xamã mais admirável, elas trazem consigo detalhes que, longe de serem apenas um artifício da língua, indicam um refinamento acústico por meio do qual os Yanomami percebem e dão sentido ao mundo a seu redor. Assim, foi-me explicado que esses três sons que se seguem logo após Yawarioma ter visto o mutum correspondem respectivamente a três momentos: o estalo da corda do arco no instante em que a flecha é lançada em direção ao mutum; o momento em que a flecha acerta o alvo; e o momento em que o mutum cai rodopiando no chão. Para mais considerações sobre a experiência acústica dos Yanomami, ver Albert 2016” (Limulja, 2022, p. 58).

métodos de classificação, sua finalidade em psiquiatria, educação, história, sociologia, antropologia, administração, política e religião”. Assim, sua “ANTOLOGIA lembra os primeiros passos dentro da floresta das lendas, dos mitos, das superstições, das cantigas brasileiras. É um resumo do heroísmo inicial para uma atividade sempre nova, com seus fanáticos e céticos” (Cascudo, 2003, p. 17). E nessa compilação de textos os mais variados, de diferentes autores e tempos, tinha-se um vasto apanhado de histórias que atravessaram o imaginário brasileiro, desde sua colonização. Dentre esses textos, ele também recolheu um mito de origem da noite das lendas tupis (Cascudo, 2003, p. 209-211), retirado do livro *O Selvagem*, do General Couto de Magalhães, publicado em 1876 (Magalhães, 1975, p. 113-114) – que já mencionei há pouco, sem me deter muito sobre ele –, justamente na parte em que apresenta textos recolhidos por “Couto de Magalhães - 1836-1898” (Cascudo, 2003, p. 207-213). Esse mito também trazia o **breu**, mas, ao contrário da versão Yanomami, suas propriedades inflamáveis 🔥 🔥 🔥 não eram tão ressaltadas. Assim, o que é interessante nesse relato é que essa lenda tupi também estava relacionado com a da Cobra-Grande:

– **Como a noite apareceu.**

Mai pituna oiuguau âna

Esta lenda é provavelmente um fragmento do GÊNESIS dos antigos selvagens sul-americanos. É talvez o eco degradado e corrompido das crenças que eles tinham, de como se formou esta ordem de cousas no meio da qual nós vivemos. e [sic], despida das formas grosseiras com que provavelmente a vestiram as avós e as amas de leite, ela mostra que por toda parte o homem se propôs resolver este problema: de onde é que nós viemos? Aqui, como nos VEDAS, como no GÊNESIS, a questão é no fundo resolvida pela mesma forma, isto é, no princípio todos eram felizes; uma desobediência, num episódio de amor, uma fruta proibida, trouxe a degradação. A lenda é em resumo a seguinte: (o autor resume a lenda²²⁶) substituindo a fruta de tucumã pela árvore proibida, a curiosidade de saber pela tentação do espírito maligno, parece-me haver no fundo do episódio tanta semelhança com o pensamento asiático [sic] que vacilo e pergunto se não será um eco degradado e transformado desse pensamento?

No princípio não havia noite – dia somente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das águas. Não havia animais; todas as cousas falavam.

226 No livro de Couto de Magalhães, é assim que essa parte é descrita: “[...] no princípio, não havia distinção entre animais, o homem e as plantas: tudo falava. Também não havia trevas. Tendo a filha da Cobra Grande se casado, não quis coabitar com seu marido enquanto não houvesse noite sobre o mundo, assim como havia no fundo das águas. O marido mandou buscar a noite, que lhe foi remetida encerrada dentro de um caroço de tucumã, bem fechado, com proibição expressa aos condutores de o abrirem, penas de perderem a si e a seus descendentes a todas as coisas. A princípio, resistem à tentação; mas depois a curiosidade de saber o que havia dentro da fruta de tucumã pela árvore proibida, a curiosidade de saber pela tentação do espírito maligno, parece-me haver no fundo do episódio tanta semelhança com o pensamento asiático, que vacilo e pergunto se não será um eco degradado e transformado de pensamento? (Magalhães, 1975, p. 114).

A filha da Cobra-Grande, contam, casara-se com um moço. Este moço tinha três fâmulos fiéis. Um dia ele chamou os três fâmulos e lhes disse: – ide passear porque minha mulher não quer dormir comigo. Os fâmulos foram-se, e então ele chamou sua mulher para dormir com ele. A filha da Cobra-Grande respondeu-lhe:

– Ainda não é noite.

O moço disse-lhe: Não há noite; somente há dia.

A moça falou: Meu pai tem noite. Se queres dormir comigo manda buscá-la acolá, pelo grande rio.

O moço chamou os três fâmulos; a moça mandou-os à casa de seu pai para trazerem um carço de tucumã. Os fâmulos foram, chegaram em casa da Cobra-Grande, esta lhe entregou um carço de tucumã muito bem fechado, e disse-lhes: Aqui está, levai-o. Eia! Não o abrais, senão todas as cousas se perderão.

Os fâmulos foram-se, e estavam ouvindo barulho dentro do coco de tucumã, assim: ten, ten, ten...²²⁷ era o barulho dos grilos, e dos sapinhos que cantam de noite.

Quando já estavam longe, um dos fâmulos disse a seus companheiros: – Vamos ver que barulho será este?

O piloto disse: Não; do contrário nos perderemos. Vamos embora, eia, rema!

Eles foram-se e continuaram a ouvir aquele barulho dentro do coco de tucumã, e não sabiam que barulho era.

Quando já estavam muito longe, ajuntaram-se no meio da canoa, acenderam fogo, derreteram o **breu** que fechava o coco e o abriram. De repente tudo escureceu.

O piloto então disse: – Nós estamos perdidos; e a moça, em sua casa, já sabe que nós abrimos o coco de tucumã. Eles seguiram viagem.

A moça, em sua casa, disse então a seu marido: Eles soltaram a noite; vamos esperar a manhã.

Então todas as cousas que estavam espalhadas pelo bosque se transformaram em animais e em pássaros. As cousas que estavam espalhadas pelo rio se transformaram em patos; e em peixes. Do paneiro gerou-se a onça; o pescador e sua canoa se transformaram em pato; de sua cabeça nasceram a cabeça e o bico do pato; da canoa, o corpo do pato; dos remos; as pernas do pato.

A filha da Cobra-Grande quando viu a estrela-d'alva, disse a seu marido: – A madrugada vem rompendo. Vou dividir o dia da noite.

Ela então enrolou um fio, e disse-lhe: Tu serás cujubim. Assim ela fez o cujubim; pintou a cabeça do cujubim de branco, com tabatinga; pintou-lhe as pernas de vermelho com urucu, e então, disse-lhe: Cantarás para todo sempre quando a manhã vier raiando.

Ela enrolou o fio, sacudiu cinza em riba dele, e disse: – Tu serás inambu, para cantar nos diversos tempos da noite e da madrugada.

De então para cá todos os pássaros cantaram em seus tempos, e de madrugada para alegrar o princípio do dia.

Quando os três fâmulos chegaram, o moço disse-lhes: Não fostes fiéis, abriste o carço de tucumã, soltastes a noite e todas as cousas se perderam, e vós também, que vos metamorfoseastes em macacos, andareis para todo sempre pelos galhos dos paus. (A boca preta e a risca amarela que eles têm no braço, dizem que é ainda o sinal de **breu** que fechava o carço de tucumã, e que escorreu sobre eles quando o derreteram.)

Notas – TUCUMÃ, uma palmeira, *Astrocaryum tucuma*, Mart. CUJUBIM, ave da família cracida, *Cumana cujubi*. Pelz. INAMBU, denominação genérica para as aves da família Tinamida, gênero *Crypturus*. A COBRA-GRANDE, *Bota-uacu*, é tratada pela filha como *ce rúba*, meu pai. (C) (Cascudo, 2003, p. 209-211, grifos meus).

227 Na versão do livro de Couto de Magalhães, esta parte aparece levemente diferente, “ten, ten, ten... xi...” (Magalhães, 1975, p. 113) e há a seguinte nota de rodapé, que procura explicar esse trecho: “[q]uando os selvagens narram esta parte, imitam o zumbido dos insetos que cantam à noite” (Magalhães, 1975, p. 113).

Como disse, essa versão apresentada por Câmara Cascudo era um pouco diferente da versão apresentada Hanna Limulja. Não sou nenhum Lévi-Strauss para fazer uma leitura mais profunda desses mitos e da relação entre eles, como ele o fez em seu *Mitológicas*, uma obra magistral do campo da antropologia, dividida em quatro volumes, que foram publicados ao longo de vários anos, iniciando em 1964. Essa obra era uma tetralogia, que se dedicava a estudar, a analisar e a interpretar os mitos ameríndios segundo o estruturalismo, e ela foi feita após a passagem de Lévi-Strauss pelo Brasil, em 1935, e seu intenso convívio com vários povos indígenas que viviam no território brasileiro, mas também com comentários de outros, e com leituras que foram feitas sobre eles também, já que sua obra trazia muitos outros autores, que transcreveram mitos indígenas. Em linhas gerais, é possível dizer que sua obra procurava relacionar diferentes mitos indígenas entre si, através de afinidades, e que essa relação era feita de forma musical, como se se tratasse de uma “partitura”. Foi o próprio Lévi-Strauss quem informou isso, na introdução do primeiro volume, *O cru e o cozido*, numa parte chamada de “Abertura”, como se se tratasse mesmo de uma peça musical, uma ópera – mas a ideia de ópera já era por minha conta e risco:

Aqui também, conseqüentemente, as formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência, já que a comparação com a sonata, a sinfonia, a cantata, o prelúdio, a fuga etc., permitia verificar facilmente que em música tinham sido colocados problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções.

Mas, ao mesmo tempo, não podíamos esquivar-nos de um outro problema: o das causas profundas da afinidade, à primeira vista surpreendente, entre a música e os mitos (cujas propriedades a análise estrutural se limita a evidenciar, retomando-as simplesmente em seu proveito e transpondo-as para um outro plano). E, sem dúvida, já era um grande passo no caminho de uma resposta o fato de poder invocar essa invariante de nossa história pessoal que nenhuma peripécia abalou, nem mesmo as fulgurantes revelações que foram, para um adolescente, a audição de *Pelléas* [e *Melisande*] e depois d’ *As bodas*: ou seja, a homenagem, prestada desde a infância, no altar do “deus Richard Wagner”. Pois, se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (e até dos contos, veja-se *Os mestres*), é altamente revelador que essa análise tenha sido inicialmente feita *em música*.⁵ Conseqüentemente, quando sugeríamos que a análise dos mitos era comparável à de uma grande partitura (Lévi-Strauss 1958a: 234), apenas tirávamos a conseqüência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura (Lévi-Strauss, 2010, p. 34-35)²²⁸.

Eu não sou musicóloga nem antropóloga, então, para mim, é muito difícil julgar seu trabalho, e entender profundamente como se dava essa relação entre a música e o mito que Lévi-Strauss estava vendo, mas, como ele mesmo disse, depois de feita as devidas homenagens e explicada a “paternidade” de sua obra: “a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que

228 Nesse trecho havia uma nota, a de número 5, que dizia o seguinte: “[p]roclamando essa paternidade, estaríamos agindo de modo ingrato se não confessássemos outras dívidas. Primeiramente, para com a obra de Marcel Granet, semeada de intuições geniais; e, em seguida — *last but not least* —, para com a de Georges Dumézil; e o *Asklèpios*, *Apollon Smintheus et Rudra*, de Henri Grégoire, in *Mémoires de l’Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres*..., t. xlv, fasc. i, 1949” (Lévi-Strauss, 2010, p. 34).

transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem” (Lévi-Strauss, 2010, p. 35). Feita, assim, as explicações iniciais sobre essa obra monumental, penso que preciso explicar o porquê de ter trazido Lévi-Strauss para essa discussão: para além de ele mencionar o **breu** em sua obra, justamente no volume d’*O Cru e o Cozido*, ele também comentou esse mito da origem da noite, que foi recolhido por Couto de Magalhães. Vou comentar sobre essa questão do **breu-branco** nas notas de rodapé²²⁹ e me concentrar na análise do mito origem da noite, para não desviar o curso do texto de onde já estamos.

Esse mito da origem da noite, “**M326A** Tupi Amazônico: A origem da noite” (Lévi-Strauss, 2004, p. 391-396), foi comentado por Lévi-Strauss no segundo volume de sua tetralogia, *Do mel às cinzas*, na quarta parte de uma seção chamada “Para o Acorde”, que era dedicada a pensar sobre “Os instrumentos das trevas”, sendo abordado, justamente, na primeira parte dessa quarta parte, “I. A algazarra e o mau cheiro”. E ele era o último mito a ser abordado ali. Pode parecer confuso e repetitivo o que estou dizendo, por falar sobre partes, mas, para quem tem alguma familiaridade com essa obra de Lévi-Strauss, isso tudo é fichinha. Seu pensamento é extremamente complexo e cheio de reentrâncias, e é melhor mesmo navegarmos por suas análises, como se realmente estivéssemos ouvindo música... Em sua obra, ele também citou um outro mito de origem da noite, o “**M104**

229 Lévi-Strauss mencionou o **breu** no “**M147** AMAZÔNIA: HISTÓRIA DE AMAO” (Lévi-Strauss, 2010, p. 303-307), na verdade, ele mencionou o **breu-branco** (*Protium heptatylum*), quando citava um outro estudioso (Barbosa Rodrigues 1890:197, n.1). Vejamos, então, como isso se deu: no mito, era apresentado a jovem virgem Amao, que havia sido fecundada por um peixe, e por isso deu à luz a um menino. Amao havia saído para pescar e teria deixado seu filho sobre uma pedra, mas ele morreu. No dia seguinte, de manhã, a criança voltou e lhe transmitiu que os animais haviam lhe matado de medo: “[s]e a mãe quisesse se defender de suas perseguições, teria de defumá-los com um fogo de resina, até que virassem pedras” (Amorim *apud* Lévi-Strauss, 2010, p. 303, grifo meu). À noite, Amao enterrou seu filho, e à meia-noite todos os animais tinham virado pedra, menos a cobra grande, a raia, o porco-do-mato e a anta. Ela os decepou, deixando apenas uma coxa de cada animal, que, ao serem colocadas sobre a pedra, se petrificavam. E ela pegou a cobra grande e a raia enlaçando-as na água e com a resina, transformou esses animais em pedra. Segundo a explicação de Lévi-Strauss: “[a] mãe e o filho colocaram-se sob a proteção de uma rã, que besuntou uma árvore com a resina extraída de seu corpo. Tentando subir na árvore, o curupira ficou colado e morreu (Barbosa Rodrigues 1890: 63-74). O autor a quem devemos esse mito descreve alhures os curiosos hábitos do sapo arborícola canauaru (na verdade, uma rã, *Hyla venulosa* segundo Schomburgk 1922, v. 2: 334-35): ‘Este bacrácio para se aninhar ajunta a resina do **breu-branco** (*Protium heptatylum*) e com ella faz uns cylindros, que dentro são infundibuliformes, nos quaes deposita os ovos. Pelo furo que fica no centro, sobe a água e n’ella elles se conservam. Acreditam que esses ninhos são feitos de resina própria do sapo, pelo que é conhecido por Cunauaru icica ou resina de cunauaru. Empregam contra dores de cabeça, em fumigações’ (Barbosa Rodrigues 1890: 197, n. 1)” (Lévi-Strauss, 2010, p. 304, grifos meus). Essa citação em francês é a mesma coisa, mas estava em português a parte do **breu-branco** “*la résine de breu branco* (*Protium heptaphyllum*)”. Como peguei de uma edição digital, não tenho como citar essa passagem da edição francesa, de qualquer forma, ela era apenas para checar como estava na edição original. Ao procurar pelo **breu** nessa obra de quatro volumes de Lévi-Strauss, não encontrei nenhuma outra passagem além dessa. O **breu** não está mencionado nos índices remissivos, quer dizer, apenas no primeiro volume aparece como “**Breu-branco** (árvore) 304” (Lévi-Strauss, 2010, p. 410, grifo meu) e como “*Protium heptatylum*, ver **breu-branco**” (Lévi-Strauss, 2010, p. 416, grifo meu); mas caberia fazer uma análise mais acurada sobre a relação do **breu**, como resina, com outras resinas, algumas delas até açucaradas, e comparadas com o mel, já que as resinas são mencionadas várias vezes em todos os volumes da obra, inclusive, nesse mito tupi de origem da noite. Não irei discutir essa relação aqui, mas, quem sabe, talvez eu escreva algum artigo sobre isso. Ou não. Vai saber!

Amazônia: Origem da noite (cf. CC: 211-12)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 158-162), que está no terceiro volume, *A origem dos modos à mesa*, que foi um mito recolhido por “(Amorim 1928: 445-51)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 160) e que era diferente da “História da origem da noite” (Kêhíri; Pârõkumu, 2019, p. 74-80), que está contada por Tõrãmũ Kêhíri (Luiz Gomes Lana) e Umusĩ Pârõkumu (Firmino Arantes Lana), no livro dos Desana, *Antes o mundo não existia*. Eu não encontrei o mito dos Desana nem dos Yanomami no *Mitológicas*, mas pode ser que eu tenha me confundido e me perdido, ao procurar por eles nesse livro tão complexo... De qualquer forma, irei comentar mais adiante essa versão do mito da origem da noite de Amorim (e falar sobre a versão dos Desana) , então, por ora, irei me concentrar apenas nessa versão aqui, a “**M326A** Tupi Amazônico: A origem da noite” (Lévi-Strauss, 2004, p. 391-396), que é a mesma de Couto Magalhães, que Câmara Cascudo colidiu e que eu transcrevi há algumas páginas. Mas vou fazer isso comentando também algumas coisas sobre a versão Yanomami, recolhida por Hanna Limulja (Limulja, 2022, p. 57-59), com relação à de Couto de Magalhães, apresentada por Câmara Cascudo (Cascudo, 2003, p. 207-213).

No mito Yanomami, a noite era associado ao mutum, que era o dono da noite, e a aprendizagem das coisas do mundo e de seus nomes era mediada por ele. Ao redor dele, era tudo escuro, como se a noite carregasse mais coisa junto com ela, mais coisa além de si mesma, outras coisas que se relacionavam com ela. Em contraposição a essa escuridão, apareceu o **breu** associado ao fogo 🔥🔥🔥, e com a sua ajuda, porque agora estava tudo iluminando, foi possível acertar *Titiri*, o mutum, que era a própria noite. Depois disso, tudo mudou. Limulja ressaltava que era o *warapo koko* – o **breu** – que iluminava o mutum, e que esse elemento era crucial, porque ele era associado à luz e ao cessar do sonho, da mesma forma como fez com o mutum, ao acabar com a escuridão. Na versão do mito de Couto de Magalhães, recuperada por Cascudo e também por Lévi-Strauss, não há essa associação com o mundo onírico de forma tão direta, que era, inclusive, o foco da pesquisa de Limulja, mas, sim, esse mito remete ao dormir, como algo ligado à ideia de cópula, “minha mulher não quer dormir comigo”, como foi dito. Essa recusa era dada pela filha de Cobra-Grande, com a desculpa de que não havia noite, e era interessante perceber que nesse mito a noite não era associada diretamente a um animal, como era o caso do mutum, mas ao fundo das águas, a noite estava guardada lá, dentro de um coco, e talvez seja por isso também que ela tinha a ver com a Cobra-Grande, para além da relação direta de parentesco, entre pai e filha. No mito tupi, o **breu** também apareceu no conto, associado ao fogo 🔥🔥🔥, porque ele era a resina que selava o coco de tucumã, onde a noite estava guardada dentro, mas, quando ele foi aberto, e tudo o que estava dentro dele foi liberado e escureceu. O coco foi aberto dentro de uma canoa, por três ajudantes do marido da filha de Cobra-Grande, que foram

encarregados da missão de buscar a noite justamente na casa de Cobra-Grande, no grande rio, porque o pai dela era o dono da noite. Depois havia uma associação feita entre macacos, nos quais os três ajudantes se transformaram, e as características físicas desses macacos eram associadas a essa história, sendo uma risca amarela no braço uma espécie de “sinal de **breu**”.

Em sua análise, Lévi-Strauss deixou para comentar a questão da “tríade” dos ajudantes no outro volume, junto com o “**M104** Amazônia: Origem da noite (cf. CC: 211-12)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 158-162), e ele ficou analisando apenas a dualidade noite/dia, e pensando o mito à luz da categoria que ele os agenciava, “instrumento das trevas”, como se essa soltura do que havia dentro do coco, tivesse a ver com “representações míticas do Novo Mundo”, de “instrumentos das trevas do Velho Mundo: rã, sapo, cigarra, gafanhoto, grilo etc.” (Lévi-Strauss, 2004, p. 392). E então ele fez uma relação desse coco com o “zunidor”, que aparecia em outros mitos, e que era um elemento ligado à noite, mesmo sabendo que “**M326A** não menciona o zunidor, mas evoca um tempo em que a noite era detida por uma cobra grande (entre os Toba, seu silvo assemelha-se ao ruído do zunidor), quando ela dormia “no fundo das águas” (como monstro aquático que os Bororo denominam /aigé/, ‘zunidor’, que serve para imitar seu urro” (Lévi-Strauss, 2004, p. 392-393). Ele também ficou apresentando as questões sexuais do mito, ligando a cobra a uma questão fálica, e falando de um “pai abusivo em vez de sedutor depravado” (Lévi-Strauss, 2004, p. 393).

Particularmente, essa leitura “sexual” do mito não me interessava tanto, mas achei muito interessante sua leitura em relação ao “mundo podre” e ao “mundo queimado” 🔥 🔥 🔥, mundos aos quais o **breu** parecia estar conectado, como estávamos vendo, antes de eu começar a comentar o livro de Lévi-Strauss, já que o **breu** tanto tinha esse aspecto de fedentina quanto de queimado 🔥 🔥 🔥, como vimos anteriormente. Mas Lévi-Strauss não estava falando sobre o **breu**, quando falava desses mundos, ele estava falando do zunidor, que ele havia comentado anteriormente (Lévi-Strauss, 2004, p. 390), antes de comentar esse mito de origem da noite. Caso eu volte a explorar o *Mitológicas* e a questão do **breu**, numa leitura futura, esse me parece ser um aspecto a ser explorado com mais ênfase, juntamente com uma leitura das resinas que estão no *Mitológicas*, se eu for parar para estudar isso, com mais detalhes. Também achei incrível que “na ordem do mito e do ritual, os mesmos elementos podem desempenhar indiferentemente o papel de significado e significante, e substituir um ao outro em cada função” (Lévi-Strauss, 2004, p. 395). Depois ele começou a falar do charivari e aí eu me perdi um pouco, já que sua leitura sempre estava fazendo referência a ela mesma, criando muitos cruzamentos internos com ela mesma. Vale ressaltar que na versão do mito da origem da noite, de Couto de Magalhães, trazida na obra de Lévi-Strauss, também se falava

de um outro pesquisador “Cf. Derbyshire: 1965: 16-22”, que eu não cheguei a ir procurar, e se na versão compilada de Câmara Cascudo havia menção ao **breu** (Cascudo, 2003, p. 210 e 211), na obra do antropólogo francês ele era mencionado apenas como “resina” (Lévi-Strauss, 2004, p. 391, grifo meu).

Se voltarmos à obra de Câmara Cascudo, o *Dicionário de Folclore Brasileiro*, encontraremos o seguinte verbete para “Cobra-Grande”, que estava relacionado com o mito da origem da noite:

COBRA-GRANDE. Boiúna, ver *Boiúna*, o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Mágica, irresistível, polifórmica, aterradora. “A Cobra-Grande tem a princípio a forma de uma sucuruji ou uma jiboia comum. Com o tempo adquire grande volume e abandona a floresta para ir para o rio. Os sulcos que deixa à sua passagem, transformam-se em igarapés. Habitam a parte mais funda do rio, os *poções*, aparecendo vez por outra na superfície. Durante nossa estadia em Itá, houve ocasião em que nenhum pescador atreveu-se a sair para o rio à noite, pois em duas ocasiões seguidas foi avistada uma Cobra-Grande... pelos olhos que alumiam como tochas. Foram perseguidos até a praia, somente escapando porque o corpo muito grande encalhou na areia. Esses pescadores ficaram doentes do pânico e medo da experiência que relatavam com real emoção.” (Eduardo Galvão, *Santos e Visagens*, 98-99, Brasileira, 284, S. Paulo, 1955). Eduardo Galvão confirma a Cobra-Grande tornar-se *navio encantado*. Misabel Pedrosa disse-me que a Cobra-Grande mora debaixo do cemitério do Pacoval, na ilha de Marajó (1964). Ver *Boiúna e Cobra-Maria* (Cascudo, 2012, p. 212)²³⁰.

230 Copiei aqui os dois verbetes: “**COBRA-MARIA.** Animal fabuloso do rio Solimões, Amazonas, cobra gigantesca, com poderes mágicos. É uma variante local de Cobra-Grande, a Mboia-Açu. É uma tapuia encantada em uma cobra. Vejamos: a filha de um pajé deixou-se levar pelo amor de um emigrado, concebendo dois filhos gêmeos: José e Maria. Quando o velho pajé soube do caso, calou-se e, quando as crianças nasceram, matou a filha e atirou-as na água, morrendo José; Maria foi protegida da Iara e hoje faz tudo quanto quer; é muita coisa na água. Aparece sempre à noite. Os seus olhos são como os de Anhangá, *duas tochas de fogo* 🔥 🔥 🔥. Não tem ouvido falar numa cobra enorme, que derruba barrancos, afunda canoas, encalha navios e tem feito muitos valentes agonizar de fraqueza? Pois é a Cobra-Maria. (Quintino Cunha, *Pelo Solimões*, 322, Paris, sem data)” (Cascudo, 2012, p. 213, grifo meu). “**BOIÚNA.** Mboi, cobra, *una*, preta, o mais popular dos mitos amazônicos. Alfredo da Mata (*Vocabulário Amazonense*): ‘Cobra escura, a Mãe-d’água, de tanto destaque no folclore amazonense por transformar-se em as mais disparatadas figuras: navios, vapores, canoas... Ela engole pessoas. Tal é o rebojo e cachoeiras que faz, quando atravessa o rio, e o ruído produzido, que tanto recorda o efeito da hélice de um vapor. Os olhos quando fora d’água semelham-se a dois grandes archotes, a desnortear até o navegante. Os acontecimentos os mais inverossímeis são atribuídos à boiúna.’ (67). Parece ter sido origem de um ciclo mítico. Couto de Magalhães recolheu a lenda etiológica ‘Como a Noite Apareceu’ e nela a Cobra-Grande (Mboiaçu) casa uma filha e manda para ela a noite dentro de um caroço de tucumã, a palmeira *Astrocaryum tucuman*, Mart. (*O Selvagem*, 172). Barbosa Rodrigues (*Poranduba Amazonense*, 233 e 239) encontrou nos rios Solimões e Negro também mitos do serpentário, cobra-grande nascida de mulher com fantasma, coisa-má, *maá aiua*, ou de um ovo de mutum, que tinha um cabelo dentro, abandonada pela mãe, voou para o céu onde se tornou estrela, *Aé uana aii cuáo iuaca opé*; hoje ela apareceu no céu... É a constelação da Serpente, com sessenta e quatro estrelas. Lalande dizia ser o símbolo da introdução do mal no mundo. Não havia, entretanto, o culto ofídico no Brasil indígena, e os raros elementos reunidos pelos pesquisadores na Bahia (Nina Rodrigues, Artur Ramos, Edison Carneiro) são vestígios do culto *vodum*, religião do Daomé, trazido para o Brasil pelos africanos escravos, com rareada e tênue influência do extremo-norte do país. O prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade das transformações para fazer o mal. Nenhum cerimonial, nenhuma liturgia, e nenhuma oferenda mereceu a Cobra-Grande no Pará e Amazonas, zona de sua jurisdição assombrosa. Não se torna moça ou rapaz para seduzir gente. Ataca para matar, sem a menor intervenção sexual. Para ela convergiu o mito da Mãe-d’água, despido de suas formas sugestivas de beleza, canto e amor. Mãe-d’água Boiúna é a dona das águas do rio. Martius ouviu essas estórias em setembro de 1819, no Amazonas (*Viagem pelo Brasil*, III, Rio de Janeiro, 1938): ‘Têm-se visto enormes serpentes, esverdeadas ou pardas, nadando como se fossem troncos flutuantes e, segundo dizem, crianças e adultos já foram arrebatados, quando acaso elas saem em terra. A esse monstro os índios dão o nome de Mãe-d’água (*paranamaia*), temem encontrá-lo e ainda mais medo têm de matá-la,

E no livro de Osvaldo Orico, *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*, publicado em 1975, na parte “Vocabulário de crendices”, havia um verbete sobre a Boiúna que curiosamente citava o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, para explicá-la. Essa citação pressupõe uma espécie de fusão entre o mito e o que Raul Bopp escreveu sobre ele, como se o que ele escreveu se tratasse do próprio mito, e não apenas mais uma versão dele:

BOIÚNA – Um dos mitos aquáticos da Amazônia. Aparece sob diferentes feições. Ora, como uma cobra preta. Ora, como uma cobra grande, de olhos luminosos, como dois faróis. Os caboclos anunciam a sua presença nos rios, lagos, igarapés e igapós com a mesma insistência com que os marinheiros e pescadores da Europa acreditam no monstro Loch-Ness. A imaginação amazônica, mais floreada e portentosa, criou para o nosso mito propriedades

porque então é certa a própria ruína, bem como a de toda a tribo.’ (135-136). Paranaia é a mãe do rio, *paraná*, rio, e *maia*, mãe, mas sua representação pelo ofídio é indiscutida não apenas no Brasil mas em toda a América, onde os rios ou as águas-vivas são simbolizadas pela serpente, a que contém água, como no vocábulo *nauat*, *coatl*, significado cobra, co, o continente, e *atl*, água. Abguar Bastos (*Safrá*, Rio de Janeiro, 1937): ‘E a mãe-d’água – Um dos caboclos chamou o companheiro: Olha aqui, Jingo. O moço pergunta pela mãe-d’água. Mãe-d’água é uma cobra, sim senhor. – Não vira mulher? – Que eu saiba, não senhor. – E a uiara? – Uiara? – Sim, também não conhecem? – Que uiara, entences? – Uma jovem, de cabelos compridos, que aparece nos lagos. – Ah! Isto aqui não é uiara, não senhor. É visage.’ (194). Numa versão do Acre a Cobra-Grande é uma linda moça que aparece numa festa de São João e a todos deslumbra. Um curioso vai espreitá-la no quarto e lá encontra uma serpente que enchia, até o teto, o aposento. A cobra fugiu para o rio e nunca mais surgiu moça alguma nos bailes de São João. Francisco Peres de Lima (*Folclore Acreano*, Rio de Janeiro, 1938, p. 110) é o único a registrar essa Melusina do rio Purus. As lendas do Navio Fantasma ocorrem no mito da Boiúna. Primeiro os caboclos moradores às margens dos rios paraenses e amazonenses iam oferecer víveres ou auxílio a veleiros que desapareciam imediatamente. Era a Cobra-Grande. Depois o veleiro passou a navio transatlântico. Raimundo Moraes (*Na Planície Amazônica*, Manaus, 1926): ‘Nos quartos minguantes, quando a lua recorda um batel de prata, logo depois das doze badaladas, a Boiúna reponta nos moldes bizarros duma galera encantada, guinda alta, velas pandas, singrando e cruzando silenciosamente as baías. O pano desse navio macabro é feito de mil despojos fúnebres. A giba, o sobre a proa, o sobre grande, a sobregatinha, a bujarrona, o velacho, o traquete, a gávea, o joanete, a rabeca são camisas, véus, lençóis, mortalhas, sambenitos remendados, costurados, cerzidos – sinistro sudário de milhões de covas; os mastros, as vergas, as caranguejas são túbias, fêmures, costelas de esqueletos fugidos das campas; as borlas dos topes são caveiras amareladas de pescadores impenitentes; os estais, as enxárcias, as adriças, os brandais são cabelos de defuntos roubados por Satanás. E sobre tudo isto uma linha azulada de fogo 🔥🔥🔥, santelmo ou fátuo, que recorta, ao paiol mortício de chamas funéreas, a árvore da embarcação levantada para a fuligem escura do céu. Veleira deitada na bolina sobre uma das amuras, querena ao léu, ninguém a pega. Sempre que algum temerário a persegue, na insistência curiosa das investidas arriscadas, a galera-fantasma colhe as asas de grande ave bravia, orça, muda de rumo, e, voando com a rapidez do albatroz, deixa na esteira alva a espuma lampejante do enxofre luciferiano. É uma visão provida com certeza do seio ígneo de Plutão. Quem a vê fica cego, quem a ouve fica surdo, quem a segue fica louco. A Boiúna, entretanto, ainda toma outras formas. Se engana a humanidade, mascarada de navio a vela, também a engana no vulto de transatlântico; [sic] Em noites calmas... rompe a solidão, o ruído do vapor que vem. Percebe-se ao longe a mancha escura, precedida pelo marulho cachoante no pavilhão. Seguidamente destacam-se as duas luzes brancas dos mastros, a vermelha de bombordo e a verde de boreste. Sobre a chaminé, grossa como uma torre, vivo penacho de fumo, que se enrola na vertigem dos turbilhões moleculares, estendendo-se pela popa fora, na figura dum cometa negro. Momentos depois já se escuta o barulho nítido das máquinas, o bater fofo das palhetas, o badalar metálico do sino, o conjunto, em suma, dos rumores nascidos das usinas flutuantes, que são as naves marinhas do século XX. Em terra, sobre o trapiche, à luz vacilante duma lamparina de querosene, alguns indivíduos discutem a propriedade do *steam*: ‘É do Lloyd, é da Bootn, é da Lamport, é da Italiana.’ Por fim o desconhecido vaso se aproxima, recoberto de focos elétricos, polvilhado de poeira luminosa, como se uma nuvem de pirilampus caísse sobre um marsupial imenso dos idos, pré-históricos. Diminui a marcha, tem um escale da amurada pendurada nos turcos e o chicote duma espia pendente da castanha da proa. Avança devagar. O telégrafo retine, mandando atrás, a fim de quebrar o fraco seguimento, e uma voz clara, do passadiço para o castelo de vante, ordena: ‘Largal’ A âncora, num choque surdo e espadanante, toca n’água, a amarra corre furiosa pelo escovém, e a mesma voz, estertórica, novamente domina: ‘Aguenta! Como diz o filame?’ ‘De lançante,’ respondem. ‘Arreia só 45 e dá volta.’ Em seguida ressoa o sinal de pronto para a casa das máquinas e tudo cai de súbito no silêncio tumular das necrópoles. As pessoas que se achavam na margem resolvem, nesse ínterim, ir a bordo. ‘Com certeza é lenha que o vapor precisa’, comentam. Embarcam numa das montarias do porto e seguem gracejando, picando a remada, brincando. Mal se avizinham

fantásticas: a boiúna tem mais faculdades e recursos do que um Frégoli, podendo metamorfosear-se em embarcação *de vapor* ou *de vela* e ir da forma de ofício à de navio ou galera, para mais atrair e desorientar as suas vítimas.

Eis como a poesia de Raul Bopp gravou o sentido da cobra grande:

“Axi Cumpadre
Arrepare uma coisa:
Lá vem um navio
Vem-que-vem-vindo depressa todo alumiado
Parece feito de prata...
– Aquilo não é navio Cumpadre
– Mas os mastros... e as luises... e o casco dourado?
– Aquilo é Cobra grande: Conheço pelo cheiro
– Mas as velas de pano branco embojadas de vento?
– São mortaldas de defuntos que carreguei:
E aquela bujarrona bordada?
– São camisas das noivas da Cobra grande conheço pelo cheirosas
Eh Cumpadre...
A visage vai se sumindo pras bandas de Macapá
Neste silêncio de águas assustadas
parece que ainda ouço um “ai ai” se quebrando no fundo da noite
Quem será desta vez a moça noiva que vai lá dentro soluçando
encerrada naquele bojo de prata?” (Orico, 1975, p. 139-140).

Nesse mesmo livro, um pouco depois do verbete sobre a Boiúna, também havia um verbete sobre o **breu**, que o associava ao fogo 🔥🔥🔥:
“**BREU** - Ingrediente usado no fogareiro de barro das defumações caseiras, excelente pelos seus poderes contra os maus espíritos. Quando arde, o **breu** espanta os fluidos perigosos e produz fumaça benfeitora” (Orico, 1975, p. 144, grifos meus). No entanto, é bastante curioso que esse verbete sobre o **breu** estivesse aí, porque, nas primeiras edições desse livro – publicado anteriormente em dois volumes separados e em datas diferentes, o primeiro, *Mitos Ameríndios - Sobrevivências na tradição e na literatura brasileira* (Orico, 1930), que saiu em 1929, e numa 2ª ed. em 1930, e o segundo,

do clarão que circunda o pacote e tudo desaparece engolido, afundando na voragem. Fauce gigantesca tragou singularmente o majestoso transatlântico. Asas de morcego vibram no ar, pios de coruja se entrecruzam, e um assobio fino, sinistro, que entra pela alma, corta o espaço, deixando os caboclos aterrados de pavor, batendo o queixo de frio. Examinam aflitos a escuridão em redor, entreolham-se sem fala, gelados de medo, e voltam à beirada, tiritando de febre, assombrados. Foi a Boiúna, a Cobra-Grande, a Mãe-d’água que criou tudo aquilo, alucinando naquele horrível pesadelo as pobres criaturas.” (83-86). A Boiúna é uma rainha amazônica sem desejos de emigração para outras regiões. Não aparece nos rios de Mato Grosso e Goiás, nos limítrofes ao Pará, nos rios São Francisco, Paraguaia, Paraná. O início seria a sucuri ou suciriju (*Eunectes murinus*), serpente d’água, preando gado e animais da estatura média. Para ela desceram todos os mitos europeu, vestindo-a de assombros” (Cascudo, 2012, p. 120-122, grifos meus).

Vocabulário de crendices amazonicas (Orico, 1937), em 1937 –, não havia nenhum verbete sobre o **breu**. Não procurei por outros verbetes, para ver se havia mais algum que fora acrescentado apenas nessa nova edição, como foi o caso com o **breu**, mas é estranho que, no prefácio dessa edição de 1975, nada seja dito sobre esse acréscimo (e/ou outros). Quer dizer, verdade seja dita, havia uma explicação mais genérica sobre a ideia de “vocabulário de brasileirismos”, em oposição a dicionários de língua portuguesa (e registros esclerosados), e toda uma defesa dos dicionários/glossários atualizados, numa tentativa de acompanhar os acontecimentos e mutações da vida nacional, como também havia uma explicação para a junção dos dois livros em um, “[d]aí a razão e – mais do que isso – a necessidade de compendiar num só livro, interligado pela analogia das mesmas fontes, dois livros que deixam de repartir-se, para se fundirem num único pelo magicismo de seus temas, pesquisando por alguém que viveu com eles o drama de suas origens e sobrevivência” (Orico, 1975, p. xii), mas, de fato, não há nada que seja dito, de forma mais específica, sobre os verbetes em si, e seu(s) acréscimo(s) nessa nova edição.

Além disso, logo no início da nota explicativa, Osvaldo Orico mencionou o livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, apresentando uma versão diferente da do autor para a questão da sua denominação e a relação com Honorato²³¹. Independentemente de Osvaldo Orico ter uma versão

231 “Creio que a publicação seriada e a explicação das abusões correntes na Amazônia prestarão algum serviço aos curiosos e estudiosos do assunto, servindo para fixar e esclarecer vários pontos obscuros do nosso populário ou identificar a alma nativa nos seus diversos pontos de contacto. Um exemplo oportuno: muita gente que leu o poema folclórico de Raul Bopp – *Cobra Norato* – ficará intrigada com a denominação que lhe deu o autor: Cobra-Norato? Que será mesmo isso? Parecendo difícil, a explicação é bem fácil. Basta recorrer ao testemunho de um das lendas amazônicas coligidas por José Coutinho de Oliveira e narradas pelo Dr. João Hosanah de Oliveira em *Vozes de Petrópolis*. Honorato era um rapaz que se achava encantado em uma cobra grande e morava no fundo de um rio. Ainda nos tempos da colônia, veio para o Pará em companhia do pai, um português riquíssimo, que instalou uma fazenda no Tocantins, perto da cidade de Mocajuba, a fim de cultivar cacau. O rapaz tinha os seus vinte anos mais ou menos e era dado a conquistador. Certo dia, andando pela praia, foi atraído pela beleza de uma uiara e levado para o fundo das águas. Nunca mais se teve notícias do moço. Passados alguns anos, começou a aparecer pelas redondezas, à meia-noite, o vulto de um moço que dança e se diverte nos dançarás, mas que some de madrugada, sem que se saiba para onde vai. Toda a gente acredita que é Honorato, que passou a chamar-se Cobra-Norato e surpreende as populações incultas com sua aparição periódica. Eis a origem, a fonte em que o poeta se inspirou para a admirável tessitura do poema. O poeta, porém, tem outra versão. Em primeiro lugar ele coloca a amizade que o ligou ao escritor paraense Andrade Queiroz, que deve sua ascensão na vida a um fato curioso que já várias vezes assinalai: sua enorme parença com Getúlio Vargas, de que era, em verdade, um autêntico sócia. Imagino a perturbação que sentiu o ex-ministro da fazenda do governo Washington Luís, quando recebeu em seu gabinete um fiscal do imposto de consumo que vinha pleitear ou agradecer-lhe alguma coisa (não me recordo bem). Getúlio levou um susto: o homenzinho era de seu tamanho, tinha sua cara e até o estrabismo dos olhos, a faculdade de desligar-se do interlocutor, quando queria. O certo é que o fazendeiro paraense aceitou a transferência para o Rio Grande do Sul, onde cultivou a amizade daquele que seria o candidato de Washington à presidência do Estado. E, depois, o rival do candidato deste à presidência da República. Em Porto Alegre, Queiroz se uniria ao grupo de Luís Vergara, Raul Bopp, terminando por ser convocado a um dos postos de maior importância no Catete. Segundo Bopp, foi Andrade Queiroz quem lhe deu a conhecer o material de que saiu seu livro mais representativo – *Cobra Norato* – a estória da *Cobra Grande*, um telúrico retrato da Amazônia. Esse material era a coletânea de lendas ali recolhidas entre os rheengatús por Antônio Brandão de Amorim, entre os quais figura a “origem da noite”, guardada num caroco de tucumã. Foi com essa pista que Bopp chegou ao misterioso

diferente da do próprio autor sobre a origem do poema *Cobra Norato*, de fato Raul Bopp foi bastante influenciado por Antônio Brandão de Amorim, como Bopp mesmo afirmou, naquele seu texto “MAGICISMO DO UNIVERSO AMAZÔNICO” (Bopp, 2008), numa seção que se chamava, justamente, “ANTÔNIO BRANDÃO DE AMORIM”:

Aos domingos, quase sempre ia à casa de meu amigo Alberto Andrade Queiroz, que me proporcionou publicações modernistas, recebidas da Europa, notadamente as do Movimento Ultraísta, da Espanha.

Uma ocasião, mostrou-me trabalhos avulsos de Antônio Brandão de Amorim (1865-1926), de um forte sabor indígena. Foi uma revelação. Eu não havia lido nada mais delicioso. Era um idioma novo. A linguagem tinha às vezes uma grandiosidade bíblica.

No seu mundo as árvores falavam. O sol andava de um lugar para outro. Os filhos do trovão levavam, de vez em quando, o verão para o outro lado do rio.

Os *nheengatus* colhidos, genuinamente, nas malocas do alto Urariquera eram de uma eternecedora simplicidade. Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos: *estorzinho*, *dormezinho*, *esperazinho* etc. Certas histórias, sobre temas meramente humanos, eram tratadas com um desusado tempero lírico. Por exemplo: “A moça acendeu os olhos para ele.” “A luz da lua dançava nos seus olhos.” A mãe disse pra filha: “Não olhes tão de doer nos olhos dele.”

Essas leituras me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que formava das coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintática. Na sua inocente naturalidade encontravam-se, certamente, germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais. Pude compreender, aos poucos, que cada idéia devia ter o seu encadeamento rítmico, ajustado em versos livres; não com uma montagem silábica artificial, em prejuízo do assunto poético (Bopp, 2008, p. 83-84).

Os trabalhos avulsos do pesquisador amazonense Antônio Brandão Amorim foram publicados postumamente em 1928 na Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (Tomo 100 – VOL.154, 2º de 1926, p. 9-475), como *Lendas em Nheengatu e em Português*, e ele está disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendajú²³². Uma re-edição desse livro saiu em 1987, na coleção *Hiléia Amazônica* – v. 6, e foi ela que eu consultei. É interessante perceber que, no prefácio que Jorge Tufic escreveu, “BRANDÃO DE AMORIM E A LITERATURA NACIONAL”, para a re-edição desse livro – que, afinal, foi publicado antes do livro *Cobra Norato!* –, Raul Bopp seja mencionado logo no início, desde o primeiro parágrafo do texto, já que Tufic se propôs a pensar essa relação das pesquisas de Amorim com Raul Bopp, como se fosse impossível, hoje, quer dizer, no tempo em que ele estava escrevendo seu prefácio, mencionar qualquer coisa sobre os mitos amazônicos recolhidos por Amorim sem mencionar Bopp:

Honorato, cujo nome decepado por uma aférese, conforme o linguajar caboclo, produziu uma das mais importantes senão a mais importante obra do modernismo no extremo norte do País. E que se desdobrou no tempo em outros livros, como *Samburá*, *Putirum*, de nítido sabor indígena, com cheiro do mato e gosto do pate-pião” (Orico, 1975, p. ix-xi).

232 Disponível em: <<http://www.etnolingustica.org/source:17>>. Acesso em: 09/06/2024.

Falecido em 1926, isto é, cinco anos antes da publicação do poema COBRA NORATO, de Raul Bopp, que fora buscar em seus apontamentos a linguagem dos “nheengatus” do Alto Rio Negro, Brandão de Amorim pode ser considerado um marco para o estudo da literatura amazonense. Foi preciso que os ventos do modernismo de 1922, e, particularmente, a corrente do grupo antropofágico Anta, varressem da literatura brasileira os excessos e os abusos da influência clássica européia, chamando a atenção para o que temos de regional e telúrico, para que o simples acaso pusesse diante dos olhos de Bopp os manuscritos do tupinólogo amazonense, este, parece relegado então ao esquecimento e aquele, nessa fase agitada de sua vida, rastreando sem dúvida a gênese daquele que seria, na opinião de Carlos Drummond de Andrade, “o mais brasileiro de todos os livros de poemas de poetas brasileiros, escritos em qualquer tempo” (Tufic, 1987, [s.p.]).

No entanto, até onde li dos mitos recolhidos por Amorim, não encontrei a lenda da origem da noite guardada num caroço de tucumã, como afirmou Osvaldo Orico – “[s]egundo Bopp, foi Andrade Queiroz quem lhe deu a conhecer o material de que saiu seu livro mais representativo – *Cobra Norato* – a estória da *Cobra Grande*, um telúrico retrato da Amazônia. Esse material era a coletânea de lendas ali recolhidas entre os nheengatús por Antônio Brandão de Amorim, entre os quais figura a ‘origem da noite’, guardada num caroço de tucumã” (Orico, 1975, p. xi) –, mencionado há pouco. Talvez, Orico tenha se confundido, porque, na verdade, deveria estar se referindo à lenda tupi, relatada n’O *Selvagem*, do General Couto de Magalhães, como também acabamos de ver.

A lenda do “Princípio da Noite e da Lua” (Amorim, 1987, p. 449-453), apresentada no livro de Amorim, é muito divergente das que lemos até aqui, sendo muito mais voltada para os “cabellos”, inclusive, ela não faz nenhuma menção ao **breu**, apesar de trazer o fogo 🔥🔥🔥, e também menciona o pixé, na parte final do relato, que lembra aquele uso que Bopp fez do pixé em seu texto, “[e]ntregue o meu pixé na casa de pajé-pato” (Bopp, 1998, p. 189, grifo meu), também mencionado anteriormente:

- 93 – Depois do Sol voltar duas vezes a moça, se pae, sua mãe e Kadáua partiram para a terra de Kadáua.
- 94 – Ainda longe, contam, elles cheiraram catinga de mucura, a moça disse:
- 95 – Kadáua, vigia como tuas amantes catigam.
- 96 – Quando chegaram na porta das velhas não entraram porque catingava demais.
- 97 – Kadáua tirou logo fogo, fez uma fogueira na porta d’ellas, depois disse:
- 98 – Agora sim, vingo meu coração!
- 99 – Estas velhas hão de morrer todas.
- 100 – Todos ouviram:
- 101 – Ken! Ken! Ken!
- 102 – Kadáua empurrou o fogo para dentro, fez-se logo fumaça grande, todos sentiram pixé de queimado.
- 103 – A moça gritou:
- 104 – Kadáua, tu já queimaste meu cabelo!
- 105 – De repente o dia desaparece, tudo ficou noite grande.

- 106 – D’ahi a boccadinho o corpo das velhas fazia: xim...
 107 – Ahi mesmo certo, contam, os olhos das mucuras espocaram tuól!...
 108 – Immediatamente fagulhas, contam, brilharam bonito, pularam para o céu, ahi se pegaram.
 109 – Kadáua pensou que o resto do cabelo da moça estava dentro de casa, pulou lá para tirá-lo.
 110 – A moça pulou atrás, atrás d’elles pularam também a velha e o velho, ahi todos arderam.
 111 – O corpo kuera da moça accendeu-se todo, ahi mesmo espocou, espocou o corpo do moço, zil!... bonito, contam, voaram para o céu.
 112 – Immediatamente toda gente viu um fogo grande no céu, perto d’elle uma brasa ardia.
 113 – A noite, contam, ficou logo bonita (Amorim, 1987, p. 452-453, grifos meus).

Essa versão foi analisada por Lévi-Strauss, no terceiro volume *A origem dos modos à mesa*, como “**M104** Amazônia: Origem da noite (cf. CC: 211-12)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 158-162), e que foi recolhido por “(Amorim 1928: 445-51)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 160), e ela é uma versão diferente da “História da origem da noite” (Kêhíri; Pãrõkumu, 2019, p. 74-80), que está contada por Tõrãmũ Kêhíri (Luiz Gomes Lana) e Umusĩ Pãrõkumu (Firmino Arantes Lana), no livro dos Desana, *Antes o mundo não existia*, apesar de guardar algumas semelhanças, principalmente na parte dos cabelos, quando o mito se relaciona com o imaginário aquático: “Alguns deles foram atrás de Ñami [“havia um Ser chamado Ñami e que, no lugar onde morava, havia dois tempos: dia e noite” (Kêhíri; Pãrõkumu, 2019, p. 74)] para espiá-lo durante o banho. Quando ele chegou na beira do rio, levantou a mão até sua cabeça, segurou com ela os cabelos e puxou para cima a sua pele. Por dentro, ele estava jovem. Ele se tinha vestido de velho para dormir” (Kêhíri, Pãrõkumu, 2019, p. 75). Com relação à “mala da noite” (Kêhíri, Pãrõkumu, 2019, p. 75), ela se assemelhava mais ao “coco de tucumã”, presente no mito recolhido por Couto de Magalhães, já que ambos guardavam elementos dentro, que eram relativos à noite, e que foram abertos em momentos de imprudência, sendo toda “lição” dos mitos ligada a isso, como pontuou a “[e]xplicação da história de origem da noite”: “Ñami tinha dado a ordem de não abrir a mala, a não ser no dia da dança. Mas eles não obedeceram à sua ordem. Aí, escureceram no meio do caminho” (Kêhíri, Pãrõkumu, 2019, p. 80).

Na versão de Amorim, apresentada em Lévi-Strauss “**M104** Amazônia: Origem da noite (cf. CC: 211-12)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 158-162), percebe-se que o mito não foi narrado nas mesmas palavras da obra de Amorim, ele foi recontado por Lévi-Strauss, com suas palavras, que foram traduzidas para o português, numa versão contemporânea, atualizada. Assim, as palavras variavam, ela não trazia, por exemplo, nem a “catinga de mucura” nem o “pixé de queimado” (AMORIM, 1987, p. 452, grifos meus), para falar do fedor e do cheiro de queimado 🔥 🔥 🔥, mas algo que recontava isso com outras palavras: “a casa delas fedia tanto” e também “cheiro de queimado” 🔥 🔥 🔥 (Lévi-Strauss, 2006, p. 159, grifos meus).

Talvez, seja por isso também que, na versão de “**M326A** Tupi Amazônico: A origem da noite” (Lévi-Strauss, 2004, p. 391-396), o **breu** tenha sido referido apenas como resina, e agora o “coco de tucumã” fosse mencionado nos comentários como “presos numa casca de noz [kkk] da qual também sairão por causa do fogo, junto com a escuridão” (Lévi-Strauss, 2006, p. 162, grifos meus), quando Lévi-Strauss estava comentando sobre um aspecto de semelhança entre “**M104**” e “**M326A**”, por meio de onomatopeias que eram pronunciadas em ambos os mitos: “‘ken! ken! ken!’ dentro da casa incendiada” (Lévi-Strauss, 2006, p. 161), no “**M104**”; e “‘ten! ten! ten!’” (Lévi-Strauss, 2006, p. 162), no “**M326A**”. E foi nesse comentário também em que Lévi-Strauss falou sobre tríades e fez uma relação com “**M326A**”. Mas, a parte que mais me interessa de sua análise é justamente quando ele fala sobre o podre e o queimado 🔥 🔥 🔥, porque é ali onde enxergo o **breu** que Lévi-Strauss não via, porque estava vendo outras coisas:

A razão dessas reviravoltas é clara: na condição de mitos de preâmbulo diurno, **M104** e **M326A** opõem do mesmo modo a hipótese do longo dia à da longa noite, mas concebem diferentemente a mediação entre os dois, que é diacrônica em **M104** (no qual a noite absoluta que poderia ter reinado se encontra temperada, pela conjunção do podre e do queimado – que não é uma alternância –, já que existe graças à criação concomitante da lua e da Via-Láctea) (Lévi-Strauss, 2006, p. 161).

Como disse, essa investigação mais profunda na obra de Lévi-Strauss sobre o podre e o queimado 🔥 🔥 🔥 vai ter que ficar para um outro momento, já que me interessa agora voltar para *Cobra Norato*, de Raul Bopp e refletir um pouco mais: por que na obra de Raul Bopp não havia o signifiante **breu** como **breu**? Se ele estava trabalhando justamente com essa temática do escuro e esse era um termo tão presente no imaginário da língua portuguesa do Brasil, como vimos, e que, inclusive, era um termo usado por seus contemporâneos, como o que foi usado num poema do poeta mineiro Ascanio Lopes, “As matas espessas eram noites escuras de **breu**/ com sacis cachimbando de cocoras” (grifo meu), que foi publicado na *Revista de Antropofagia* (anno 1, nº 3), julho de 1928, como mencionei há algumas páginas... Talvez, uma das hipóteses para se pensar sobre a ausência do termo **breu** em *Cobra Norato* seja porque, nesses relatos míticos, o **breu** amazônico não era associado diretamente à ideia de escuridão, apesar de estar presente em mitos que falam sobre a origem da noite, o **breu**, quando mencionado, era tomado de forma literal, como uma resina, manifestando seu aspecto inflamável 🔥 🔥 🔥, como uma antítese do escuro, já que, quando queimava 🔥 🔥 🔥, se transformava na própria luz. Além disso, *Cobra-Grande* referia-se a um mito aquático e esse aspecto inflamável do fogo 🔥 🔥 🔥 era justamente contrário às características do elemento água. Mesmo eu não tendo consultado todas as versões publicadas da obra de Bopp, e não podendo afirmar com toda a certeza que o

significante **breu** não foi utilizado por Bopp, pelo menos com relação às versões que eu consultei – as edições de Bopp (1956; 1968 e 1998) –, e é possível afirmar isso com certeza, já que elas não traziam esse vocábulo em seus poemas.

Por mais que desde 1931 *Cobra Norato* venha sendo publicado na forma de livro, nem essa e nem nenhuma outra edição, publicadas até a morte do autor, em 1984, deveriam ser consideradas como versões definitivas da obra. Na verdade, muito longe disso! Em se tratando do *modus operandi mutatis mutandis* boppiano, essa ideia de versão definitiva seria um próprio contrassenso, pois, a cada nova edição de *Cobra Norato*, ele modificava versos dos poemas, continuando a remexer no livro até bem perto de morrer, sendo a edição de 1973, a que pretensamente poderia ser considerada a “final”, se sua obra autorizasse esse tipo de leitura mais teleológica, já que, a partir dela, “o autor não suprimiu nenhum verso e não introduziu nenhuma modificação na obra, que permaneceu inalterada da 10ª à 16ª edição” (Massi, 1998, p. 194).

Para a realização da edição da *Poesia Completa de Raul Bopp*, publicada em 1998, o professor, crítico e editor Augusto Massi, responsável por organizar, preparar e comentar a obra do último modernista a ter sua obra organizada, mencionou algumas dificuldades que organizar uma edição de uma obra daquela acarretavam: “[...] do ponto de vista editorial, sua obra apresenta um emaranhado de problemas: muitos livros tiveram tiragens limitadíssimas e, ao longo dos anos, tornaram-se quase inacessíveis; erros de revisão, baralhados com as freqüentes alterações do autor, foram incorporados aos poemas, cuja datação duvidosa dificulta a fixação de uma cronologia entre tempo da criação e o da publicação” (Massi, 1998, p. 13, grifo meu). Além disso, ele também tinha muita clareza de que sua edição não atendia aos parâmetros formais de uma edição crítica, o que não invalidava todo o cuidado que teve para organizá-la, considerando, dentre algumas obras que consultou, a edição de *Cobra Norato e outros poemas*, de 1984, pois, segundo ele, “em princípio, estaria manifesta a última vontade de Bopp”:

Tenho plena consciência de que este volume não atende formalmente aos parâmetros de uma edição crítica. Entretanto, houve um enorme esforço no sentido de proporcionar ao estudioso de sua obra um sólido aparato crítico, esclarecendo tanto questões de ordem bibliográfica quando dúvidas referentes ao estabelecimento do texto. Sem dispor de manuscritos ou volumes anotados pelo autor, a presente edição confrontou, revisou, fixou um texto-base, apoiado em *Putirum* (1968); *Mironga* (1978) e *Cobra Norato e outros poemas* (1984), nos quais, em princípio, estaria manifesta a última vontade de Bopp. Como até entre estes havia discrepâncias – inclusive de datação – que apontavam ora para erros tipográficos, ora para modificações de caráter autoral, o leitor encontrará nas notas um breve comentário sobre a variante adotada. Em alguns casos, quando o número de variantes era significativo, optei por reproduzir integralmente a primeira versão do poema, permitindo o leitor cotejar procedimentos estilísticos do poeta até chegar ao texto definitivo (Massi, 1998, p. 9).

Frente a todas essas dificuldades editoriais que a obra de Bopp impunha, para a sua introdução, Massi escreveu um texto crítico, frisando, justamente esse aspecto mais dinâmico de sua poética, privilegiando a imagem da elasticidade: “A forma elástica de Bopp” (Massi, 1998, p. 11-34), como uma “pele de seda elástica” (Massi, 1998, p. 11), na qual o eu-lírico do poema se enfiaria, parafraseando versos que apareceram no primeiro poema de *Cobra Norato* (Bopp, 1998, p. 148), como se se tratasse do próprio Bopp. Essa imagem elástica, apontada por Massi para ler a obra de Bopp é realmente muito boa, porque muito condizente com as práticas do autor, mas, a meu ver, ela não deve ser lida como uma imagem metafórica de sua obra, mas, sim, como algo metonímico, já que, ao longo de sua trajetória como escritor, esse livro eclipsou seus outros livros, e suas constantes reescrituras talvez também tenham ajudado para que essa obra nunca saísse de foco, corroborando para confirmar o falso juízo crítico de que Bopp seria autor de uma única obra.

Essa forma elástica de Bopp, muito particular e única de escrever e de se relacionar com a escrita, reflete uma característica sua bastante obsessiva, porque sempre retomando algo do passado, reescrevendo-o e reimprimindo-o, mas de um outro jeito, e ela pode ser entendida como um padrão seu de criação, onde o ato de escrever e publicar passa a ser encarado não de um modo estático, mas sempre vivo, em movimento, como se a publicação pudesse ser vista como reflexo daquele instante mesmo, em que o poeta se voltou novamente para o livro, para publicá-lo novamente. Mas não simplesmente republicando o que já havia sido escrito e publicado antes, e, sim, modificando o texto do passado e atualizando-o no presente, não entendendo o texto já publicado como algo estático, ultrapassado, da ordem de um arquivo-morto, repleto de letras-mortas, como um testamento, mas como algo vivo, passível de ser modificado, alterado, como um arquivo-vivo, sempre disponível para ser lido e relido novamente, e assim reescrito e re-publicado de outro modo, diferente, numa nova edição, dinamitando, desse modo, a ideia de um texto único, final, definitivo.

Mesmo que *Cobra Norato* realmente tenha sido publicado em 1931 na forma de livro, ele já existia desde muito antes, tanto na forma de fragmentos, que estavam sendo publicados em revistas, a partir de 1927, quanto em esboços, que vinham sendo escritos desde os primeiros anos da década de 20, quando o autor cruzou o Brasil e passou um tempo vivendo na região Norte, ainda como estudante da Faculdade de Direito. No texto “Tupy or not tupy, ainda a questão”, de Maria Amélia Mello, publicado no *Jornal do Brasil* em 1978, um ano depois que saiu o livro *Vida e morte da antropofagia*, e integrado na edição de *Vida e morte* de José Olympio de 2006, Raul Bopp lhe disse, explicando sobre a genealogia de *Cobra Norato*: “[e]sbocei o poema em 1921, quando estava na Amazônia. Algum tempo depois, parti para São Paulo e levei os originais dentro da mala. Somente

em 1927, quando fui acolhido por Oswald e Tarsila é que pensei em retocar um ou outro verso. O poema andou de mão em mão, ainda datilografado, entre os companheiros. E, em 1931, por iniciativa destes amigos, publicava-se *Cobra Norato*” (Bopp, 2006, p. 143-144). Bopp, em outro texto seu, “MAGICISMO DO UNIVERSO AMAZÔNICO”, publicado em *Vida e Morte da Antropofagia*, em 1977, já referido anteriormente, numa “NOTA ADICIONAL”, também explicou todo o percurso feito pelo poema, desde aquela época da vida em Belém, até a publicação, organizada por seus amigos, em 1931, mas, nessa nota, não ressaltou que, em 1927, trechos do poema já haviam começado a circular em jornais e revistas, e só em 1931 o poema encontrou sua edição em livro, numa forma que passou a integrar seus fragmentos, como um conjunto:

Em fins de 1921, com a minha transferência para o Rio, no plano de terminar o ciclo acadêmico, meti na mala o poema, do jeito que estava, e por muito tempo não mexi mais nele. Somente anos mais tarde (1927), em São Paulo, com o acolhimento carinhoso de Tarsila e Oswald de Andrade, recopiei-o. Fiz alguns retoques. Adicionei imagens novas. Suprimi versos que já não me agradavam mais. O poema “andou de mão em mão”, numa espécie de “cadeia datilográfica”, antes de imprimir-se – conforme depoimento de Sérgio Buarque de Holanda, num artigo publicado em *O jornal*, em agosto de 1951, sob o título “Bopp e o Dragão”.

“A publicação do livro”, acrescentou ele, “fez-se bem mais tarde (1931), por iniciativa de amigas e à revelia do poeta.”

Esses contos, lendas, “causos”, com maneiras de dizer próprias, foram mais tarde reunidos no volume 154, da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, ano de 1956 (Bopp, 2008, p. 96).

Em realidade, quando Bopp publicou *Vida e Morte da Antropofagia*, em 1977, ele já tinha dando depoimentos como esse, já que esse seu livro compilava textos que haviam sido publicados entre 1965-66, sendo, notadamente, a edição de *Movimentos modernistas no Brasil – 1922 e 1928*, de 1966, onde, por exemplo, na parte V, intitulada “DIÁLOGOS” (Bopp, 2012, p. 129-136), em que ele discorreu sobre dados biográficos seus e informações sobre a origem de *Cobra Norato*. Inclusive, o professor, escritor e crítico literário Eduardo Sterzi, chamou a atenção para isso, ressaltando que “[o] que não se compreende, nesta edição de *Movimentos Modernistas no Brasil* [de 2012], é que, tendo a mesma José Olympio publicado anteriormente *Vida e morte da Antropofagia*, em nenhum momento da apresentação preparada por Gilberto de Mendonça Teles se observe que agora estamos, em verdade, diante do mesmo livro em outra versão” (Sterzi, 2022, p. 217). Essa observação de Sterzi trata-se, na verdade, de um fragmento da última nota do seu texto “O copista canibal”, sobre Raul Bopp, publicado em seu livro mais recente, *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*, que saiu em 2022, numa tentativa de “tornar mais difuso, ou mesmo esgarçar, no tempo e na compreensão teórica, o próprio conceito de Antropofagia” (Sterzi, 2022, p. 9), e que reúne textos seus que foram escritos ao longo dos últimos anos, em torno da Antropofagia. Sendo que esse texto, em específico,

sobre Bopp, foi originalmente publicado no jornal *O Globo*, em 04 de fevereiro de 2012, como resenha do livro *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*, lançado naquele mesmo ano, sob o título “Raul Bopp, o mesmo e o outro”.

Nesse texto, Eduardo Sterzi apontou o gesto de *passar a limpo*, como se se tratasse de um gesto fundamental do processo de escrita de Bopp, de uma poética permanentemente em processo, “[g]esto recorrente, obsessivo, por meio do qual ele como que se depõe da condição de *autor* – e do princípio de *autoridade* implícito na noção de *autoria* – para aspirar à condição menos conspícua de obstinado *copista* dos próprios textos” (Sterzi, 2022, p. 74). Partindo, então, de um título de uma obra de Bopp, “*Bopp passado-a-limpo*” por ele mesmo, de 1972, Sterzi analisou a poética do autor a partir desse gesto e comentou a questão das diferentes versões de *Cobra Norato*, “[a] trajetória editorial do poema pelo qual Bopp até hoje é mais conhecido – *Cobra Norato*, concebido a partir de 1921, escrito em 1928 e publicado pela primeira vez em 1931 – é exemplar desse anseio permanente de reescritura” (Sterzi, 2022, p. 75), amparado, sobretudo, numa afirmação de Drummond, ao cotejar as edições de 1937 e 1947 de *Cobra Norato*, “[é] o mesmo poema e é outro” (Drummond *apud* Sterzi, 2022, p. 75). Além disso, Sterzi propôs a seguinte leitura, para esses livros de depoimentos de Bopp, da década de 60 e 70: “[e]m certa medida, *Vida e Morte da Antropofagia* [de 1977] pode ser lido como uma versão depurada de *Movimentos Modernistas no Brasil* [de 1966]”, já que, “[e]m ambos, a matéria é a mesma: a reconstrução narrativa de um momento decisivo da vida cultural brasileira, do qual Bopp foi personagem importante, mas sobretudo espectador privilegiado que, por mais íntimo de seus protagonistas, soube preservar algum distanciamento – explicável talvez por seu contato relativamente tardio com o movimento (como o próprio Bopp sugere, sua *Semana de Arte Moderna* foi a *Amazônia*...)” (Sterzi, 2022, p. 75).

Além disso, para Sterzi, se na obra *Movimentos modernistas*, Bopp conferia um aspecto de historiografia a seus textos, se apoiando em trabalhos críticos de Afrânio Coutinho e Wilson Martins, na obra *Vida e Morte da Antropofagia*, ele modificou sua abordagem e abandonou tais elementos, concentrando-se numa relação mais pessoal, assumindo o depoimento sobre coisas que viveu e viu, como modo de falar sobre aquilo de que havia feito parte e participado. Ainda segundo Sterzi, o testemunho de Bopp é extremamente valioso, porque “a memória jamais está centrada no eu, mas, sim, sutilmente deslocada para o ambiente circundante” (Sterzi, 2022, p. 78). Assim, “o segundo capítulo de *Movimentos modernistas*, ‘Uma subcorrente modernista em São Paulo: a Antropofagia’ (que, retomado integralmente no livro de 1977, constitui o seu núcleo), é o instante de maior interesse do volume, já que trata de acontecimentos acompanhados de perto por Bopp – que não só foi gerente da Revista de Antropofagia, mas

presenciou, e aqui reconta com detalhes deliciosos, a própria gênese da concepção oswaldiana da Antropofagia” (Sterzi, 2022, p. 78-79). E para ele, era importante que, no “conto” que Bopp oferecia sobre a Antropofagia, “sua reivindicação da centralidade de Tarsila do Amaral, que por vezes fica eclipsada pela figura solar²³³ de Oswald, no movimento” (Sterzi, 2022, p. 79).

Mas Bopp não deu detalhes da criação de *Cobra Norato* apenas nesses textos mais memorialistas da década de 1960 e 1970. Na edição de 1956, por exemplo, numa nota que antecipava a leitura dos poemas, e que também aludia à primeira edição do livro, de 1931, Bopp trouxe algumas informações complementares sobre como o poema foi se fazendo livro e de como o livro foi fazendo seu próprio caminho no mundo, em especial, abordando suas conexões com projetos do grupo antropofágico, além de mencionar que, logo no início, se tratava de um livro direcionado para o público infantil:

1 (*)²³⁴

"Cobra Norato" foi escrita naqueles tempos... (a)²³⁵

A princípio era um livro inofensivo, para crianças. Mais tarde (1929), com umas ampliações na ossatura, esteve destinado a fazer parte da "Bibliotequinha Antropofágica", planificada sob um critério ferozmente brasileiro, e cuja organização seria discutida numa das teses do "Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia", a reunir-se em Vitória, Espírito Santo, a 11 de outubro, — o último dia da América livre (Dia seguinte chegava Colombo...)

Sobrevieram, porém, desentendimentos no grupo. Um tomou a mulher do outro.

E o outro a do outro. Houve conseqüentemente quebras de interesse literário.

Acabou-se o Clube de Antropofagia. Não saiu o tal Congresso, nem a Bibliotequinha.

Dois anos mais tarde, promovida por Jaime Adour da Câmara e Alberto de Araújo, a Norato teve a sua primeira edição, em São Paulo. Em 1937, um grupo de amigos tomou a iniciativa de uma edição especial, com ilustrações de Goeldi.

E por muitos anos a C. N. ficou nisso.

Ultimamente, o poema começou a ser mais lembrado. Um jornal do Rio publicou-o na íntegra. Alguns amigos, dentre eles Dona Berta Falcão, atualmente em Londres, escreveram-me, insistindo na conveniência de uma reedição. Comprometi-me a recopiar a Norato. Aproveitei horas vagas para fazer algumas correções.

233 É interessante o uso do adjetivo solar para se referir a Oswald, mas Tarsila também tinha uma pintura chamada “Sol Poente” (1929), uma de suas pinturas mais famosa e valiosa. E a casa da Fazenda São Bernardo, de sua família, era como um solar. Esse termo é usado para se referir a uma “casa de origem de uma família nobre. O nome também é utilizado de maneira mais ampla para uma residência antiga de grande luxo e conforto, relativo a sua época. Um solar podia ser habitado por nobres ou simplesmente uma família pertencente à elite tradicional e antiga de uma região ou cidade. Em alguns poucos casos as famílias originais continuam habitando seus antigos solares”. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Solar_\(habita%C3%A7%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Solar_(habita%C3%A7%C3%A3o))>. Acesso em: 18/07/2025.

234 No livro, esse asterisco refere-se a: “Da edição de Zurich, 1947” (Bopp, 1956, p. 12).

235 O livro traz a seguinte nota: “(a) Abril de 1928, de acôrdo com uma Nota da 1.ª edição” (Bopp, 1956, p. 7).

Fui alterando coisas com um material remanescente daquela mesma época. Fiz também a fusão de alguns poemas amazônicos, que não tiveram circulação. E assim saiu esta edição, de tiragem reduzida, para gente de casa, acrescida ainda de uns outros poeminhas (Bopp, 1956, p. 7).

A ideia de copista, apontada por Sterzi em seu texto, é afirmada pelo próprio Bopp, como pudemos ler nesse comentário acima, onde ele disse que se comprometeu “a recopiar a Norato”, e que aproveitou as “horas vagas para fazer correções”, além de ir “alterando coisas”, fazendo “fusão de alguns poemas amazônicos” e também acrescentando “ainda uns outros poeminhas”. Essa imagem do copista, que, no fundo, não é a de um copista que copia outras pessoas, mas, sim, que recopia a si mesmo, alterando-se, é muito valiosa, porque reforça a ideia do poema como um eterno rascunho, um esboço que nunca está pronto, já que está sempre em processo, sendo feito, a medida que era refeito, ao ser passado a limpo. No entanto, em se tratando de Bopp, esse passar a limpo nunca será verdadeiramente limpo, asséptico, final e definitivo, porque as outras versões, que não são apagadas pelas novas, permanecem como memória ativa do poema, nas camadas internas do poema, como se esse passar a limpo fosse feito por meio de um papel carbono, que sempre acabava deixando marcas e manchas, nas novas versões.

O professor e crítico literário Victor Luiz da Rosa, retomando e desdobrando ideias lançadas por Eduardo Sterzi, escreveu um artigo muito interessante sobre as versões de *Cobra Norato* e suas modificações, “A Inconstância da forma selvagem: oito versões de *Cobra Norato*”, que foi publicado em 2023. Apesar de esse título fazer um trocadilho com o livro do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem* (Castro, 2002), que, na verdade, faz referência a seu ensaio “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (Castro, 2002, p. 183-264), de 1992, incluído nessa coletânea de ensaios, publicada em 2002, Victor não mencionou o antropólogo diretamente em nenhum momento de seu texto, mas o incorporou de maneira subjacente, tratando-o como algo implícito. É sempre difícil escrever artigos científicos, porque, sob a pressão das mais diversas demandas do nosso tempo, os argumentos devem ser encurtados para caberem nos pré-requisitos necessários às publicações acadêmicas, e assim, os artigos conseguirem ser aceitos para que os currículos lattes sejam devidamente preenchidos! Essa é uma lógica um pouco tautológica, mas é a lógica que atravessa a produção de pensamento crítico do nosso tempo, como a lógica da cobra mordendo o próprio rabo faz parte de uma outra lógica, a da eterna repetição e diferença, que desmantela um pouco a mecânica fabril, do tempo capitalista 24/7, do qual somos todos reféns... Repetição, repetições. Variações. Circularidade. E novos recomeços. Afinal, qual o sentido dessas variações de *Cobra Norato*, de Bopp, contemporaneamente? Como lê-las?

A partir daquela mesma imagem de Drummond, citada por Sterzi, em um texto em que o poeta mineiro escreveu sobre *Cobra Norato* em 1947, mencionando que se tratava do “mesmo poema e é outro” (Drummond *apud* Rosa, 2023, p. 393), Victor passou a olhar e a comparar várias versões publicadas de *Cobra Norato* de Bopp, percorrendo suas diferentes edições e apresentando uma série de *insights* muito interessantes para observar e analisar suas metamorfoses, além de fazer um passeio por alguma fortuna crítica do autor, reconhecendo, de maneira brilhante, que esse procedimento particular do autor, de mudar seus poemas, foi mal-compreendido. Pontuando, então, que essas alterações seriam totalmente coerentes com a sua própria pele de cobra, sem, no entanto, precisar mencionar a ecdise – o nome técnico-científico desse processo de mudança, que se refere à constante troca de pele de répteis, como as cobras, que, periodicamente, se desfazem de suas antigas peles para poder expandir seu corpo e crescer –, Victor retomou uma outra afirmação de Drummond, “mosqueando a pele da grande cobra” (Drummond *apud* Rosa, 2023, p. 394), para justificar seus argumentos. Para ele, “[t]al imagem, além de sintetizar o procedimento de Bopp, faz pensar que as metamorfoses do poema se associam ao próprio argumento de *Cobra Norato*. Pois mosquear a pele da cobra, em um primeiro sentido, quer dizer cobri-la com pintas, manchas ou sinais, ou seja, com nova roupagem ou nova forma” (Rosa, 2023, p. 394), ainda que ele reconhecesse que “mosquear queira dizer também, informalmente, andar a esmo – assunto central do texto – ou simplesmente espantar as moscas”.

Além disso, Victor retomou a ideia de copista, agora na imagem do copiador, e não apenas para pensar Bopp como um copiador de si mesmo, mas do próprio mito: “[e]m outras palavras, para compreender a singularidade do procedimento de Bopp, seria preciso imaginá-lo não apenas como um autor, mas também, e sobretudo, como um copiador, e não apenas copiador de si próprio, assim como também, no caso de *Cobra Norato*, do próprio mito amazônico” (Rosa, 2023, p. 396). Essa ideia apresentada por Victor, de reconhecer as variações feitas pelo autor como um procedimento, da mesma ordem de um princípio formal, que potencializaria as metamorfoses do poema, numa relação estreita com seu próprio objeto, a cobra do mito, encarnava o principal argumento de seu artigo: o deslocamento da noção de brasileiro, desvencilhado de uma ideia pretensamente relacionada a um local idílico e idealizado, de paisagens primitivas, como as da Amazônia, perspectivadas pelas versões do poema de Bopp, que o definiriam enquanto tal, para o de um princípio de indeterminação, de “inconstância”, regido pela própria metamorfose:

A questão é que a poética das versões, poética mole por definição, pela possibilidade de metamorfose constante e pela concepção da própria poesia como forma maleável, também potencializa o caráter líquido ou maleável do texto. Como se *Cobra Norato* tivesse a qualidade de um rio, sendo assim

tão brasileiro em sua própria inconstância, ou seja, não exatamente por tratar do rio e da floresta, mas especialmente por sua capacidade de metamorfosear (Rosa, 2023, p. 405).

Ou seja, isso se daria menos pelo assunto ou tema de que o poema trata, e mais pela forma mutante que esse assunto assumia no poema. Mas, refletindo mais a fundo sobre isso, eu me pergunto se essa capacidade permanente de se metamorfosear não seria algo que, ao invés de afirmar a noção de brasileiro, justamente a apagaria, porque seria algo que poderia ser entendido como uma qualidade própria do humano e não apenas como algo que seria característico de uma única nação? Não sei, entendo que essa noção de inconstância poderia ser uma marca diferencial para pensar sobre uma “característica” da sua brasilidade, mas não tenho como embarcar na aventura dessa pergunta agora, porque teria que reler o texto de Eduardo Viveiros de Castro e refletir mais a fundo a respeito das colocações de Victor da Rosa, e essa não é uma questão central para mim agora, mas, sim, a que o texto de Raul Bopp “*Ballet da Cobra Norato*” (Bopp, 2012, p. 13-149), publicado em 1966, em *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928*, movimenta: se essa versão do “Ballet” se relaciona diretamente com as diferentes versões que o poema *Cobra Norato* assumiu, ao longo de suas publicações?

Como se não bastassem as edições de *Cobra Norato* trazerem dificuldades de leitura, ligadas às modificações feitas pelo autor, que foi incorporando variantes ao longo do tempo, atualizando suas versões anteriores, fazendo-nos pensar em problemáticas que também são da competência da crítica genética, o poema também ganhou uma versão numa forma totalmente diferente, chamada de *ballet* pelo autor e acompanhada da seguinte rubrica, indicada logo depois do título: “[r]oteiro de um ballet, tipo ‘oratório’, com bailados, coros, vozes escondidas” (Bopp, 2012, p. 137). Na maioria dos textos que li, essa variante da *Cobra Norato* – em uma nova linguagem artística – praticamente não é mencionada, e o texto de Victor da Rosa, que analisa as variações de *Cobra Norato* e se dedica a pensá-las, também não faz nenhuma referência a ela. Mas na edição de Massi, que organizou a publicação da poesia completa de Bopp, na seção “Cronologia da vida e da obra” (Massi, 1998, p. 73-88), ficamos sabendo que:

1980. Publica *Longitudes: crônicas de viagens*, compilação de vários textos pertencentes a livros anteriores. Em 1966, no livro *Movimentos modernistas no Brasil*, Raul Bopp publicou um “roteiro de balé, tipo oratório, com bailados, coros, vozes escondidas” para *Cobra Norato*. O balé só foi encenado no início da década de 80, sob a direção de Lia Robato, bailarina pernambucana, radicada em Salvador, Bahia. Recebe a Medalha Simões Lopes Neto, dada pelo governo gaúcho aos que se destacaram na cultura e nas artes (Massi, 1998, p. 88).

Apesar de fazer referência a ele, Massi não explicou exatamente sobre a origem desse *Ballet* e tampouco aprofundou mais a conexão dele com Lia Robatto. Será que o *Ballet* foi escrito sob encomenda para ela? Por que Raul Bopp escreveria um “*Ballet da Cobra Norato*”? No entanto, pesquisando mais sobre Lia Robatto (e não Robato!), encontrei o livro de Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, *Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança*, publicado em 2012, e no “Quadro 2” (Araújo, 2012, p. 145-155) são citados vários espetáculos do Grupo Experimental de Dança de 1965 a 1981. Na p. 154, é mostrada, então, uma tabela com dois espetáculos, e um deles se tratava do espetáculo “M`Boiuna”, que foi apresentado de 25 de abril a 04 de maio de 1980, no Teatro Castro Alves, com a seguinte descrição, que mencionava o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, mas não seu *Ballet*:

M`Boiuna aponta a principal tendência do Grupo Experimental de Dança: A busca de novas linguagens da dança integrada com outras expressões artísticas e a participação criativa dos dançarinos no processo do desenvolvimento coreográfico. Baseado no poema *Cobra Norato* de Raul Bopp. A linguagem do espetáculo foi desenvolvida em torno de uma precisa composição formal. O jogo rítmico, a riqueza de vocabulário dos movimentos, a organização e equilíbrio dos elementos dinâmico-espaco-tempo foram perseguidos como a estética básica do espetáculo, determinando os valores criativos da coreografia, composição musical e elementos cênicos (Araújo, 2012, p. 154).

Infelizmente, essas informações complementares sobre o espetáculo geram ainda mais dúvidas do que esclarecimentos. E agora, pelo menos para mim, é impossível tentar desfazer qualquer mal-entendido sobre essas informações, que parecem um pouco contraditórias, porque isso exigiria fazer mais pesquisa e, nesse momento, não tenho meios materiais para tal. Antonio Carlos Secchin, que recentemente contribuiu para o discurso de posse de Ailton Krenak, na Academia Brasileira de Letras, como disse o próprio Krenak, enquanto tomava posse²³⁶, também escreveu um texto sobre Raul Bopp. Secchin é poeta, ensaísta e crítico literário, acadêmico da Academia Brasileira de Letras, ocupante da cadeira nº 19, eleito em 03 de junho de 2004, e seu texto “Viagem à beira de Bopp” (Secchin, 2018, p. 160-183), foi publicado no livro *Percursos da poesia brasileira – Do século XVIII ao XXI*, tendo sido premiado pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. Ainda não li seus outros textos, contidos nesse livro, mas esse sobre Bopp é simplesmente assustador, porque ele não é nada acolhedor com a produção literária de Bopp, por mais que a tenha lido com algum rigor. Por exemplo, ao analisar a atividade diplomática do autor e sua produção em prosa, oriunda desse contexto de trabalho burocrático, Secchin simplesmente afirmou que:

236 “O Antonio Carlos Secchin, eu cumprimento pelo tanto que ele tem se disposto a me ajudar. Ele praticamente produziu esse texto, que vocês vão me escutar lendo”. E, nesse sentido, é interessante perceber o jogo performático que Krenak estabeleceu entre a leitura (do texto escrito por Secchin) e os comentários orais, *à la* Krenak, durante a cerimônia de posse. Transcrevi esse trequinho da fala do Krenak a partir de um vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Iw36ADrzGdk>>. Acesso em: 01/04/2024.

Ele ia alinhavando notas de viagem (que gerariam alguns livros), e, volta e meia, retornava a enrodilhar-se em sua *Cobra*. Mais do que o (relativo) silêncio, o que provoca certo incômodo (diante da importância do poeta) é o nível algo canhestro de seu discurso narrativo e memorialístico, consubstanciado em oito livros. Digamos sem rodeios: haverá quem louve o caráter fragmentário de muitos dos seus textos, mas, a rigor, o “fragmento” surge antes como decorrência do desleixo (ou mesmo confusão) de uma prosa descosida do que propriamente em função de um critério voluntário de composição. São inúmeros parágrafos repetidos de livro a livro, e é visível a incapacidade de levar adiante um projeto de desenvolvimento articulado, para não falar nas digressões inócuas e na superficialidade de várias descrições de lugares e ambientes. Tem-se a certeza de que Bopp andou muito, mas não sabe bem para quê, e, a rigor, nem mesmo quando e onde, tal o grau de informação acumulada sem critério (Secchin, 2018, p. 161-162).

E ao analisar *Movimentos modernistas no Brasil*, 1966, e *Vida e morte da antropofagia*, 1977, sem verdadeiramente entender os mecanismos obsessivos do autor, de reescrita, e suas atualizações, criadas pela repetição e diferença, afirmou, de modo irônico, que *Vida e morte*, afinal, não passava de uma “versão bastante geminada de seu predecessor” (Secchin, 2018, p. 169). Esse mesmo tipo de comentário ácido e extremamente grosseiro, também marca sua forma de ver o “*Ballet*”, de Bopp. Ao referir-se ao livro, Secchin mordazmente disse que:

O encadeamento dos capítulos é arbitrário, saltando, por exemplo, de “Literatura brasileira no seu conjunto histórico” (que, apesar da pompa do título, reduz-se a um par de páginas) a “Diálogos” (onde presumivelmente o poeta está concedendo uma entrevista), e destes a um confuso roteiro de “*Ballet da Cobra Norato*”, que pouco mais é do que a transcrição ou adaptação, em verso ou prosa, de várias passagens do poema:

Sapos com dor de garganta estudam em voz alta. Riozinho vai pra escola. Está estudando geografia. [...]

Norato passa no meio de troncos encalhados. Raízes desdentadas mastigam lodo. A selva imensa está com insônia. Boceja árvores sonolentas. Espia-me um sapo sapo (Secchin, 2018, p. 169-170).

Além disso, em seu ensaio, Secchin também comentou todas as edições de *Cobra Norato*, sempre com esse seu tom irônico e crítico, mas sem se dedicar, efetivamente, a observar as variações dos poemas, reescritos pelo autor, ao longo do tempo. Assim, por mais que o crítico forneça detalhes preciosos sobre cada uma de suas edições – inclusive, já o citei, no começo desse capítulo, ao falar da primeira edição de *Cobra Norato* e de sua capa feita por Flávio de Carvalho –, seu olhar apurado serviu apenas para observar e analisar os detalhes mais externos de cada uma delas, e não para se ocupar de coisas mais específicas e delicadas de sua poética. E todas as análises que ele fez do poema foram feitas a partir da edição de 1998, considerada por ele como a “versão definitiva” (Secchin, 2018, p. 175). Ou seja, por mais que Secchin realmente tenha se dedicado a analisar a obra de Bopp, reconhecendo a relação viceral de sua produção com a *Cobra*²³⁷, faltava nele alguma sensibilidade crítica para observar com outros olhos os

237 “Certamente a Norato deve o poeta a sobrevivência de seu nome. Por mais que os estudiosos insistam que Bopp não é somente sinônimo de Cobra, parece que o próprio poeta se rendeu antes a essa evidência, ao incluí-la, na íntegra, em quase todos os volumes de poesia que veio a publicar, e ao diluir seu outro livro, *Urucungo*, na rubrica genérica e

mecanismos de criação de Bopp. Afinal, o que mais poderia significar esse “sintomático”, que ele identificou, por exemplo, como se referindo à obsessão do autor em se explicar? E, além disso, seu juízo crítico simplesmente reduziu, de forma bastante simplista, uma das edições da *Cobra* à ideia de uma “‘versão definitiva’ do livro” (Secchin, 2018, p. 175) – “na edição seguinte (1973, 2 mil exemplares), ele retornou ao velho esquema de *Cobra Norato e outros poemas* [presente desde a terceira edição, de 1951], não mais o abandonando em todas as subsequentes edições da vida. A partir daí, tampouco alterou a seleção ou a forma dos textos, chegando, portanto, à sua ‘versão definitiva’ do livro” (Secchin, 2018, p. 175) –, ainda que Secchin reconheça que *Cobra Norato* tenha, atravessado, de cabo a rabo, toda a produção literária do autor, mesmo assumindo uma outra forma, camuflada, fiel à sua natureza, mutante e sinuosa de cobra:

Apesar do prestígio e da força poética da *Cobra*, Raul Bopp, no final da vida, pretendeu despir-se dela. Aos 80 anos, em *Mironga e outros poemas*, pela primeira vez publicou um livro de poesia sem o seu mais famoso texto, Mas, se essa obra não se fez presente, ao menos um de seus anéis cintilava na coletânea: referimo-nos ao poema “Putirum”, que, listado como peça autônoma, nada mais era do que a transposição literal de um fragmento de Norato. Portanto, não adiantava fingir que era possível ignorar o livro de 1931 – nem mesmo neste caso, quando, aparentemente, ele fora banido. Como (c)obra que morde o próprio rabo, no fim de Bopp estava inscrito o seu início. Ou vice-versa (Secchin, 2018, p. 182).

No entanto, Secchin não está totalmente equivocado ao pensar que “*Ballet da Cobra Norato*” poderia se tratar de uma transcrição ou adaptação do livro de Bopp – talvez, menos uma transcrição e mais uma adaptação, se fosse esse o caso, de observar esse texto pelo viés da adaptação –; afinal, Bopp retomou várias vezes sua *Cobra Norato*, modificando seus versos, além de utilizar partes dos poemas, como já pontuei anteriormente, em textos de cunho memorialístico, em seus livros de 1966 e 1977, em que trabalhava de uma forma mais híbrida, misturando prosa poética e poemas em versos, não sendo, portanto, a ideia de metamorfose estranha a seu projeto literário. Só que esse texto do “*Ballet*” é bastante diferente do livro *Cobra Norato* (por mais que suas várias edições também já fossem diferentes entre si)²³⁸: se o livro era dividido em 33 poemas, que funcionavam como episódios, com uma intenção narrativa muito presente, o *Ballet* apresentava outro tipo de estrutura, dividida em três partes e um “Finale”; além disso, se o tom dos poemas muitas vezes assumia uma perspectiva dialógica, algo inovadora na literatura brasileira, “[c]aso raríssimo na história de

anônima de ‘outros poemas’. Portanto, frente à *Cobra*, tudo o mais será apenas ‘outro’, mesmo que esse ‘outro’ nos surpreenda de modo positivo, independentemente das pequenas expectativas do autor. Nesse sentido, é sintomático que, ao longo da vida, o poeta não tenha cessado de ‘explicar’ as origens e intenções de sua obra mais famosa, e se tenha praticamente calado sobre *Urucungo* – a ponto, como dissemos, de desfigurá-lo em sua inteireza, quando não a ponto de eliminá-lo *in totum* de uma ou outra coletânea” (Secchin, 2018, p. 160).

238 Não abordei muito esse aspecto aqui, porque não tive acesso a todas as edições de *Cobra Norato*, como já disse anteriormente.

nossa poesia, praticamente toda ela é constituída de poemas dialógicos e narrativos” (Massi, 1998, p. 20), o roteiro desse “*Ballet*” se desdobrava como proposta de espetáculo, assumindo, assim, um outro tom, diferente dos poemas, com indicações precisas para cada uma das partes e com muitas definições conceituais novas, que iam criando o clima do balé e funcionando como indicações de cena, com as didascálias também. Nele, encontramos mais exemplos, como “[a]presentação musical da floresta amazônica, no seu sentido telúrico” (Bopp, 2012, p. 137); “[u]m jogo de luzes giratórias cria a impressão de uma área imensa de magicismo)” (Bopp, 2012, p. 137); “acentua-se a impressão surrealista da hileia amazônica” (Bopp, 2012, p. 138); “[segunda parte] [c]ompõe-se de três cenas de sabor folclórico. Música alegre, para quebrar o ambiente pesado da floresta” (Bopp, 2012, p. 142); “[a] terceira parte está ainda relacionada ao tema da floresta mágica. Começa a luta dramática do rapto da moça, carregada pelo monstro, a Boiuna (espécie de minotauro amazônico, no dizer de Cavalcanti Proença)” (Bopp, 2012, p. 145).

Então, de modo geral, o que se observa no “*Ballet*” são essas indicações que foram sendo incorporadas no texto, intercalando trechos selecionados dos poemas do livro, remontados de uma outra forma, numa nova ordem, diferentemente da estrutura convencional do livro, como nos textos memorialísticos, que já observei há algumas páginas, que também já se apresentavam de uma forma diferente do livro *Cobra Norato*, comparando, inclusive, com *Vita Nuova*, de Dante. Só que, no caso específico do “roteiro” desse “*Ballet*”, para além de essas indicações não constarem no livro *Cobra Norato*, e assim, iluminarem os poemas de uma outra perspectiva, nos convidando a voltar ao livro, para ler os poemas à luz dessas ideias, ele também funcionava para situar cada parte, cumprindo com uma função narrativa propriamente dita, apresentando as ideias contidas nos poemas numa perspectiva nova, levando em consideração a sua nova roupagem em uma outra linguagem artística, além de jogarem com a montagem.

Infelizmente, na pesquisa que consegui fazer, não consegui saber se esse “roteiro” e/ou trechos dos poemas, contidos nele, foram usados em alguma eventual montagem de espetáculo(s), baseado(s) no livro *Cobra Norato*, porque não obtive nenhuma outra informação nesse sentido, para além daquelas trazidas por Massi (Massi in Bopp, 1998, p. 88), com relação à Cia. de Lia Robatto. Mas além dela, também uma outra montagem foi mencionada na cronologia de Massi: “**1979.** O grupo Giramundo de Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte, realiza uma montagem de *Cobra Norato* e percorre todo o Brasil através do projeto Mambembão. A TV Bandeirantes grava e leva ao ar o espetáculo” (Massi, 1998, p. 88). Pesquisando na

internet, encontrei mais informações sobre essa montagem, que se tratava de uma adaptação²³⁹ teatral de *Cobra Norato*, feita em 1979, pela companhia Giramundo Teatro de Bonecos, com a direção de Álvaro Apocalypse, chamada justamente *Cobra Norato - Por e Para Raul Bopp*.²⁴⁰ No entanto, não sei qual o contexto de criação desse texto do “*Ballet*” e tampouco disponho de qualquer outra informação mais específica sobre ele, já que a edição de *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928* não possuía nenhuma indicação sobre isso.

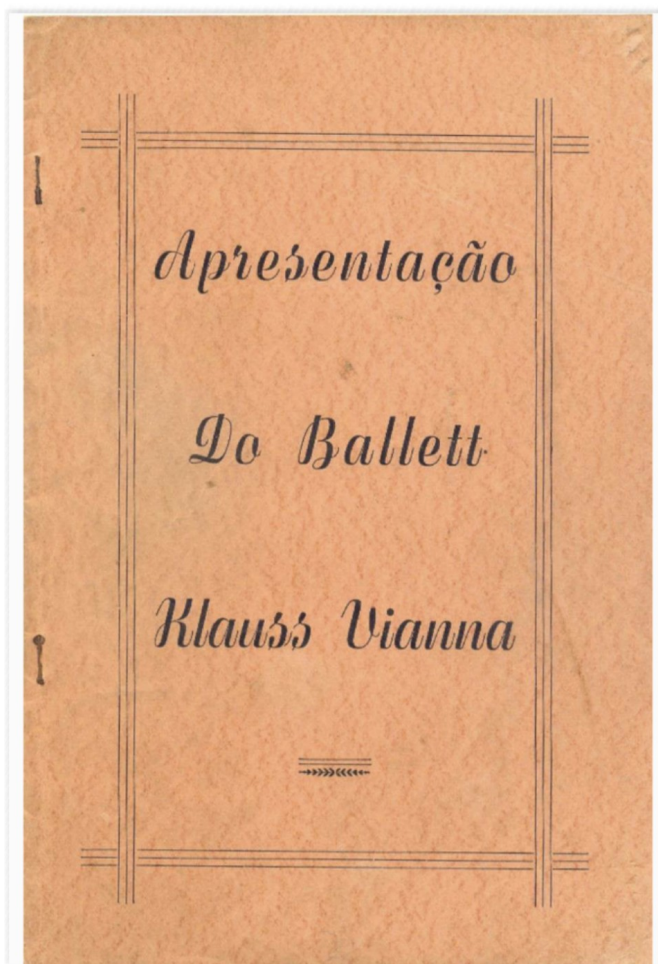
Além disso, encontrei outras duas referências, que não necessariamente têm a ver com o “*Ballet da Cobra Norato*”, mas que podem nos ajudar a pensar mais sobre esse texto, de outras formas. Então, especulemos um pouco: ambas as referências que encontrei remetem ao ano de 1955, mas na parte da cronologia, apresentada na edição de Massi, esse ano está incluído num intervalo de tempo bem maior – “1954-58. Alguns dias após a sua chegada em Berna, assiste no Stadium Wankdorf a derrota do Brasil para a Hungria, em jogo pela Copa do Mundo. Conhece Max Boll e Marc Chagall” (Massi, 1998, p. 82) –, e não aborda nada de muito singular do que aconteceu em 1955, apesar de fazer menção à chegada de Bopp na Suíça, sem dizer praticamente nada sobre seu trabalho lá. No entanto, foi em 1955 que a obra de Bopp, *Cobra Norato*, foi usada como referência para a criação de um espetáculo de dança, o balé *Cobra Grande*²⁴¹, pelo preparador corporal, coreógrafo, professor e bailarino Klauss Ribeiro Vianna, responsável pela coreografia do espetáculo:

239 Disponível em: <<https://acervocsp.art.br/arquivo-multimeios/cobra-norato/>>. Acesso em: 02/10/2024.

240 Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/grupo_giramundo/albums/72157636151009676/>. Acesso em: 02/10/2024.

241 Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>>. Acesso em: 27/09/2024.

FIG. 55: *Print* da capa do programa do “Ballett Klauss Vianna” (1958).



Fonte: *Internet*. Disponível em: <<https://portalmud.com.br/museu-da-danca/apresentacao-do-ballet-klauss-vianna/>>. Acesso em: 27/09/2024.

FIG. 56: *Prints* das pgs. sobre o quarto ballet da companhia Klauss Viana, “Cobra Norato” (1958).

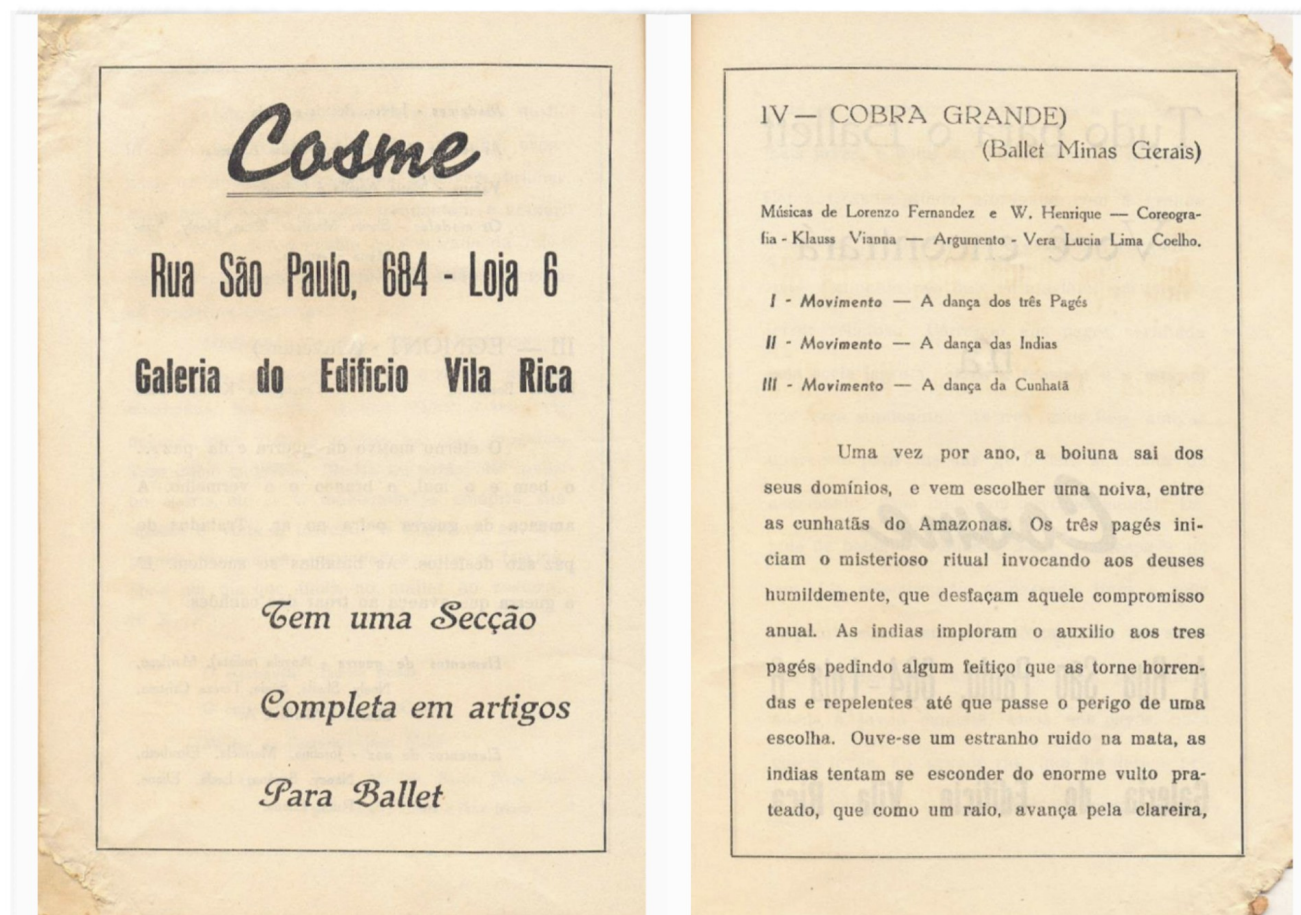
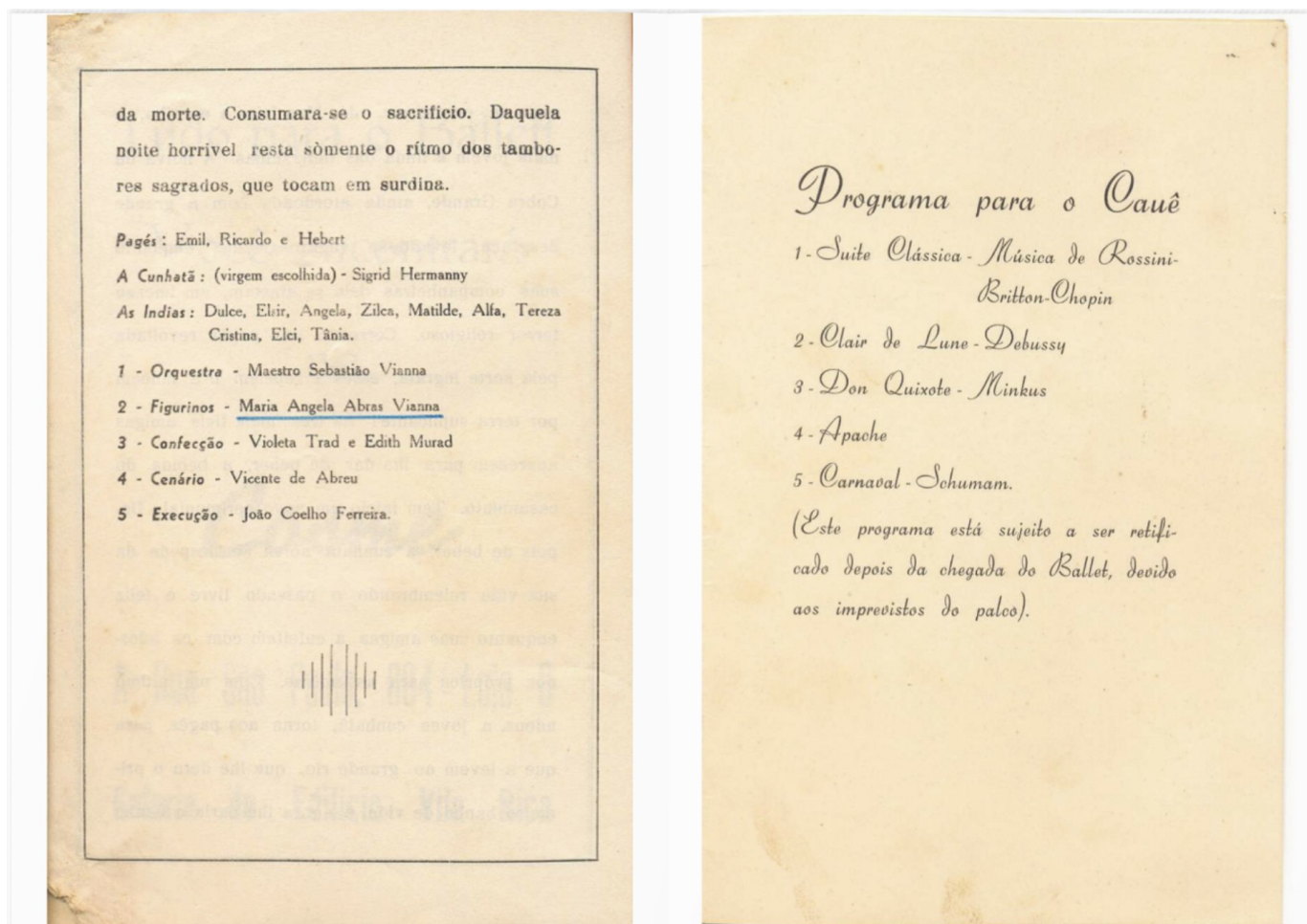


FIG. 57: Prints das pgs. sobre o quarto ballet da companhia Klauss Viana, “Cobra Norato” (1958).



E também foi nesse mesmo ano que Bopp, que trabalhava como ministro na Suíça, na Divisão Cultural, ajudou na organização de uma exposição lá, junto com o embaixador brasileiro Wladimir Murtinho, “A grande exposição do Brasil em Neuchâtel”²⁴², que aconteceu em novembro, no Museu de Etnografia de Neuchâtel, na qual um estudo de Portinari para a ONU também seria exposto. Detalhes sobre essa participação de Portinari na exposição são acertados numa carta de Bopp, de outubro de 1955, endereçada a Portinari, “C0-837”²⁴³, na qual Bopp também descrevia uma festa folclórica, o “Bumba-meu-Boi”, que, segundo ele, seria muito interessante se fosse apresentada na inauguração! Só que essa festa folclórica, muito comum no Norte e no Nordeste do Brasil, era referida por Bopp na carta como um ballet, “um ballet de rua brasileiríssimo”:

Portinari. Vai a maquininha de barbear do Joao. A coisa é de corda. Si o Joao quizer pode se barbear na praia. E por falar em dar corda, estamos aqui ainda com esperanca de arranjar empres-tado para figurar na Exposicao de Neu-chatel um dos teus desenhos, maquete ou estudos do trabalho que estás reali-sando para a ONU. Si for dificil, falta de tempo etc, podes mandar a Rosinha ou o Bianco copiar e depois xxxx das uns reto-ques e assinas. O importante é podermos ter um Portinari no certame de Neuchatel que vai ser certamente o de mais importancia de arte brasileira (primitiva e moderna) apresentada no estrangeiro. O presidente Petitpierri, com quem estive ha dias, comparecerá para a inauguracao. Seria muito interessante um bumba meu boi que é um ballet de rua brasileirissimo por todo o Nordeste e Amazonia. Neuchatel vai apresentar reproducoes em tamanho natural de 18 figurantes do boi trabalho da senhora steiner, dizque a maior figurinista da Europa, e com do Dirceu Nery (da Brazilianana) de adviser. Figuras: o Boi, pessoa metida numa armação de boi, enfeitadoxdo o dono do boi: o Capitao, montado no cavalo marinho pessoa metida no arcabouco dum caval ensilhado o capataz Mateos, vestindo roupa de cour, que não cuidou do boi (boi havia se escapado). Catarina, negra intrigante que depois vai ser a mulhr do Mateos. Sebastiao negro fujao que leva as culpas, 3 vaqueiros que servem o capitao. Depois de vivas ao dono da casa onde vai haver a funcao o Cap dá pela falta do boi e ordena aos vaquieiros que procurem o animal. Mas o boi com toda essa folia adoece. Entao mandam chamar o medico ás pressas. Catarina diz um segredo no ouvido do boi e o boi morre. Cantoria sobre o que cada um quer obter da carcassa do boi. Um quer o rabo do boi, os chifres do boi etc Quando chega o medico, tira uma seringa da maleta e aplica espetacularmente um cristel no boi e o boi resucita. Ha um batuque de confraternisacao. Outros elementos secundarios que animam o folguedo: o padre, caricato que quer confessar todo mundo pelas culpas da briga do boi Depois faz o casmanto do mateos com a negra Catarina O Valetao, o juiz, o soldados—os quixojos quen procuram o juiz. Bichos, fantasminhas etc Bem ja chegou de boi Fico aqui com um abraço em voces Maria etc Nao tive ainda noticias do livro. edicao de Torino. Quando conseguir exemplar mandarei pra voce Um abraço apertado d Bopp (Bopp, 1955).

242 Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-grande-exposi%C3%A7%C3%A3o-do-brasil-em-neuch%C3%A2tel/fgGjXl1zmcqSvg?hl=pt-br>>. Acesso em: 27/09/2024.

243 Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/letter-raul-bopp/LQEnxQjK14ehiQ>>. Acesso em: 27/09/2024.

FIG. 58: Print de uma carta de Raul Bopp a Candido Portinari (1955).

00-837

F-389

Poi pela mala diplomatica que saiu hoje 20 ent
 receber de uma mala diplomatica a
 Divisao de Comunicacoes do Itamaraty, pedindo
 que ela mandasse entregar a voce no Lema
 Se custar a aparecer o pacote voce telefone pra
 Izale.

Portinari. Vai a maquininha de barbear
 do Joao. A coisa é de corda. Si o Joao
 quizer pode se barbear na praia.
 É por falar em dar corda, estamos aqui
 ainda com esperanca de arranjar empre-
 tado para figurar na Exposicao de Neu-
 chatel um dos teus desenhos, maquete
 ou estudos do trabalho que estás reali-
 sando para a ONU. Si for dificil, falta de
 tempo etc, podes mandar a Rosinha ou o
 Bianco copiar e depois ~~xxxx~~ dá uma reto-
 ques e assinas. O importante é podermos ter
 um Portinari na certame de Neuchatel que
 vai ser certamente o de mais importancia
 de arte brasileira (primitiva e moderna)
 apresentada no estrangeiro. O Presidente
 Petitpierre, com quem estive ha dias,
 comparecerá para a inauguracao. Seria muito
 interessante um bumba meu boi que é um ballet
 de rua brasileirissimo por todo o Nordeste e
 Amazonia. Neuchatel vai apresentar reproducoes
 em tamanho natural de 18 figurantes do boi
 trabalho da senhora steiner, dizque a maior
 figurinista da Europa, e com do Dirceu Nery
 (da Brasileira) de adviser. Figuras: o Boi,
 pessoa metida numa armacao de boi, ~~então~~
 o dono do boi: o Capitao, montado no cavalo marinho
 pessoa metida no arcabouço dum caval ensilhado
 o capataz Mateus, vestindo roupa de couro, que nao
 cuidou do boi (boi havia se escapado). Catarina,
 negra intrigante que depois vai ser a mulher do
 Mateus. Sebastiao negro fujao que leva as culpas,
 3 vaqueiros que servem o capitao. Depois de vivas
 ao dono da casa onde vai haver a funcao o Cap
 dá pela falta do boi e ordena aos vaqueiros que
 procurem o animal. Mas o boi com toda essa folia
 adocece. Entao mandam chamar o medico às pressas.
 Catarina diz um segredo no ouvido do boi e o boi morre.
 Cantoria sobre o que cada um quer obter da carcassa
 do boi. Um quer o rabo do boi, os chifres do boi etc
 Quando chega o medico tira uma seringa da maleta
 e aplica espetacularmente um cristal no boi e o boi
 resuscita. Ha um batuque de confraternisacao. Outros elemen-
 tos secundarios que animam o folguedo: o padre, carate
 que quer confessar todo mundo pelas culpas da ~~laga~~ do boi
 Depois faz o casamento do mateus com a negra Catarina
 O Valencio, o juiz, o soldado/ os quixotes quem procuram
 o juiz. Bichos, fantasmilhas etc Bem ja chegou de boi
 Fico aqui com um abraço em voces Maria etc
 Nao tive ainda noticias do livro, edicao de Torino.
 Quando conseguir exemplar mandarei pra voce

18 out

several apptos
 R
 Bopp

Fonte: Internet. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/letter-raul-bopp/LQEnxQJk14ehiQ>>.

Acesso em: 27/09/24.

É difícil saber qual o sentido que Raul Bopp atribuía a ideia de *ballet* para designar, de modo tão direto, uma dança folclórica enquanto tal, sem fazer nenhuma ressalva em relação às diferenças históricas existentes entre essas manifestações artísticas, aparentemente tão díspares, ao serem pensadas a partir de suas origens e tradições. Obviamente que, para se entender isso melhor, seria necessário realizar uma pesquisa mais apurada, com um aprofundamento maior nas relações entre folclore e modernismo brasileira, o que escapa ao objetivo deste trabalho, construído, primordialmente, em torno do **breu**, ao ter a obra de Veronica Stigger como ponto de partida para pensá-lo. Mas, independentemente do escopo desta pesquisa, é interessante perceber que, para Bopp e seu imaginário, forjado em grande parte por questões trabalhadas no modernismo brasileiro e suas experimentações estéticas mais radicais, que vinham ganhando mundo pelo menos a partir da Semana de Arte Moderna de 22, essas manifestações artísticas, de origens e tradições diversas, se misturavam de uma maneira quase orgânica, a ponto de não se distinguir muito bem as diferenças existentes entre uma e outra, já que havia uma intenção muito veemente no modernismo brasileiro de ir ao encontro de um Brasil originário. Assim, entende-se que Bopp, ao ter escrito isso sobre *ballet* e folclore em 1955, já estava com seu projeto literário em curso desde as primeiras décadas do século XX, e não lhe era absolutamente estranho esse tipo de encontro entre diferentes manifestações artísticas.

Muito pelo contrário, esse tipo de situação era encarada por ele com muita naturalidade, como a carta acima demonstrava, já que o pressuposto de sua maior obra literária partia justamente dessas misturas, sintetizadas pela ideia geral de antropofagia e assimiladas no *modus operandi* do seu trabalho, e também no de vários outros artistas e escritores de sua geração. Ora, *Cobra Norato* tinha sido construída incorporando temas folclóricos, forjando o mito ameríndio da Cobra Grande numa forma de texto poético cimentado numa tradição épica, cuja historicidade se associava a uma ideia clássica de “alta literatura”, inculcada de um valor nobre, ligada à tradição de pensamento Ocidental. Só que, através de Bopp, a hegemonia e a soberba dessas formas clássicas eram transformadas em outras formas, mais “abrasileiradas”, digamos assim. E não era à toa que, Lévi-Strauss, no seu comentário sobre o “**M104** Amazônia: Origem da noite (cf. CC: 211-12)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 158-162), também falou em “mitologia erudita”, “[e]sses autores [como Amorim, Stradelli e Barbosa Rodrigues] ainda puderam ter acesso a uma mitologia erudita, certamente elaborada a partir de materiais híbridos por confrarias de sábios sobre os quais não sabemos praticamente nada, a não ser que eram estritamente hierarquizadas e que versões mais ou menos esotéricas dos mesmos mitos deviam pertencer aos diferentes graus de hierarquia (cf. MC: 253)” (Lévi-Strauss, 2006, p. 160).

Então, em 1966, quando *Cobra Norato* era novamente publicado, agora na forma de um roteiro de *ballet*, por mais que o mito assumisse uma nova roupagem, apresentando-se como uma possibilidade de dança, ao ser retomada mais uma vez numa nova pele de texto, permitindo que, mais de vinte anos depois de ter sua principal obra publicada, Bopp também pudesse se voltar, de uma maneira mais fluida, para outras linguagens artísticas, essa nova forma não era tão diferente assim da primeira, porque também era uma forma “clássica”, ainda que sem fazer muita distinção entre arte erudita e popular. E sem refletir muito sobre as questões éticas que envolviam tais misturas, questões essas que, hoje, são extremamente caras à contemporaneidade, acirrando o debate em torno de inúmeras problemáticas que envolvem as mais diversas dinâmicas culturais, como a ideia de apropriação, observada como um procedimento autoral, ou num âmbito maior, mais coletivo, como a ideia de apropriação cultural, envolvendo questões mais amplas e abrangentes, já que os interesses que guiavam, naquela época, essas apropriações, eram “nobres”, por assim dizer, por entenderem essas apropriações como aproximações de um Brasil que ainda não havia sido “descoberto”, fundando um novo marco zero. Refundando o Brasil. Assim, essas apropriações eram entendidas como tentativas de contato com uma ideia de Brasil primevo, pré-colonial, girando em torno de uma imagem de um Brasil idílico, pré-cabralino. Um Brasil primitivo. Uma busca nacional, da identidade nacional. Uma busca que, para eles, modernistas, não havia como não ser nobre!

No entanto, nos anos cinquenta, para o bailarino Klauss Vianna, por mais que também houvesse um desejo de pensar essas mesmas questões – em torno da Modernidade e do Nacionalismo – no âmbito da dança, essa aproximação entre o folclore e o balé gerava tensões. Tensões entre diferentes origens e tradições. Assim, essa relação não era tida como algo natural. E nos textos e produções de Vianna daquela época, já era possível sentir como o artista estava trabalhando com essas tensões, como, por exemplo, no seu texto-manifesto “Pela criação de um balé brasileiro”, de 1952²⁴⁴, publicado na *Revista Horizonte*, que já apresentava muitas questões que foram trabalhadas de forma prática na coreografia de seu primeiro espetáculo, *A Cobra Grande*, de 1955, em referência à obra *Cobra Norato*, do poeta modernista Raul Bopp. Essas tensões foram discutidas por ele, num

244 Disponível em: <<http://angelvianna.hospedagemdesites.ws/vida-e-obra/nasce-uma-artista/1952-pela-criacao-de-um-bale-brasileiro/>>. Acesso em: 05/10/2024. Esse texto-manifesto também foi publicado no livro *A Dança*, de Klauss Vianna, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho (Vianna, 2005, p. 83-89), mas com o título “Pela criação de um balé nacional”, que, logo no início, na primeira nota de rodapé, mencionava que o texto havia sido publicado originalmente em 1956, em *O Globo*, em Belo Horizonte.

plano teórico-conceitual, tomando forma em seu manifesto, em que discutia a ausência de um “teatro brasileiro propriamente dito”, problematizando a ideia de um *ballet* brasileiro:

Parece mais seguro, pois, que esta deficiência tenha origem no nosso próprio *ballet*, ou seja, na falta de originalidade, de qualidade íntima. Esta situação contrasta, entretanto, chocantemente com a das escolas de dança. Mestres de valor como Schetzolf, Veltchek, Olenewa, e atualmente Carlos Leite e Madeleine Rosay possuem escolas repletas de alunos de ambos os sexos, animados de ideal e de ambição profissional. Entretanto se alguns coreógrafos de renome internacional lograram formar entre nós uma geração de bailarinas – e algumas delas dotadas de talento excepcional – esta mesma geração se recente da falta de um cunho de originalidade e isto porque procura seguir, passo a passo, os modelos russos ou franceses, podendo-se dizer o mesmo dos coreógrafos nacionais.

O que pretendem assim? Motivos europeus, *décour* francês e coreografias russas eternamente à platéia nacional? Se assim é, pode-se alegar que as companhias estrangeiras que nos tem visitado podem desencumbir-se desta tarefa com mais eficiência. Por outro lado esses jovens artistas brasileiros terminam por abandonar a carreira devido à dificuldade para vencer no seu próprio ambiente ou para se engajarem em companhias estrangeiras. Alguns poucos dedicam-se então ao ensino de uma geração mais jovem transmitindo exatamente aquilo que receberam dos seus mestres estrangeiros e é de se prever que esta geração mais jovem esteja dentro em pouco na mesma situação da que a precedeu.

E até quando isto? Até perceberem que já é tempo para orientarem seus esforços na criação de um bailado brasileiro. A grandeza do *ballet* russo foi devido a sua assimilação do caráter regional russo, foi realmente um *ballet* russo, baseado na técnica acadêmica, assim como o *ballet* italiano é italiano e o *ballet* francês é realmente francês, enquanto que o nosso *ballet* não será russo e muito menos brasileiro. O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado a um desaparecimento completo ou a uma subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais. Na verdade não se pode negar que já foram realizados números de *ballet* com elementos brasileiros tais como Yara ou o Uirapuru. Entretanto não tiveram a repercussão desejada e não pareceram frutos de uma tendência, de uma idéia que tendesse a generalizar-se, a fundar escolas, a traçar novos rumos (Vianna, 1952, [s.p.]).

Apontando que “o *ballet* brasileiro, para alcançar seu grau de expressão máximo, devia ser baseado na técnica acadêmica” e tentando desfazer o mal-entendido de que “o bailado clássico esteja subjugado a uma técnica antiquada e já sobrepujada hoje em dia” (Vianna, 1952, [s.p.]), Vianna também reconhecia a importância da literatura folclórica, da pintura e da música, como fontes riquíssimas, junto com toda a herança africanas, ibéricas e indígenas, para a contribuição e desenvolvimento de um *ballet* nacional. E que nesse contexto que surgia, então, o espetáculo *A Cobra Grande*. Segundo Amélia Carmen Machado, em seu texto “Pela primeira vez em Belo Horizonte um espetáculo de *Ballet* com coreografia moderna”, publicado no Diário de Minas em 1955²⁴⁵, esse espetáculo *A Cobra Grande*, designado como “*ballet* folclórico”, contava com música de Lorenzo Fernandes, argumento de Vera Lúcia Coelho e coreografia de Klauss Vianna, além de comentar outras produções do grupo, como *O Caso do Vestido*, baseado num poema de Carlos Drummond de Andrade, e *A Lei da Natureza*, com música de Beethoven e coreografia de Décio Otero. No

245 Esse texto também pode ser encontrado no site Acervo Angel Vianna, no endereço eletrônico disponibilizado na nota de rodapé anterior.

entanto, no artigo “O Ballet Klauss Vianna em Belo Horizonte (1958-1962): caminhos de uma modernidade para o balé brasileiro”, do dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador Arnaldo Leite de Alvarenga, publicado em 2022, em que analisava quatro espetáculos²⁴⁶, elaborados pelo Ballet Klauss Vianna (BKV), dentre eles, *Cobra Grande*, essa questão do folclórico era mais aprofundada:

Em entrevista,²⁴⁷ na qual discorre sobre as bases de sua concepção coreográfica, Vianna nos informa sobre o uso do texto modernista do poeta Raul Bopp, *Cobra Norato*, em uma adaptação de Vera Lúcia de Lima Coelho, da música de Lorenzo Fernandez e W. Henrique e figurinos de Angel Vianna. Mesmo usando uma lenda amazônica, não é adotada uma movimentação de inspiração folclórica, que, segundo ele, demandaria outro tipo de pesquisa de fontes, extraliterárias, e de origem gestuais do folclore, o que se distanciava dos propósitos de seu trabalho. Preocupado com a autenticidade, diz que esse recurso só poderia ser bem sucedido “[...] depois de um longo e trabalhoso estudo das fontes de cada um dos temas e movimentos das danças do povo, senão vai-se, fatalmente, cair no arremedo sem significado e sem autenticidade”²⁴⁸ (Alvarenga, 2022, p. 9).

Além disso, nesse artigo, Alvarenga também citou um trecho de uma entrevista de Angel Vianna, de 2001, em que ela falava sobre detalhes do espetáculo:

Era um balé totalmente diferente do que era feito pelo Ballet de Minas Gerais; foi a primeira coreografia de Klauss realmente bem moderna. Havia 3 Pajés, que ficavam num plano mais alto, tocando atabaques; após os Pajés entravam, em duas diagonais, as Virgens [...] para serem escolhidas pela Cobra Grande. Seus movimentos eram muito retos, e havia, por parte de Klauss, uma grande preocupação quanto à qualidade do movimento que seria usado na coreografia. Seguiu-se a escolha da virgem, que se dava através da luz; foi uma coisa que me surpreendeu muito, pois ele colocou um holofote que ficava andando pelo teatro todo, usando todo o espaço, com todo mundo acompanhando a luz, até que ela bate na virgem [...] Era uma coisa, assim ... mágica! [...] A cobra escolhia a virgem, a luz era a Cobra Grande! Seguiu-se um ritual de preparação da virgem, [...] desciam os Pajés, que dançavam com ela, e, por fim, sendo por eles carregada, era atirada no lago²⁴⁹ (Vianna *apud* Alvarenga, 2022, p. 12).

246 Apesar de o pesquisador se deter na análise de um programa de 1958, “Apresentação do Ballett Klauss Vianna”, que traz 4 coreografias – *Parque de Diversões*, *Desfile de Modas*, *Egmont* e *Cobra Grande* –, ele privilegiava apenas a remontagem de *Cobra Grande* (1955), “criada originalmente para o Ballet de Minas Gerias, quando Vianna integrava o seu elenco – homenageando Carlos Leite –, posteriormente dançado pelo BKV e apresentado também pela televisão carioca, TV-Rio, em uma remontagem de Vianna para o Ballet do Rio de Janeiro, em 1957” (Alvarenga, 2022, p. 9).

247 No artigo, o pesquisador menciona essa entrevista numa nota de rodapé: “Entrevista de Klauss Vianna à jornalista Amélia Carmem Machado 16/01/1955. Ver: Vianna, 1955”. Assim: “VIANNA, Klauss. Pela primeira vez em belo horizonte um espetáculo de ballet com coreografia moderna. [Entrevista concedida a] Amélia Carmem Machado. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 16 de janeiro de 1955. Disponível em: <[http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=&x=13&y#\[showDet\]242](http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=&x=13&y#[showDet]242)>. Acesso em set. 2021”. Infelizmente, esse link não está mais acessível e como a entrevista tem o mesmo nome e ano de publicação da matéria que citei há pouco, penso que podem se referir ao mesmo texto.

248 No artigo, o pesquisador menciona essa entrevista numa nota de rodapé: “Entrevista a Antônio César, jornal *Última Hora*, Belo Horizonte, 1960. Ver: Vianna, 1960c”. Assim: “VIANNA, Klauss. [Entrevista concedida a] Antônio César. **Última Hora**, Belo Horizonte, 1960c.”

249 No artigo, o pesquisador menciona a referência dessa entrevista numa nota de rodapé: “Entrevista Angel Vianna – Rio de Janeiro, 5/05/2001. Ver: Vianna, 2001”. Assim: VIANNA, Angel. [Entrevista a Arnaldo Alvarenga]. Rio de Janeiro, 5 de maio de 2001.

Com todo esse panorama sobre o *ballet* e seu diálogo com o folclore brasileiro, e a perspectiva de um artista, oriundo de uma outra linguagem artística, seria interessante voltar às edições de *Cobra Norato*, bem como ao texto “Ballet da Cobra Norato”, de Raul Bopp, que é como uma variante ainda mais estranha dessas modificações todas que Raul Bopp foi deixando, no rastro do tempo, e observá-los de novo, tentando entender o legado, sempre em movimento, que esse texto nos deixou, com todas suas modificações e mutações que foram sendo feitas no curso do tempo, apontando para uma ideia de metamorfose contínua, permanente, como uma forma de insubmissão àquilo que se estagna e não se movimenta mais. Além do diálogo com outras linguagens artísticas e tradições culturais, porque é esse legado da obra de Bopp que Veronica Stigger reivindica em sua própria obra, imprimindo outras possibilidades de leitura para ela, com novas interpretações sobre ela, a partir da sua própria prática de escrita literária, crítica, curatorial, enfim, da sua prática como artista e pensadora viva do nosso tempo, e também bastante crítica ao nosso tempo. Assim, acompanhar as novas peles de texto que *Cobra Norato* foi imprimindo ao longo de suas publicações e também seu diálogo com outras linguagens artísticas deve ser a maior lição sobre impermanência e metamorfose que Raul Bopp nos deixou e que Veronica Stigger tomou para si, como legado, esgarçando ainda mais esse legado, ao também fazer de sua obra um caleidoscópio de possibilidades, sempre em movimento. Sem formas muito fixas, acreditando na experimentalidade. E apostando no hibridismo e nas formas expandidas. É isso que tentarei apresentar agora, na segunda parte deste capítulo, procurando demonstrar que toda essa insubmissão, presente na poética de Veronica, é cobra criada de um modernismo que procurou sobretudo cantar a liberdade do verso livre, de um Brasil que eles se esforçaram muito para conhecer. Reconhecer.

3.2) Do Brasil para o mundo

Como pudemos ver, Raul Bopp era um escritor que constantemente refazia seus poemas e textos, encontrando novas maneiras de dizer o mesmo de uma forma diferente, trabalhando com a ideia de repetição e diferença, através da noção de variação, como variações em torno de um mesmo tema. E tanto em *Cobra Norato* quanto em seus relatos memorialistas sobre o movimento antropofágico, por exemplo, foi possível verificar essas variações. Veronica Stigger também pode ser considerada uma escritora que trabalha dessa mesma maneira, incorporando em sua obra, a seu modo, esse *modus operandi* de Bopp, mas radicalizando-o ainda mais, na contemporaneidade, também porque a própria contemporaneidade amplia

essa questão, quando se pensa em termos de técnica e tecnologia, por exemplo, ao se lidar com diferentes tipos de suporte, com vários tamanhos de tela e superfícies diversas, com as quais o texto literário passa a dialogar e a ser veiculado também, existindo no suporte físico, o livro, mas também no mundo digital, como textos em vários tipos de formatos, abrindo espaço para se pensar numa ideia de literatura expandida. Nesse sentido, não parece nada fortuito ou aleatório que Raul Bopp seja um escritor importante para a obra de Veronica, a ponto de virar personagem em *Opisanie Świata*, junto com Opalka. Ainda que esse *modos operandi* de Bopp possa parecer fechado e um tanto voltado para si mesmo, ensimesmado, porque bastante auto-referencial e extremamente obsessivo, já que refletia sobre sua própria obra, em Veronica, por ela trabalhar esgarçando ainda mais essa ideia de repetição e diferença, esse modo de operar com o texto, apesar de também se voltar para sua própria obra, parece ter um pouco mais de abertura, experimentando outras formas, jogando com mais liberdade, já que as mesmas ideias ou até um certo tipo de tema, *tópos* ou motivo/*leitmotiv*, como se queira chamar, presentes em algum texto, poderiam reaparecer em outros, dos mais diferentes modos possíveis, inclusive, sendo reapresentados de uma forma muito versátil, com outros gêneros textuais, explorando e tencionando as fronteiras existentes entre eles, num exercício muito prolixo e criativo de escrita, abrindo novas perspectivas para se pensar uma mesma coisa de maneira diferente, como se fosse um outro viés dessa mesma coisa, numa outra perspectiva.

Assim, por mais que *Opisanie Świata* seja um romance que possa ser considerado “acabado”, no sentido de já ter sido publicado, republicado e reeditado, inclusive, numa versão p/b, como já mencionei anteriormente, ao que parece, esse livro ainda continua “aberto” para jogo, já que vem sendo perspectivado novamente em outros textos, de outras formas, e também através de simples comentários da autora sobre ele, em outros textos e livros seus, ao refletir sobre sua própria obra, também de forma obsessiva. Veronica Stigger é uma escritora bastante plural e eclética, que prioriza bastante a hibridização dos gêneros, sempre em diálogo com outras linguagens artísticas, trabalhando também com uma noção de literatura que pode ser pensada como expandida, que seria uma forma de pensar a literatura de uma maneira mais ampla, em diálogo com outras linguagens artísticas. Quando se começa a ter mais contato e familiaridade com sua obra, é possível constatar que *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b) não se encerrava no livro publicado em 2013, tampouco nas suas reedições, que eram como novas primeiras impressões (Stigger, 2018a; 2022), já que vem se desdobrando constantemente em vários outros textos da autora, que começaram a aparecer em muitos locais diferentes, como em revistas *online*, algumas de circulação acadêmica, como é o caso do texto “A ópera”, que foi publicado no Boletim de Pesquisa do NELIC (Núcleo de Estudos

Literários e Culturais), num dossiê *online* sobre o crítico literário Raúl Antelo, em 2018. Todo o *layout* da revista nos fazia pensar que esse texto se tratava de um texto acadêmico, como se fosse um artigo científico, mas, logo no resumo, se ficava sabendo que, na verdade, esse texto era “um capítulo extra de *Opisanie Świata*”:

RESUMO: O texto aqui apresentado é um capítulo extra de *Opisanie Świata*, romance que publiquei em 2013. Trata-se de um livro que nasceu intimamente relacionado com minhas pesquisas à época, sofrendo influências de várias leituras de então na sua escrita. Uma das leituras que mais me influenciou foi *Maria com Marcel*, de Raul Antelo, que teve um impacto imenso não só sobre as pesquisas que eu vinha desenvolvendo e que desenvolvi nos anos posteriores, mas também na construção do romance, por conta do modo como Antelo tratava alguns temas que eram caros para mim: as relações entre América e Europa e a ênfase em certos autores mais deslocados do modernismo brasileiro, como Raul Bopp, Flávio de Carvalho e a própria Maria Martins. “A ópera”, portanto, quer ser, de um modo enviesado, um ensaio ficcional (uma *ficção crítica*) sobre o método de Raul Antelo. PALAVRAS-CHAVE: Raul Antelo; *Opisanie Świata*; Modernismo (Stigger, 2018b, p. 115).

E também seu texto “Life is but a dream: navios fantasmas e comunidades incomuns em *Opisanie świata*” (Stigger, 2018c), esse sim, um artigo científico!, que foi publicado na Revista *Letras de Hoje*, da PUC-RS, no qual Veronica discutia aspectos mais teóricos de seu livro, fornecendo aos leitores algumas chaves de leitura para abordar questões presentes em seu romance. Além dessas publicações, havia outras que pareciam alcançar um público menos específico, como o texto de tom mais ensaístico “Descrição do mundo” (Stigger, 2023b)²⁵⁰. Esses foram alguns exemplos que encontrei *online*, mas pode ser que haja mais, porque sua obra é muito dinâmica, acompanhando o fluxo das expectativas do nosso tempo, que corre no modo “uber dinâmico”, operando a toque de caixa, segundo os ditames do neoliberalismo...

Veronica também publicou em seus livros textos que têm a ver com *Opisanie Świata*, tanto textos que, de certa forma, duplicam esse livro, como é o caso do conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53), que foi publicado em *Sombrio Ermo Turvo*, que, a meu ver, pode ser lido como uma versão portátil e em miniatura do romance *Opisanie Świata*; mas também ela fez comentários sobre esse romance em outros livros seus, no caso, estou me referindo a seu romance mais recente, *Krakatoa* (Stigger, 2024), na qual se pode encontrar algumas passagens na parte do diário, “Anak Krakatoa”, em que ela discute questões relativas a seu romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2024, p. 95-96, 98), citando-o e criando outras possibilidades de circulação para a sua voz, como autora, mas também como crítica, e a relação que estabelece com sua própria obra, com as leituras que faz de sua obra, na sua própria obra, numa falação sem fim, podendo isso ser entendido, por exemplo, como algo relacionado a uma ideia de performance,

250 Disponível em: <<https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>>. Acesso em: 09/05/2025.

ligada à noção de autoria, já que seria mais uma de suas facetas como autora, onde ela performa a sua própria noção de autoria expandida em seus textos. É difícil se manter “atualizado”, acompanhando a produção de qualquer escritor contemporâneo que esteja vivo e publicando sempre, porque isso exige um esforço de pesquisa que beira o comportamento de um *stalker*, então, não posso afirmar com certeza que esses são TODOS OS TEXTOS nos quais Veronica perspectivou de alguma forma seu romance *Opisanie Świata*, mas posso afirmar que esses foram alguns textos que encontrei, onde percebo um movimento de Veronica estabelecendo diálogos muito precisos com sua própria obra, na posição de autora, falando sobre sua própria obra, como crítica literária. Mas pode haver outros, claro.

Para além desses aspectos que são muito interessantes sobre a obra de Veronica Stigger, a autora também gosta de friccionar o real, brincando entre a realidade e a ficção, misturando documentos verídicos com experimentos artísticos. Lembro, por exemplo, de ela publicar uma imagem em seu livro *Os anões*, com um texto datilografado, já que essa era uma imagem de um texto, onde um texto era abordado como imagem, onde constava que “VERÔNICA ANTONINE STIGGER” foi registrada num cartório de Porto Alegre como homem, sendo dito exatamente isso: “sexo masculino”. Eu não inventei essa história e já comecei a falar sobre ela no capítulo anterior, já que nesse livro Veronica se apresentava como uma “Imagem verdadeira” (Stigger, 2010a, p. 56-57). Na verdade, essa imagem verdadeira nada mais era do que uma espécie de errata – ou o pedaço da errata do seu registro de nascimento –, tirada do livro do cartório em que seu registro constava, onde tal fato foi relatado. É curioso que o título dessa imagem tenha sido justamente imagem verdadeira, sendo esse o significado do seu próprio nome, Veronica (*vero*/verdadeira + *ikon*/imagem), que está conectado ao nome da Santa Verônica (ou Berenice, na versão grega do nome, que vinha da Macedônia), e que tinha a ver com um véu, o Véu de Verônica, que ela havia dado a Jesus e onde havia ficado impresso o rosto de Cristo, sendo esse véu conhecido também por sudário, que se tornou uma relíquia da Igreja, mesmo com várias questões problemáticas envolvendo essa história.

Talvez, com essa história de imagem verdadeira, que, no fundo, era uma imagem falsa, já que não correspondia à realidade, Veronica Stigger tenha ganhado o maior presente que um escritor pode ganhar ao nascer neste mundo, além de uma ótima anedota, o fato de ter que lidar com as contradições que lhe atravessavam, tanto as suas próprias quanto as do mundo, sendo convidada a refletir, desde muito cedo, sobre o sentido profundo daquela frase ímpar de Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, fazendo jus à *hashtag* #elasqlutem, no sentido de ela ter que ironicamente se tornar uma mulher, uma escritora mulher. Nessas circunstâncias, é até compreensível e sintomático que ela tenha escrito

esse conto de que falei há pouco, “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53), onde apareceu a história da Mulher-Bombril®. Na verdade, em nenhum lugar do conto se encontrará essa tal de Mulher-Bombril® de que estou falando aqui, mas ao se ler o conto, o leitor ficará sabendo do interesse de Veronica pela palha de aço, material de que é feito o Bombril®, e que eu acabei nomeando como a personagem como Mulher-Bombril®, pensando nessa questão do feminino e do masculino em sua obra, mas irei desdobrar melhor isso daqui a pouco. Agora, vou comentar algumas questões do conto.

Esse conto é tão hilário quanto irônico e, de certa maneira, ele se inventa a partir da figura de um/a palestrante, que se apresentava como estudioso/a da obra de Veronica, e que estava falando sobre ela numa conferência, onde falava sobre suas “pesquisas recentes” (Stigger, 2019a, p. 45). Mas não foi possível saber, logo de cara, se essa pessoa que estava fazendo a palestra era um homem (trans ou cis), ou uma mulher (cis ou trans), ou mesmo uma pessoa não-binária, porque não havia palavras que deixassem explícitas a marcação de gênero do/a narrador/a²⁵¹. Mas, no conto, havia várias *fake news*, digamos assim, sobre o trabalho da autora que foram sendo relatadas durante a palestra, mescladas com informações verídicas, que iam dando a impressão de que aquela ficção bem poderia ser real. Assim, como se tratava de uma conferência ficcional, quando o/a crítica estava falando do seu desaparecimento²⁵² (que não aconteceu de fato) e o aparecimento de um novo livro que recebeu pelo correio (um livro que, de fato, também não existia), ao invés de se duvidar do que ela estava contado, essas informações passavam a fazer algum sentido, já que passaram a ser reais no mundo ficcional da palestra. Esse livro que o/a crítico/a tinha recebido pelo correio, praticamente em simultâneo com o desaparecimento da autora, se chamava *Rancho*, e ele era um livro inédito.

A meu ver, muitas relações entre *Opisanie Świata* e esse livro ficcional, *Rancho*, eram possíveis de ser feitas. Aliás, para mim, esse livro inteiro, *Sombrio Ermo Turvo*, tem relação com a obra de Veronica publicada até aquele momento, como se esse livro se tratasse de um balanço geral de tudo o que ela havia feito até aquele momento, porque alguns textos parecem duplicatas de outros que já haviam sido publicados antes, e é como se esses textos de *Sombrio Ermo Turvo* tivessem revisitado a sua obra de alguma forma, de uma outra forma, fazendo referência à ela. É como se esse

251 Eu li esse conto mais de três vezes, tentando observar as marcas textuais que pudessem revelar o gênero do/a palestrante, mas não achei nenhuma outra marca além dessa que aparece no final. Talvez seja mesmo a única, mas não sei afirmar com certeza. Eu não enxergo muito bem sem óculos. Minha leitura do conto foi baseada na impressão dessa falta de marcas textuais, nessa supressão de indícios, para gerar algum efeito no leitor nesse sentido, mas, como qualquer ser humano, também sou passível de erros....

252 O crítico Victor da Rosa analisou a morte de Veronica Stigger no livro *Os Anões!* Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/dR3WgdvWH6YGYJcyFJw6KrR/?lang=pt>>. Acesso em: 30/12/2025.

livro inteiro fosse uma versão *pocket* de sua obra, sua obra numa versão em miniatura, num único exemplar. Seria muito interessante fazer uma leitura mostrando essas relações, falando do trabalho do artista Marcel Duchamp e a questão das miniaturas, com suas caixas, por exemplo, ou também do escritor Enrique Vila-Matas e a ideia de literatura portátil, e poder comentar também a própria construção do livro como um todo, que, desde o seu índice, se parecia muito com o programa da Semana de Arte Moderna (e curiosamente, também lembrava muito o índice do livro *Violência*, de Slavoj Žižek) como já comentei um pouco anteriormente; mas agora, nesta tese, infelizmente não terei tempo para fazer isso.

Assim, irei me concentrar apenas no conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) e no livro ficcional *Rancho*, que está sendo comentando nessa palestra, procurando estabelecer algumas relações entre ele e o romance *Opisanie Świata*, discutindo algumas questões que atravessavam esses dois livros, enquanto vou comentando também alguns assuntos do próprio conto. Acho importante pelo menos tentar abordar a relação de *Rancho* e *Opisanie Świata*, porque, para mim, esses outros trabalhos de Veronica, que, de alguma forma, fazem referência ao seu romance, acabam multiplicando o livro de muitas maneiras diferentes e são fundamentais para se entender o sentido de obra que Veronica está procurando criar com seu trabalho, num plano mais amplo, podendo esses outros textos serem pensados, por exemplo, pela ideia de suplemento, de Jacques Derrida. Mas, agora, mais importante do que trazer Derrida para cá e comentar isso a partir de suas ideias sobre escrita, acredito que seja primordial mostrar como isso se dava na prática, na própria obra de Veronica, já que há vários aspectos em comum entre esses dois trabalhos, e que também podem nos ajudar a pensar como essas relações entre a própria obra de Veronica podem ser importantes para a leitura da “festa de Netuno” e dos rostos pintados de preto, com graxa e breu, durante as provas do batismo da Linha do Equador, por exemplo, por mais que esses textos que continuavam *Opisanie Świata* de alguma forma não falassem diretamente sobre o **breu** e nem tivessem rostos que foram pintados de preto.

O texto do conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) é como se fosse o texto-base que um/a palestrante usou para ler em sua palestra, aliás, foram duas palestras, que não sei se realmente chegaram a acontecer, porque a informação que foi dada na primeira nota de rodapé do conto, logo no começo, não falava de lugares específicos onde elas aconteceram, apenas citava duas cidades onde possivelmente essas palestras tiveram lugar: São Paulo e Porto Alegre. Ou seja, a cidade onde Veronica Stigger mora atualmente e a cidade onde ela nasceu. Veronica gosta de se referir a esses lugares como se ela fosse uma estrangeira, como bem retratou o documentário *Palavra Expressa: Veronica Stigger*, que foi exibido na Feira do Livro de São Paulo, agora em junho de 2025, que eu não vi ainda, mas li comentários a respeito: “[a] autora gaúcha migrou de Porto Alegre para São Paulo em

2001, vivendo como uma espécie de estrangeira tanto em sua cidade natal quanto na que adotou. É esse o olhar que ela traz para o projeto *Palavra expressa*, série documental de seis episódios em que escritores exploram sua relação com seu entorno”²⁵³.

Teria sido muito interessante presenciar a leitura em voz alta desse conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) num evento público de literatura, como esse da Feira do Livro de São Paulo, por exemplo, se realmente essa palestra tivesse acontecido, porque ela iria causar um grande burburinho entre o público, repercutindo bastante depois na *internet*, nos jornais de grande circulação e nas revistas especializadas da área, e também nas redes sociais, porque esse texto nos faz pensar muito sobre todo o circuito desses eventos públicos de literatura, como feiras, congressos, colóquios, seminários, encontros, palestras, conversas etc., já que, por mais que se esteja discutindo neles textos literários que têm uma natureza ficcional, como esse conto de Veronica que é dessa natureza, quando esses eventos acontecem, eles são para valer. Eles têm ressonância no mundo “real” onde o sistema literário está inserido e atua, e eles interferem, sim, na realidade fenomênica do campo literário, pelo menos nesse “mundinho das letras”, também porque, em grande parte, eles são totalmente responsáveis por criarem e arregimentarem esse mundo da literatura, com toda uma rede associada a ele, com jornais e jornalistas atuando, com editoras e seus editores especializados da área publicando, com fotógrafos registrando, e vários estudiosos e críticos literários pensando, e também com muitos leitores interessadíssimos comprando, enfim, toda uma rede de apoio, de serviços e de pessoas que estão conectadas à literatura e ao sistema literário, fomentando o desenvolvimento e o crescimento desse campo. E ouvir um texto assim, como esse da palestra do conto de Veronica, seria uma experiência e tanto. No entanto, com as informações que o texto disponibilizava nas notas, não era possível saber se essas palestras aconteceram mesmo ou se elas eram, como vários elementos do conto, apenas ficcionais, mas não menos potentes por causa disso.

Uma das coisas que logo chama a atenção na palestra é que o desaparecimento da autora se dá praticamente em simultâneo com o aparecimento do livro *Rancho*, associado com a figura do/a crítica; simbolicamente, tanto o livro inédito quanto a figura do/a crítico/a tomam o lugar do autor, substituindo a escritora, mas quem seria esse/a crítica? Se pensarmos que o texto “A ópera”, que comentei há pouco, estava falando de alguém real, como o crítico Raúl Antelo, é possível nos perguntarmos se essa figura do/a palestrante também seria inspirado em alguém real!?

253 Disponível em: <<https://quatrocincoum.com.br/noticias/a-feira-do-livro/a-feira-do-livro-2025/minha-escrita-passa-por-estar-na-rua-diz-veronica-stigger/>>. Acesso em: 25/06/2025.

Quem? No entanto, como essa pessoa do conto é muito, mas muito escrachada e desbocada, ao falar coisas um tanto loucas sobre o trabalho de Veronica, é difícil pensar que essa personagem seria inspirada em alguém além da própria escritora Veronica Stigger, que, com sua mente tresloucada e atitude totalmente debochada, como uma dublê de si mesma, conseguiu se expressar, mais uma vez, de forma inusitada, abordando a sua obra como se fosse um/a crítico/a literário/a sem nenhum recalque, se autorizando a dizer o que disse no conto, na cara dura, sem muitas papas na língua.

Não é a primeira vez em sua obra que esse tipo de narrador sem pudor nenhum dá seu ar da graça, inclusive, já falei sobre isso anteriormente, no capítulo sobre o **breu**, a respeito de outros textos seus, ao darem voz a vozes politicamente incorretas, mas é interessante que, agora, esse modo de atuação da voz narrativa, que poderia ser uma voz considerada totalmente fora da caixinha, tenha se voltado para a figura do/a crítico/a literário/a, abordando a obra de Veronica abertamente, mas de um jeito que normalmente nenhum crítico, por mais mordaz ou viperino que seja, ousaria dizer sobre a obra de alguém em público. Quer dizer, há gente que diz cada coisa em público! Outra coisa que me chamou a atenção nesse conto é que é difícil identificar, ao longo do texto, a identidade de gênero do/a narrador/a que está no papel do/a palestrante, já que esse conto nos convidava a entrar no jogo que a obra de Veronica propõe para a escrita, ao mostrar mais uma de suas facetas, quebrando também um pouco a compostura e as convenções da cena pública da literatura, porque tem algo de muito caricaturesco na imagem que Veronica molda para apresentar o discurso crítico do/da palestrante, daquele que pretensamente teria alguma autoridade para falar, e para falar de um modo que é diferente da voz do autor, para dizer coisas sobre literatura a partir de um outro lugar, outra perspectiva. Mas, na verdade, essa pessoa que estava falando sobre a literatura de Veronica, como um/a narrador/a personagem, estava falando de um modo ficcional, e além da forma esculachada como esse narrador/a falava, também havia algum absurdo no que ele/a dizia, já que seu discurso crítico misturava ficção com realidade. E por mais que fosse um/a narrador/a personagem fictício, quem estava realmente escrevendo sobre a literatura de Veronica não era crítico/a nenhum/a, era ela mesma, a própria Veronica Stigger!, que foi quem escreveu esse conto e colocou tudo na boca de uma outra pessoa, como se esse/a palestrante fosse uma espécie de alter-ego alucinado da autora, já que esse/a personagem palestrante que não tinha nenhum filtro para frear seus pensamentos e opiniões mais doidos e controlar o que estava dizendo em público. Assim, esse conto era uma grande paródia da autora consigo mesma, com sua própria obra, mas também com o circuito literário de que faz parte, e onde normalmente atua, satirizando a figura do/a crítico/a e seu jargão

analítico, pleno de autoridade, de poder, mas também a audiência, o público, porque era uma palestra pública, mesmo que não se fale nada do público no conto.

No texto da palestra, assim que o livro *Rancho* foi mencionado, também foi dada uma informação sobre o pretenso desaparecimento de Veronica Stigger “há quase quatro anos” (Stigger, 2019a, p. 45), que, até onde se saiba, nunca aconteceu na realidade, pertencendo, pois, ao plano da ficção, que também pode ser lida como uma ideia de performance autoral que mencionei há pouco, aplicada à noção de autoria. Normalmente, isso costuma ser chamado pela crítica de “autoficção”, e no conto, aliás, o/a crítica falava justamente sobre isso assim, como se fosse uma “autoficção”, porque o livro artesanal *Rancho* tinha uma personagem com o nome quase idêntico ao de Veronica, ela se chamava “Verônica”, com acento circunflexo, e isso também nos levava a pensar que se tratava de um outro alter-ego de Veronica, como se Veronica estivesse realmente se ficcionalizando, através de “Verônica”. Mesmo esse conto podendo ser tratado como uma “autoficção”, só o fato de o texto do conto se tratar de uma palestra, isso já o coloca no campo da performance, como uma *lecture performance*, porque o texto passava a ser entendido como uma enunciação, como um ato de fala, como algo que acontecia num determinado tempo-espço, de forma única, ainda que se tratasse de um texto ficcional, a sua ideia era ancorada nisso. E a duplicação das palestras, porque esse texto havia sido enunciado duas vezes, reafirmava isso: cada palestra era um acontecimento em si mesmo.

Além de pensar o texto da palestra como performance, também me interessava pensar essa questão da autoria do mesmo modo, como uma performance, porque ela reforçava o diálogo entre literatura e outras linguagens artísticas, presentes na obra de Veronica, reafirmando a noção de literatura de um modo expandido, inclusive, uma noção cara ao trabalho de Veronica, já que ele dialogava com várias linguagens artísticas. E nesse próprio texto, o/a palestrante iria se referir a uma performance que a personagem de *Rancho*, “Verônica”, fez, ao sair pelo mundo lendo o mesmo poema, *i.e.*, performando a leitura do mesmo poema, que nunca era a mesma leitura, era sempre uma leitura diferente, mesmo isso só tendo acontecido no plano ficcional. Assim, ao se refletir sobre a leitura do texto do/a palestrante como uma performance, e também sobre o desaparecimento de Veronica e a leitura do mesmo poema pela personagem Verônica como performances, todas essas ações se interligavam, reforçando a ideia de autoria como uma performatividade, que mencionei há pouco.

E isso abria todo um novo campo de diálogo com trabalhos de outros artistas dessa linguagem, como o artista chinês Tehching Hsieh, por

exemplo, que fez muitos trabalhos de performance de longa duração, que misturava arte e vida, podendo essa ideia do longo desaparecimento de Veronica dialogar com seus trabalhos, num plano ficcional. Mas se esse desaparecimento fosse lido numa chave mais política, ele também conversaria com trabalhos da artista guatemalteca Regina José Galindo, que fazia muitas performances discutindo questões sobre violência e política... Será que esse desaparecimento estaria atrelado, então, ao período de tempo que o despresidente Jair Bolsonaro iria ficar no poder, já que ele foi eleito em 2018 e tomou posse em 2019?

Acho que não, porque, por mais que *Sombrio Ermo Turvo* tenha sido publicado em 2019, o mesmo ano em que o presidente mitômano assumiu a Presidência da República, o conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) falava da palestra acontecendo em 2017, então, era um pouco incoerente pensar no período de governo do ex-presidente, já que, quando ele assumiu o governo em 2019, ela já estava desaparecida “há quase quatro anos” (Stigger, 2019a, p. 45), ou seja, desde 2013! Talvez, esse desaparecimento tivesse a ver, então, com o período de tempo em que a autora ficou sem publicar um novo romance, porque 2013 era justamente a data de publicação de *Opisanie Świata*, e *Rancho* seria uma espécie de atualização desse romance em 2017, na época em que as palestras foram proferidas... Acho essa hipótese mais coerente, mas nada impedia de pensar que esse desaparecimento ou fuga de Veromnica tocava em questões políticas mais antigas, da época da Ditadura, já que havia um endereço no envelope, de onde *Rancho* tinha sido enviado para o/a crítico/a, e ele era de Montevidéu, no Uruguai, e o Uruguai foi um destino político de vários perseguidos políticos durante a Ditadura... De qualquer maneira, o texto da palestra atravessava o trabalho de Veronica Stigger, e falava também sobre sua obra, misturando realidade e ficção – e isso era extremamente perturbador:

Sete dias depois de seu sumiço [uma espécie de Gênesis!] chegou ao meu endereço um envelope enviado de Montevidéu, com a data do carimbo legível, contendo um livro feito artesanalmente [tal qual um livro de artista] em tamanho padrão (14x21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado à mão de maneira grosseira, com linha vermelha, como se pode ver aqui no slide: os pontos são largos, tortos e desiguais. Salta aos olhos a qualidade igualmente pouco refinada da impressão – o que contrasta com o luxo das publicações dos seus livros pela editora Cosac Naify, que encerrou suas atividades em novembro de 2015. Certamente o volume não foi impresso em gráfica, mas numa impressora comum como as que costumamos ter em casa, muito provavelmente com cartucho recarregado, um vez que apresenta falhas e riscos, além de soltar tinta.² No centro da capa amarelo-gema, lê-se, em maiúsculas e vermelho, corpo 60, itálico, fonte Garamond (Stigger achava Garamond a mais elegante das fontes, ainda mais quando em itálico: *Rancho*). Logo abaixo, centralizado, em minúsculas e verde corpo 18, normal, também Garamond: “Veronica Stigger”. E, no pé da página, igualmente em minúsculas e verde, corpo 14, normal, Garamond: “Edições O Satanista”. Note-se que as cores impressas na capa do livro correspondem às cores da bandeira do Rio Grande do Sul, de onde ela provém: verde, vermelho e amarelo. Esta outra imagem que mostro agora, da bandeira do Rio Grande do Sul ao lado da bandeira do Grêmio, era o protetor de tela de Stigger, que, além de gaúcha, era gremista. Vale talvez aqui fazer um parêntese para lembrar que a rivalidade entre os dois grandes times do Sul, Grêmio e Internacional, fora sugerida pela escritora no conto

“Teleférico”, que integrava o livro *Os anões* (Stigger, 2019a, p. 45-46, comentários meus)²⁵⁴.

Ao falar sobre *Rancho*, se entendia que esse livro não fazia uma paródia com a formação do Brasil, como o era o caso de *Opisanie Świata*, mas com certeza se podia pensar que seria uma paródia com relação a questões do seu estado natal, o Rio Grande do Sul, por conta de toda a questão visual, descrita com todo o cuidado pelo/a palestrante, e presente desde a capa do livro, com detalhes de cores ligadas à bandeira de lá, também uma referência que foi feita a uma imagem do descanso de tela da autora, aludindo aos times de futebol de lá, também fazendo referência a algo que é bastante típico dos gaúchos, que é o amor que eles têm por esses times de futebol, um amor fanático, cego, até meio alucinando, e que realmente foram trabalhados por Veronica Stigger no conto “Teleférico”, presente no livro *Os anões*, de 2010. Tudo isso não deixa de ser bastante irônico, se pensarmos em questões que envolvem o nacionalismo, o patriotismo, o ufanismo, e que estão ligadas ao surgimento dos Estados-nações, mas também aos clubes de futebol, e que também envolviam a criação de símbolos, como o símbolo da bandeira dos países, por exemplo, que é um símbolo nacional, ou até coisas típicas, como comidas, que podem servir para identificar pessoas de um determinado lugar ou região, como o cuscuz ou o churrasco.

Apesar de esse amor cego, que esses símbolos identitários agenciam, parecer totalmente irracional, por ser um tanto quanto fanático (e, em grande medida, totalmente lunático), eles são construções sociais, e são carregados de ideologias próprias – vide, por exemplo, o sequestro da bandeira nacional brasileira pela extrema direita –, mas foi muito interessante a construção que foi feita pelo/a palestrante, ao falar da capa com as cores da bandeira do estado e, em seguida, mencionar a proteção de tela com a bandeira do time de futebol, porque, de cara, já se estabeleceu uma relação entre esses dois símbolos, para pensá-los de forma associada, mostrando o interesse da autora em refletir sobre essas questões em sua obra, como um tema que já havia sido trabalhado antes, e que *Rancho* estava agora atualizando. Mas o que essas cores da bandeira do Rio Grande do Sul poderiam querer significar ali, ainda mais se lembrarmos que esse estado já quis se separar do Brasil e se tornar um país independente, no passado?

254 Este trecho traz uma nota de rodapé, a segunda do texto: “² Quando passei os dedos sobre as páginas, maravilhada que estava com um original que desconhecia, fiquei com os dedos todos pretos” (Stigger, 2019a, p. 46). E a partir dela é possível perceber que a palestrante é MULHER, ao ter usado o adjetivo “maravilhada”. Mas MULHER cis ou trans? Não sabemos. Isso é importante para a leitura do conto? Acho que não, de qualquer forma, demorei para descobrir que se tratava de uma narradora MULHER! Só descobri isso no final do conto! Mas acho que essas elocubrações que teci até aqui, sobre o/a palestrante, podem ser levadas em consideração, ao se pensar uma primeira leitura do conto. Também porque ao reler o conto, eu acho não havia relido as notas...

Bem, essa ideia de separação nem era algo tão do passado assim, já que em 2017, mesmo ano das palestras, foi feito um plebiscito de consulta popular, juntando os três estados da região Sul, coordenado pelo movimento “O Sul é Meu País”, que, mesmo não tendo um valor legal, tinha um caráter simbólico muito forte, e o resultado apurado foi bastante favorável à separação²⁵⁵.

Ainda que não saibamos nada sobre o conteúdo do livro ainda, seu título, *Rancho*, já era suficientemente sugestivo para nos fazer pensar no bioma dos pampas gauchescos, com tudo o que esse tipo de ambiente rural dos ranchos evocava e que era louvado e celebrado, por exemplo, por organizações como a CTG (Centro de Tradições Gaúchas)²⁵⁶. Eu não sei nada sobre a bandeira do Rio Grande do Sul (tampouco sei sobre a bandeira do Ceará), e também não sei nada sobre as bandeiras dos times de futebol de lugar nenhum, mas talvez devesse começar a pesquisar sobre isso, porque, há poucos dias vi um vídeo, no *Instagram*²⁵⁷, que falava sobre as cores da bandeira da Etiópia, que é verde, amarelo e vermelho. Ou seja, ela tinha as mesmas cores da do Rio Grande do Sul, mas numa sequência diferente!, e vários países na África também mantinham o mesmo padrão de cores, que são tidas como cores pan-africanas, simbolizando liberdade, soberania e orgulho, em homenagem à Etiópia, o único país africano que nunca foi colonizado, segundo informações do vídeo. Os países mencionados no vídeo foram: Camarões; Togo; Gana; Guiné; Guiné-Bissau; Benin; Senegal; República do Congo e Burkina Faso, e todos eles, e ainda outros, têm essa mesma padronagem. Será que a bandeira do Rio Grande do Sul também era assim por que ela era pan-africana? Seria muita ironia do destino, mas, no último levantamento demográfico brasileiro, realizado em 2022, houve um aumento de 21% do número de gaúchos que se declararam pretos ou pardos, totalizando 31% da população²⁵⁸, além disso, o Rio Grande do Sul, segundo o censo de 2010, teve o maior percentual de adeptos de religiões de matriz africana no Brasil²⁵⁹, apesar de essa região ainda permanecer como sendo a região mais branca do país proporcionalmente²⁶⁰.

255 Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/consulta-sobre-separacao-do-rssc-e-pr-do-pais-tem-9613-dos-votos-favoraveis-mas-adesao-cai.ghtml>>. Acesso em: 25/06/2025.

256 Entidade cultural que busca promover as tradições e o folclore da cultura gaúcha tal como foi entendida e registrada por folcloristas reconhecidos pelo movimento, extremamente tradicionalista.

257 Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DLE7vgTvC50/>>. Acesso em: 25/06/2025.

258 Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2023/12/rs-tem-21-da-populacao-preta-ou-parda-aponta-ibge-clqilipq10021013lxonmjufk.html>>. Acesso em: 25/06/2025.

259 Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c06kd76587yo>>. Acesso em: 25/06/2025.

260 Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/sul-e-a-regiao-com-mais-brancos-proporcionalmente-norte-com-mais-negros/>>. Acesso em: 25/06/2025.

No Brasil, símbolos nacionais, como a Bandeira Nacional, são protegidos, segundo o decreto-lei nº 898, de 1969, que foi revogado pela Lei nº 7.170/1983, conhecida como Lei de Segurança Nacional, que previa, no seu art. 20, uma penalização, “detenção, de 6 meses a 1 ano”, para quem “[d]estruir ou ultrajar bandeira, emblemas ou escudo de Nação, amíga, quando expostos em lugar público”²⁶¹; e em 2022 o senador cearense Eduardo Girão (Podemos-CE) apresentou um projeto de lei para tornar crime o desrespeito aos símbolos nacionais, como a Bandeira do Brasil, com o PL 2.303/2022, que previa a detenção, de dois a quatro anos, e multa para quem “destruir ou ultrajar símbolo nacional em público, ainda que a conduta seja praticada fora do território brasileiro”²⁶². No entanto, na palestra, por mais que não houvesse uma “destruição” desses símbolos regionais, havia um tom paródico ao falar sobre eles, fazendo uma espécie de troça, ao exagerá-los, além disso, ao longo da palestra, havia outras informações verídicas sobre a obra de Veronica que iam sendo cruzadas com a ficção de *Rancho*, mas ao se falar sobre elas, havia um tom de deboche generalizado, como a ideia de esse livro ser uma novela, por exemplo, da mesmo forma como *Opisanie Świata*, que fora mencionado como um “livro de título impronunciável”, também flertava com esse gênero, reforçando essa ideia de troça:

Sigamos com *Rancho*. Li o livro de uma sentada tão logo ele caiu em minhas mãos. *Rancho* é uma novela, portanto, a segunda incursão de Veronica Stigger pelo gênero – se é que podemos chamar de novela aquele livro de título impronunciável que, como observou um arguto leitor à época do lançamento, não tinha “unidade de prosa romanesca”, ou outro que, tempos depois, notou muito perspicazmente a “ausência de clivagem entre enunciado e enunciação” (Stigger, 2019a, p. 46).

Como eu disse, não foi possível identificar, logo no início do conto, se a pessoa que proferiu essas palestras se tratava de um homem (trans ou cis) ou de uma mulher (cis ou trans), ou mesmo de uma pessoa não-binária, porque a identidade de gênero do/a palestrante só foi revelada na última palavra dita na palestra, quando disse “[m]uito obrigada” (Stigger, 2019a, p. 53), finalmente deixando explícita a sua marcação de gênero, através da desinência de gênero feminina, terminada com “-a”, já que essa terminação varia de acordo com o gênero de quem fala: “obrigado” é usado por homens e “obrigada” por mulheres, porque ambas as palavras são formas flexionadas do adjetivo “obrigado/a”. Essa construção narrativa muito precisa, sustentada ao longo do conto, evitando palavras que pudessem fornecer alguma pista sobre a identidade de gênero do/da palestrante era muito interessante, porque permitia esse tipo de especulação em torno de sua identidade: quem seria esse/a palestrante, seria Veronica? Seria um

261 Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 25/06/2025.

262 Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/10/04/desrespeito-a-bandeira-nacional-podera-ser-considerado-crime>>. Acesso em: 25/06/2025.

alter-ego masculino de Veronica? De quem seria essa voz tão debochada? Seria ela uma extensão da figura crítica de Veronica, que estava ali escrevendo essas coisas num tom completamente outro, numa versão caricaturesca de si mesma, já que, ao mesmo tempo que falava sobre sua obra, também nos permitia pensar sobre o papel de autoridade do crítico/da crítica literária, fazendo essa paródia recair também sobre essa figura, como se fosse uma caricatura do papel do crítico literário, até porque, quando Veronica escreveu de forma crítica sobre sua obra, escreveu de uma outra forma, com uma voz completamente diferente, como é possível ver resumo do artigo “Life is but a dream: navios fantasmas e comunidades incomuns em *Opisanie świata*” (Stigger, 2018c):

Este ensaio visa refletir sobre minha própria produção ficcional, tendo como fio condutor a noção de “comunidades incomum”, tema do encontro da APSA em 2016, onde originalmente apresentei este texto como um dos keynotespeakers do evento. A ideia é centrarme [sic] no romance *Opisanie świata*, publicado em 2013, e examinar como os personagens ali constituem o que poderíamos chamar não tanto uma comunidade incomum, mas uma comunidade de incomuns, uma comunidade que tem como único ponto de contato o fato de todos estarem em trânsito, isto é, de todos estarem fora de seus lugares de origem. Ou seja, aquilo que os aproxima não é algo da ordem da identidade, mas do não-pertencimento (Stigger, 2018c, p. 469).

É difícil responder essas perguntas de um modo direto, porque esse conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) expunha, deixando à mostra, toda uma forma que a crítica tem de operar, por mais que seja um campo de debate, onde ideias são debatidas e discutidas, as ideias apresentadas pelos críticos têm muito peso, porque também servem para legitimar ou deslegitimar um determinado texto literário, mas é interessante ir percebendo o que essa fala crítica deixava transparecer, ao segurar a identidade da palestrante até a última palavra do conto, porque, nesse percurso, a pessoa que ia proferindo a palestra ia passeando por vários livros de Veronica, por sua obra real (publicada), mas também imaginária (existente somente ali no conto, no plano ficcional), fazendo relações entre elas; só que eram importante perceber que essa obra ficcional, ao ser narrada ali, também começava a existir, numa espécie de 3º plano da realidade, entre a possibilidade e a probabilidade. Por mais que *Rancho* não existisse concretamente, era muito possível e até provável que esse livro pudesse existir de fato, já que os comentários que eram feitos sobre ele eram muito plausíveis e ele realmente poderia ser um livro inédito de Veronica Stigger, esses comentários tinham a ver com sua obra, com o estilo de sua obra. E as coisas que eram ditas sobre ele eram coisas que cabiam no seu projeto literário e tinham a ver com a sua estética, além disso, havia todo um esforço crítico de ler essa obra ficcional, comparando-a com a obra real de Veronica, tornando-a ainda mais verídica.

Esse conto era muito interessante para se pensar sobre essas brincadeiras com a escrita que Veronica normalmente propunha em seus textos

e para pensar como ela vem trabalhando, a seu modo, o *modus operandi* de Raul Bopp, de repetição e diferença, apostando num outro tipo de repetição e diferença, de um jeito mais dinâmico e variado, exercitando também o puro jogo da criação ficcional, de uma forma lúdica e prazerosa, funcionando como um convite ao jogo, ao também se colocar para jogo, com seu próprio texto e com sua imagem pública, nesses cruzamentos que iam sendo feitos com textos seus que já existiam, como o “O coração dos homens”, que foi publicado no livro *Sul* (Stigger, 2016b), e também com textos que não existiam, como *Rancho*:

Rancho conta a história, em primeira pessoa, de uma mulher, Verônica, que percorre o mundo promovendo apresentações em que ela lê sempre o mesmo texto: um poema longo, em tercetos, dividido em três partes (Stigger sempre se achou muito hegeliana). A personagem afirma, no livro, sem qualquer modéstia, que aquele poema é a sua *Divina Comédia*. Essa ausência total de modéstia, diga-se de passagem, é (ou era: não sabemos que fim levou Stigger) uma característica também da autora, não só da personagem, como explicarei logo mais.³ Retomando o enredo do livro, o poema que Verônica lê pelo mundo tem estrutura narrativa. Intitula-se “O coração dos homens” e rememora um fato que teria ocorrido em sua infância, quando, aos dez anos, fora obrigada pela professora de inglês, a tomar parte numa encenação de *A Branca de Neve e os sete anões*. Ela era o espelho. Como se não bastasse ter que assumir esse papel degradante (ela achava que deveria ser a Branca de Neve), acaba menstruando em cena. Pela primeira vez. Era sua menarca. O trauma da exposição involuntária do sangue menstrual marca a personagem pelo resto da vida. Neste mesmo poema, ela relembra também duas outras vezes em que a menstruação veio à tona num momento impróprio: quando participou de outra apresentação na escola e quando ministrou uma aula de religião para seus colegas.⁴ A personagem de *Rancho* passa então a ler esse poema pelo mundo, como se, para tentar superar o trauma, fosse preciso reencená-lo, ritualisticamente, a cada apresentação (Stigger, 2019a, p. 46-48).

Nesse trechinho, já se percebia como Veronica e seus textos anteriores foram transformados em personagens de *Rancho*, já que Veronica Stigger se transformou em Verônica, e também se percebia a relação que esses textos iam estabelecendo com esse novo livro ficcional, até porque essa estrutura do poema “O coração dos homens”, que era um poema narrativo e longo, dividido em três partes e escrito em tercetos, como se fosse a *Divina Comédia* de Veronica Stigger, conhecida também por ser toda escrita num intrincado esquema de rimas de três, como uma trança, lembrando também o caderno de Natanael, que estava quase no final do romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b, p. 138-143) e que também era todo escrito em tercetos. Além disso, a grande questão do livro *Rancho* não era sobre o poema em si, “O coração dos homens”, até porque “A verdade sobre o coração dos homens” já havia sido revelada no próprio livro *Sul* (Stigger, 2016b, p. 81-89), onde esse texto havia sido publicado anteriormente (Stigger, 2016b, p. 59-80); para mim, então, a grande questão que o livro *Rancho* trazia tinha muito a ver com a ideia de performance que a leitura de um só poema ao redor do mundo colocava em prática, como um evento performativo, cheio de peripécias narrativas, e de coisas que iam acontecendo nessas leituras. É interessante pensar essa viagem ao redor do mundo, onde esse poema foi lido, em relação a *Opisanie Świata*, que também era um

livro de viagens paródico, mas em *Rancho*, era a autora quem ia se apresentar em primeira pessoa, através de “Veronica”, mesmo que fosse como personagem de si mesma, enquanto que em *Opisanie Świata*, Veronica não existia, e sim, “Bopp”, uma releitura de Veronica. Assim, é interessante pensar que esse livro inventado, *Rancho*, realmente parecia ser uma versão *pocket* do romance *Opisanie Świata*, já que podiam ser percebidos muitos paralelos entre eles, pela natureza das questões espelhadas, tratadas em ambos.

Eu gosto muito da ideia de *Rancho* existir no mundo ficcional das ideias e de como Veronica Stigger foi misturando fatos reais e ficcionais, construindo a sua obra literária entre essas dobras, ao desdobrar a sua obra de vários jeitos diferentes, como uma obra versátil, pronta para jogo, porque a sua obra parece ser uma obra que nunca está pronta ou acabada, mesmo seus livros ou textos já estando publicados, Veronica sempre acabava encontrando um jeito de se reinventar e reapresentar a sua obra de uma outra forma, apresentando-a de novo, atualizando-a, no tempo presente, que parece carregar sempre uma ideia de atual. E também sempre num novo formato e em diálogo muito direto com as artes dramáticas, porque, além de “O coração dos homens” evocar o teatro, porque falava de uma encenação escolar do texto d’*A Branca de Neve e os sete anões* (Stigger. 2016, p. 59), essa evocação era sempre muito performática, porque recaía sobre a categoria do autor, e não do ator, por exemplo, já que Veronica não deixava de ser ela mesma, era a personagem Verônica quem performava seu própria texto, e era justamente ela, a autora Veronica, que acabava nos fazendo pensar sobre essas questões relacionadas à autoria, ao se implicar em seu próprio texto. Essa performatividade dos textos de Stigger tanto se dava no sentido ficcional da criação, de elaborar situações performativas, como essa da criação do livro *Rancho*, quanto se dava na própria fala, na enunciação desses textos, como na leitura do texto “O coração dos homens”, mas também na encenação da própria palestra, ao ser entendida como uma performance da fala pública, explorando a multiplicidade e a proliferação de gêneros textuais existentes hoje em dia, brincando com isso, com o discurso sobre arte, com a fala crítica, num exercício permanente de desconstrução, firmando, na verdade, o pacto pela ficção, e afirmando, em ato, esse pacto ficcional, porque tudo, no fundo, era a mais pura ficção, por mais que algumas coisas fossem de verdade e outras de mentira, enfim, era esse o pacto que se estabelecia com o leitor, que se tornava cúmplice dessas suas artimanhas narrativas.

O que chamava muito a atenção, na fala da palestrante, era a leitura crítica que ia sendo feita ao longo da palestra, como no trecho, por exemplo, onde sua fala sobre o trauma da mancha da primeira menarca podia parecer exagerada – já que era uma fala paródica sobre um livro paródico! –, mas era justamente aí, onde toda essa ideia de leitura performativa da personagem Verônica teve início, ao se reconhecer a questão do

trauma e partir da ideia de um *re-acting* para se liberar dele, desencadeando toda a performance da leitura do poema ao redor do mundo e evocando a questão do ritual, já que a estrutura repetitiva do trauma podia lembrar as repetições dos rituais... É interessante pensar sobre isso e na leitura do **breu** que propus como *destaque dramático*, por exemplo, durante as provas de batismo da Linha do Equador, porque, mais uma vez, é possível estabelecer alguns paralelos entre essa narrativa do *Rancho* e a do romance *Opisanie Świata*, por mais que, a priori, elas não tenham nada a ver uma com a outra: a macha informe da menarca não é da mesma natureza que a máscara preta nos rostos que forma pintados de preto, com graxa e breu, mas, em certa medida, essa máscara preta também pode ser pensada como uma mancha informe, além da haver uma estrutura dramática/performativa tanto nesse trecho do livro *Opisanie Świata*, nessa parte da “festa de Netuno”, quanto nessa leitura performativa da personagem Verônica de *Rancho*, e a questão que tanto a mancha de menarca quanto a máscara preta de graxa e breu envolvem, como sendo algo socialmente vergonhoso, ligado a uma ideia de sujeira, como falta de higiene, e, num sentido mais amplo, como algo impuro, maculado, o que acabava por relacionar também, de um jeito muito inesperado, esses dois livros.

Mas a narrativa de *Rancho* tinha uma interessante mudança, uma espécie de *turning point* narrativo, que mudava tudo de repente, já que a personagem Verônica, depois de uma série de apresentações, começou a colocar tudo o que possuía em caixas de arquivo: “[n]uma cena demencial de *Rancho*, Verônica coloca tudo o que possui dentro de caixas-arquivos. Até coisas que não cabem numa caixa-arquivo, ela dá um jeito de colocá-las lá”, e “[d]epois, leva tudo para um depósito e sai pelo mundo apenas com um baú repleto de fantasias” (Stigger, 2019a, p. 49). Foi nesse momento que a palestrante citou um trecho de um capítulo de *Rancho*, com uma epígrafe de Walter Benjamin, que falava de um “homem-estojo”. Essa imagem vinha de um texto de Benjamin chamado “O Caráter Destrutivo” (Benjamin, 1986, p. 187), de 1931, onde ele opunha justamente o “caráter destrutivo” ao do “homem-estojo”, como se fossem imagens opostas. Ao citar um trecho de um capítulo de *Rancho*, a palestrante comentou o uso exagerado e repetitivo da palavra “*maravilhas*”, que foi associada à palha de aço (e as suas mil *maravilhas!!!*). Por conta desse interesse pela palha de aço, foi sugerido pela palestrante a semelhança da Verônica com a personagem homônima, Verônica, sem mencionar o acréscimo do acento circunflexo, que ficou encantada com as *maravilhas* da palha de aço, e, ao falar em autoficção, soltava o verbo, dizendo que: “no caso dela, é egocentrismo mesmo – um egocentrismo quase patológico” (Stigger, 2019a, p. 50). Mais uma vez, nessa parte da palestra, se percebe pontos de contato entre o livro *Rancho* e o romance *Opisanie Świata*, agora por conta de essa palavra, *maravilhas*, ser muito repetida, e do que ela podia

movimentar, já que ela também se conectava com o imaginário das maravilhas do Oriente, trabalhado pelo romance *Opisanie Świata*, em diálogo com as maravilhas que o livro de viagem de Marco Polo ajudou a propagar, *As viagens “Il Milione”*, no qual se podia ler coisas como “as embarcações não são alcatroadas, mas besuntadas com óleo de peixe” (Polo, 2000, p. 31, grifo meu), lembrando que *Opisanie Świata* também era a forma como esse livro de Marco Polo havia sido traduzido para o polonês!

Nessas relações, tudo parecia fazer muito sentido e ter muita lógica, e a palestrante sugeriu “autoficção”, como eu disse, mas, como se tratava de uma palestra altamente paródica – e paródica com sua própria obra! – para onde essa paródia consigo mesma poderia nos levar? O que ela estava querendo nos revelar com toda essa *mise en scène* de si mesma? Ora, em *Opisanie Świata*, a ideia era pensar sobre a formação do Brasil e os livros de viagem como um gênero narrativo que atravessou essa formação, que ajudou também, a seu modo, a construir uma ideia de Brasil, mas qual seria o sentido disso tudo em relação ao Rio Grande do Sul? Um desendereço completo de uma ideia de pertencimento atrelado a esse lugar? De uma noção de identidade desvencilhada desse território, nessas deambulações pelo estrangeiro, numa forma outra de endereçamento, de fazer vínculo, que se deu pela paródia e pela sátira? Acho interessante que Veronica Stigger se autorize a verbalizar isso tudo, desse jeito destrambelhado que sua narradora estava narrando, de uma forma muito escrachada, como uma bomba de sincericídio, se permitindo dizer coisas que normalmente só são ditas nos bastidores da cena literária, e não sob os holofotes da cena pública do texto, num momento político em que tem muita coisa sendo dita por aí, publicamente, no Brasil, nisso daí da extrema direita, com seu discurso de ódio, que não tem nenhum pudor com isso daí, e a linguagem sendo completamente deturpada, com muita coisa sendo dita aí, de forma muito negligente, sem nenhuma responsabilidade sobre o que se diz e como se diz isso daí...

O texto da palestrante é anterior às falas de Bolsonaro, e seus muitos “e daí” e “isso daí” que tivemos que ouvir²⁶³, antes mesmo de ele ser eleito Presidente da República, como já mostrava Marcelo Adnet, em sua paródia que fez com os candidatos à presidência do Brasil, em 2018, quando escolheu o uso sistemático da expressão “mudar isso daí”²⁶⁴, para representar a campanha de Bolsonaro, que se tornou sua marca registrada, como expressão de um esvaziamento discursivo de Bolsonaro, que não tem nada a ver com a expressão heideggeriana do “ser-aí”!!! No entanto, muito

263 “5 vezes em que Bolsonaro disse 'e daí?' sobre temas importantes”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52478242>>. Acesso em 26/06/2025.

264 “Marcelo Adnet imita Jair Bolsonaro”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nyFoEuc9v1Q>>. Acesso em: 26/06/2025.

antes de Bolsonaro, já estavam sendo produzidos no Brasil, ainda no governo Dilma, muitos *remixes* de humor com os discursos da presidenta, como o remix sobre a mandioca²⁶⁵, por exemplo, de 2015, já que seus discursos viralizavam²⁶⁶, também por causa de uma grande tentativa de difamação pública que foi empreendida contra a ex-presidenta, deturpando a sua imagem, para dizer o mínimo sobre a construção do golpe de 2016. Se os discursos de Bolsonaro não tinham nenhum pudor e os de Dilma eram ridicularizados publicamente, não só por ela ter uma forma de se expressar muito única, mas também por ser mulher, a postura “desbocada” da palestrante do conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53), que se aproximava da fala humorística de Adnet, por exemplo, também podia ser pensada como uma forma de produzir uma certa impostura na linguagem da literatura, ao se aproximar de uma linguagem que era falada e escutada no Brasil, naquele momento político, uma impostura que pode, num primeiro momento, nos fazer rir, como qualquer texto de humor, mas que não deixava de apresentar uma reflexão muito maior por trás, uma reflexão crítica, se pensarmos sua fala em relação a tudo isso que estava acontecendo no país, naquele momento... Essa impostura da palestrante é muito desconcertante, porque tendemos a ter vergonha alheia por ela, por ela dizer o que diz, da forma como diz, nos fazendo rir de nervoso, pelo grau de exposição pública que sua fala deixa transparecer, e por dizer o que jamais se esperaria que alguém, nessa posição de palestrante, fosse poder dizer em público, sobre qualquer autor de literatura!

Mas, mais uma vez, esse conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) de Veronica Stigger parece operar justamente como outros contos seus, revelando isso que a maioria deles adora revelar, os recalques sociais. Os contos da Veronica adoram beliscar os calcanhares de Aquiles da sociedade brasileira, mas no caso de *Rancho*, como se tratava de uma paródia, os calcanhares não seriam de Aquiles mas os de Aristides, porque era esse personagem que aparecia na narrativa da palha de aço, ao apresentar à personagem Verônica as caixas-arquivos: “Eu [Verônica, a personagem de *Rancho*] estava concentrada na limpeza do parquê com palha de aço – fazia pouco que descobrira as maravilhas da palha de aço – quando Aristides chegou com as caixas-arquivos” (Stigger, 2019a, p. 49). Assim, pisando nos calos da sociedade brasileira, ao destravar a sua língua, é que essa narradora-crítica trazia para a cena pública da literatura, ao falar sobre Veronica Stigger, coisas que normalmente são tratadas apenas no privado, e

265 “Dilma - Saudação à Mandioca (REMIX) - By Timbu Fun”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZMFX84cZpPM&t=44s>>. Acesso em: 26/06/2025.

266 “Mandioca e dobrar a meta: Os 13 discursos de Dilma que mais viralizaram”. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/bad-bad-server/mandioca-e-dobra-a-meta-os-13-discursos-de-dilma-que-mais-viralizaram/>>. Acesso em: 26/06/2025.

era como se de alguma forma, ao falar do trabalho de Veronica, estivesse pensando na *res publica*, nas coisas que são públicas, da República Brasileira, já que, segundo Zé Simão, o Brasil seria mesmo o país da piada pronta!:

Como já chamei a atenção anteriormente, há pontos de contato entre a personagem e a autora, para além do nome comum, Verônica, e do interesse pela palha de aço.⁶ Poderíamos dizer, então, que se trata de autoficção? Talvez. Eu diria, porém, que, no caso dela, é egocentrismo mesmo – um egocentrismo quase patológico. Traços desse egocentrismo já são perceptíveis em seus livros anteriores. Não podemos esquecer que, em *Os anões*, ela reproduz em fac-símile a sua certidão de nascimento, através da qual ficamos sabendo que Stigger é, na verdade, homem. Neste mesmo livro, há vários textos em que ela se refere explicitamente a si mesma (Stigger, 2019a, p. 50-51).

A palestrante sustentava essa sua “leitura louca” sobre Veronica ser egocêntrica, além de falar sobre a questão da “imagem verdadeira” de Veronica, do livro *Os anões*, que já mencionei anteriormente, reunindo mais evidências da obra dela para nos convencer do seu ponto de vista, e por mais tresloucada que sua leitura pudesse parecer, ela não era tão distante da minha assim, quando eu propus, por exemplo, que a mancha da menarca podia ter algum paralelo com a máscara de graxa e breu, ou que questões relativas à obra de Veronica Stigger pudessem ser pensadas como *res publica*, como acabei de fazer. Eu me identifico muito com a voz dessa palestrante crítica, porque é uma voz sem muito recalque e por ser uma voz muito informal. Eu não fiz nenhum esforço para esconder a semelhança da minha voz com a dessa narradora-crítica ao longo desta tese, mas deixemos um pouco de lado meus devaneios pessoais e observemos as impressões particulares que ela tinha sobre a obra da Veronica. Nos concentremos no que ela disse sobre essa obra imaginária, *Rancho*, ao falar sobre a palha de aço. O número seis, que aparecia no trecho acima como “6”, se referia à 6ª nota de rodapé da palestra, onde se lia: “Stigger planejava escrever um conto sobre a palha de aço. Fez até mesmo algumas anotações, que encontrei num de seus caderninhos: ‘Fazer um conto em que a personagem vai descobrindo os encantos da palha de aço e acaba por passar palha de aço em toda a cidade. Ir num crescente até sabe-se lá quando, até que ela apague tudo, até mesmo a cidade, restando apenas ela e a palha de aço’” (Stigger, 2019a, p. 50). Eu não sei que tipo de relações as pessoas fazem em suas cabeças, quando lêem essa história sobre a palha de aço, mas eu, quando li essa história, vinda “num de seus caderninhos”, pensei logo em Bopp e “num de seus caderninhos pretos”, como estava dito no romance *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b, p. 72), que colocava em pé de igualdade Veronica, de *Rancho*, e Bopp, de *Opisanie Świata*; e também pensei na Mulher-Bombril®, uma imagem que formulei em minha cabeça, como se fosse uma versão feminina do “bárbaro tecnizado” (Andrade, O. de, 2017, p. 51), do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, de 1928. Inclusive, nas andanças da personagem Verônica pelo mundo, houve uma tal de

Bárbara que apareceu, num pedaço da história, numa de suas leituras, “no famoso Cabaret Voltaire, [Verônica] convida sua amiga Bárbara, a qual, vestida apenas com longas luvas vermelhas, passa a apresentação toda sentada a seu lado abraçada num imenso saco de Café do Brasil” (Stigger, 2019a, p. 48-49). Ora, se essa cena é engraçada demais, é porque ela não deixa de estar associada ao imaginário do palhaço, cuja expressão “palha de aço”, desmembrava! Sim, por mais que a palha tivesse algo de arcaico, sendo a própria palha um material vindo da natureza, algo *in natura* por assim dizer; e olhando com nossos olhos contemporâneos de hoje, talvez fosse justamente isso que dava fundamento lírico à máscara do palhaço!, já que a etimologia do nome palhaço remontava à palha, só que sobre essa antiga máscara do palhaço, Veronica estava projetando agora um outro material, a palha de aço da Mulher-Bombril®, mas de um jeito fragmentado, separando a palha do aço, pois não era mais o “palhaço”, e sim a “palha de aço”, e esse aço separado da palha poderia trazer embutido, ironicamente, o louvor às avessas aos avanços da técnica, por isso uma versão feminina do “bárbaro tecnizado” (Andrade, O. de, 2017, p. 51)!!!

Eu me permiti viajar um pouco nessa minha interpretação, já que estou analisando a fala da palestrante e é impossível para mim, agora, depois de estar mergulhada em sua fala há tanto tempo, não assimilar algo de seu estilo crítico, mas não acho que eu estaria sendo totalmente delirante se dissesse que uma construção semelhante a essa expressão “palha de aço”, que estava em *Rancho*, também podia ser notada em *Opisanie Świata*, com a junção da graxa e do **breu**, atuando juntos, já que esses materiais foram associados para compor a máscara preta, que foi pintada sobre os rostos dos neófitos. O que é interessante da “palha de aço” e da graxa junto com o **breu**, é que tanto o aço quanto a graxa traziam uma ideia de modernidade, associados aos avanços da técnica, sendo a graxa ligada ao imaginário das máquinas das embarcações a vapor, por exemplo, como já comentei anteriormente, e o aço ao desenvolvimento industrial; e o **breu** observado em paralelo com a palha, seria esse elemento vindo da natureza... Mas, em *Rancho*, essa apologia à “palha de aço” talvez se tratasse de uma batalha silenciosa contra a técnica, despositivando o contrassenso do progresso, já que a “palha de aço” serviria para apagar tudo, apagar o mundo, restando apenas ela, a personagem criada por Veronica e sua palha de aço. Era uma personagem muito *maravilhosa* mesmo essa Mulher-Bombril®, não era?

Esse tipo de narrativa cômica não deixava de evocar uma certa distopia, como se essa questão da ficção, dessa grande invenção ficcional que *Rancho* propunha, também pudesse ser pensada pelo viés da imaginação, própria à ficção especulativa, por mais que a imagem dessa Mulher-Bombril®, ao invés de nos fazer pensar diretamente em textos de ficção científica, nos fizesse pensar no cinema marginal brasileiro, por exemplo,

com todo o universo capenga e cheio de gambiarras que existia nesse tipo de filme, produzido no Brasil, no final dos anos 1970, em plena Ditadura Militar, onde se podia escutar frases bombásticas, como as que o personagem o Bandido da Luz Vermelha, do filme homônimo, de 1968, dirigido pelo cineasta brasileiro Rogério Sganzerla, enunciava, e que, ainda hoje, continuavam reverberando no imaginário da nossa cultura: “o terceiro mundo vai explodir!” ou “quem estiver de sapato não sobra!”. Mesmo que a narrativa de *Rancho* lembre mais o cinema marginal brasileiro, impossível não lembrar de trabalhos mais antigos do gênero ficção científica, como o do sociólogo e historiador americano W. E. B. Du Bois, que escreveu a ficção especulativa “O cometa”, em 1920. Recentemente, esse texto foi publicado no Brasil, numa edição em conjunto com um texto da escritora e acadêmica americana Saidiya Hartman, “O fim da supremacia branca” (Bois; Hartman, 2021), publicado em 2020, na Revista *BOMB*²⁶⁷. Nesse conto de Du Bois, que foi um autor muito prolífico, considerado o pai do pan-africanismo, que Hartman revisitou um século depois, em seu texto, também havia um grande apagão do mundo, uma espécie de *shut down*, e não um apagão de apagar o mundo com a palha de aço, como em *Rancho*. Era um apagão de energia, um *blackout*, que foi desmoronando o mundo. Esse apagamento é diferente do apagamento proposto pela palha de aço, mas ambas as propostas não deixam de ser apagamentos de mundos que se tornaram extremamente inviáveis.

A imagem dessa Mulher-Bombril®, que montei na minha cabeça a partir da personagem Verônica e dos caderninhos de Veronica e sua “palha de aço”, era uma imagem muito boa, na minha opinião, e não porque eu queira me envaidecer da minha leitura crítica kkkk, mas porque eu acho que ela era uma imagem muito potente que servia para pensar a própria máscara de palhaça que Veronica usou para escrever esse conto, com a figura da palestrante e seu discurso crítico operando na chave da paródia, fazendo paródia com a sua própria obra, desconstruindo-a e reconstruindo-a, ao mesmo tempo. Vários outros contos de sua obra já haviam sido trabalhados nessa chave entre o trágico e o lado cômico das coisas, já que, desde o início, desde seu primeiro livro de contos, *O trágico e outras comédias* (Stigger, 2004), esse enfoque cômico já existia, e era apresentando lado a lado com a tragédia, como eu já frisei em alguns momentos desta tese. Por isso, essa Mulher-Bombril® tinha algo de uma Mulher-Bomba também, uma mulher que queria, ao seu modo, implodir as estruturas do mundo. Mas não só do mundo capitalista, neoliberal, ou o mundo das mudanças climáticas, ela era alguém tão crítica que também desconfiava de si mesma e do próprio mundo que inventava com seus

267 “The End of White Supremacy, An American Romance”. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/2020/06/05/the-end-of-white-supremacy-an-american-romance/>>. Acesso em: 26/06/2025.

textos, num exercício literário que também transformava a sua obra em ruína, ao entender que nada é fixo, e tudo está sempre em movimento, o tempo todo, fazendo com que seus textos também pudessem incorporar essa zona de instabilidade do mundo, de constante mudança. A máscara de palhaça que Veronica usou para escrever o conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53) criava uma certa distância do mundo, já que a máscara, por si só, já garantia um certo distanciamento das coisas, por funcionar como um anteparo, e por não aderir de imediato ao mundo, e isso permitia falseá-lo e observá-lo, já que é justamente essa distância que permitia ver.

Se temos algo para aprender com Veronica e esse seu conto que espelhava seu romance *Opisanie Świata*, com certeza tem a ver com essa habilidade de saber usar esse tipo de máscara do palhaço nas horas certas. Às vezes como máscara de palhaço, outras vezes como máscara de palha de aço. Aprender a dominar a técnica da máscara para se proteger, quando for necessário se proteger, mas também para atacar e detonar o que precisar ser atacado e detonado, quando for importante implodir certos mundos... A máscara é uma artifício dramático muito poderoso e também é um artefato muito antigo, usado por nós, humanos, desde tempos imemoriais, e ela pode ser ativada para que se consiga sobreviver, como as máscaras sociais que temos que usar diariamente, para poder desempenhar os mais diversos papéis que temos que desempenhar com nossas próprias vidas, cheias de metas para bater e alcançar, com muitas coisas para serem entregues diariamente. E a máscara também permite criar zonas de invisibilidade e de camuflagem, quando for necessário se tornar invisível, num mundo que opera em constante captura de nossas subjetividades, ao transformar nossos desejos em mercadorias... Não acho que as máscaras sociais sejam uma alternativa saudável, mas elas não deixam de ser uma ferramenta salutar que pode ser usada, quando for necessário, para conseguirmos sobreviver num mundo tão desestruturado como esse nosso. Então, que aprendamos também a usar a máscara de palhaço, nem que seja de um modo desmembrado, a palha para um lado e o aço para o outro, para evitar o cinismo e o niilismo, pelo menos a máscara de palhaço ainda tem o seu traço lírico, com sua evocação ao universo infantil e lúdico. Acredito que um dos grandes desafios do nosso tempo seja justamente o de reconectar as partes, de *religere*, já que vivemos num mundo da hiperconexão, mas ultradesconectado, cheio de possibilidades de conexões, já que, na verdade, não nos conecta com as coisas mais necessárias. A palha de aço, sabemos, por experiência própria, nunca falha, ela tem “mil e uma utilidades”, e talvez a maior lição que ela tenha a nos oferecer, através dessa máscara proposta por Veronica, seja para aprendermos a usar a técnica contra a própria técnica, no sentido de dominarmos a técnica da máscara para utilizarmos com o mundo tecnicista da técnica, operando num louvor cego pelo progresso.

A palestra não terminava com a palha de aço, mas, ao que parece, “[o] livro [*Rancho*] termina com o retorno de Verônica ao Rio Grande do Sul” (Stigger, 2019a, p. 51), da mesma forma que *Opisanie Świata*, que também terminava com Opalka chegando ao Brasil. O que esse retorno poderia significar? Vou deixar essa pergunta no ar, para não contar o final do conto “O livro” (Stigger, 2019a, p. 45-53), apesar de já ter dito que ele terminava com “[m]uito obrigada” (Stigger, 2019a, p. 53)! E também para não falar sobre o final de *Rancho*, apesar de já ter dito que ele terminava com “o retorno de Verônica ao Rio Grande do Sul” (Stigger, 2019a, p. 51)! Meu desejo era continuar viajando pela obra de Veronica Stigger e falar sobre o “capítulo extra de *Opisanie Świata*”, um texto seu chamado “Ópera” (Stigger, 2018b, 115-119), que mencionei no começo desta seção. Esse texto era uma homenagem ao crítico Raul Antelo e, ao mesmo tempo que o homenageava, assimilava seu método crítico, apresentando-se como um ensaio crítico (uma *ficção crítica*), já que, segundo o que Veronica contou no resumo desse texto, o livro *Maria com Marcel* (Antelo, 2006), de Raúl Antelo, foi uma das leituras que mais havia influenciado sua escrita e que teve um grande impacto sobre seu trabalho, “também na construção do romance, por conta do modo como Antelo tratava alguns temas que eram caros para mim: as relações entre América e Europa e a ênfase em certos autores mais deslocados do modernismo brasileiro, como Raul Bopp, Flávio de Carvalho e a própria Maria Martins” (Stigger, 2018b, p. 115), como explicou no resumo de seu texto, que citei há algumas páginas.

No entanto, nem o nome de Raul Antelo nem o de seu livro *Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos* (Antelo, 2006) constavam na lista dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 152-154) do romance *Opisanie Świata*, o que considero extremamente interessante, porque, nem tudo o que foi importante para a construção do livro realmente estava presente nessa lista, como se podia pensar, a princípio. Nas demais edições do romance, de 2018 e de 2022, a referência a seu nome e a sua obra também não constavam, e, ao que parece, nem esse “capítulo extra” foi acrescentando também. Seria especialmente estimulante ler esse “capítulo extra” de *Opisanie Świata*, pensando em questões dramáticas que já estão presentes no livro, na “festa de Netuno”, como já comentei, já que essa ópera, “*Depois do fim do mundo*”, que foi criada pelo Sr. Andrade e por Raul Bopp, com figurinos da Sra. Andrade, costurados também por Opalka, foi apresentada na viagem de navio para o Brasil, da mesma forma que “a festa de Netuno”. É certo que as questões que essa ópera acabava por levantar não podiam ser resumidas apenas à “festa de Netuno”, mas têm a ver com questões que foram trabalhadas por Veronica Stigger ao longo do seu romance. No entanto, como essa ópera era um ópera, *i.e.*, se tratava de uma apresentação dramática, a minha tendência seria a de lê-la, primeiramente, aproximando-a da “festa de Netuno”, já que até Netuno estava presente na plateia na

apresentação dessa Ópera, junto com outros personagens do livro, na sua estreia:

No dia da estreia, não houve quem faltasse. Estavam lá a família francesa que fazia todas as refeições sem que um dirigisse a palavra ao outro, assim como a dupla de meninos loirinhos, a amiguinha deles, magra, comprida e de cabelos pretos, a vira-lata Margarida, a inglesa mirradinha de nariz arrebitado que participava ativamente das surubas na cozinha, o senhor da cadeira de rodas, sua enfermeira forte e morena, de braços e pernas grossas, o homem triste, a mulher do homem triste, sempre vestida com seu chemisier simples de algodão estampado, os jovens e robustos irmãos gêmeos alemães, o inglês roliço de meia-idade, os três italianos de terno risca de giz e brilhantina nos cabelos, o comandante, o cozinheiro, o imediato, o barbeiro, o foguista, Dona Oliva, que remexia o terço entre os dedos, nervosa com a primeira apresentação em público das sobrinhas, Opalka, que havia passado todo o dia anterior a ajudar a senhora Andrade a costurar os figurinos desenhados por ela, Netuno, Nossa Senhora do Desejo... enfim, não faltava ninguém (Stigger, 2018b, p. 116).

Além disso, quando li esse texto-extra de Veronica Stigger, automaticamente pensei na ópera futurista russa *Vitória sobre o sol*, e também seria muito interessante aproximar essas óperas, lê-las juntas, e terminar esse capítulo da tese trabalhando questões das vanguardas modernistas e também da contemporaneidade, já que a ação da ópera “*Depois do fim do mundo*” se passava no futuro: “[a] ação se desenrolava dali a cem anos, quando – eles achavam – tudo estaria acabado (a água, a comida, a Amazônia) e os poucos sobreviventes agonizariam num inferno ignorante de sua própria condição infernal. A senhora Andrade projetou um cenário futurista e opressivo, com prédios altos, completamente gradeados, da entrada às janelas” (Stigger, 2018b, p. 117).

Eu li a ópera futurista russa *Победа над Солнцем* (Pobeda nad Solntsem) [*Vitória sobre o Sol*], de 1913, numa versão em inglês *Victory Over the Sun*, traduzida por Ewa Bartos e Victoria Nes Kirby²⁶⁸, consultando depois o livro *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*, editado por Rosamund Bartlett e Sarah Dadswell em 2011, e não sei se ela já foi traduzida para o português. Essa ópera futurista russa, que era uma espécie de anti-ópera, tinha mais fala do que música e, ao invés da usual orquestra, contava apenas com um piano. Ela teve criação coletiva: o seu *libretto* foi escrito numa língua inventada, *zaum*²⁶⁹, com contribuições de Aleksei Kruchenykh e Velimir Khlebnikov, que eram poetas russos que já faziam

268 “*The Drama Review* 15:4 (Fall 1971), pp 106-124”. Disponível em: <https://monoskop.org/Victory_Over_the_Sun>. Acesso em: 27/06/2025.

269 Apesar de já ter definido *zaum* no início deste capítulo, encontrei outra definição, em um livro de um pesquisador americano: “*Zaum*’ (pronounced: ZA-oom, i.e., in two syllables) is a Russian Futurist neologism used to describe words or language whose meaning is ‘indefinite’ [*neopredelennoe*] or indeterminate. *Zaum*’ is arguably the most prominent, unique feature of Russian literary Futurism, a feature which distinguishes it even from Italian Futurism, and it is easily its most provocative feature, the value and purpose of which was and still is much disputed and much doubted. The term has been variously translated as ‘trans-mental,’ ‘transrational,’ ‘trans-sense,’ ‘metalogical,’ or ‘nonsense’ language. Perhaps the cleverest and best rendering is Paul Schmidt’s ‘beyonsense’ (Khlebnikov 1985:113). The basic root of the word, *um*, is a noun that means ‘mind, wit, intellect’ and is the Russian word that would be used in such phrases as ‘a man of great intellect,’ ‘in one’s right mind,’ ‘to lose one’s mind,’ ‘to be at wit’s end.’ It refers to the

experimentos linguísticos em *zaum*; já a cenografia foi feita por Kazimir Malevich e a música escrita por Mikhail Matiushin. Essa ópera se tornou particularmente famosa porque foi nela que Malevich fez seu primeiro *Quadrado Preto*, que só apareceu em 1915, como parte de um projeto para uma cortina, se transformando numa obra fundamental do suprematismo²⁷⁰. A primeira apresentação foi organizada pelo grupo artístico Soyuz Molodyozhi e ela aconteceu no Luna Park de São Petersburgo. Malevich já estava colaborando com o músico Mikhail Matiushin e o poeta Aleksei Kruchenykh, na criação de um manifesto, que visava a derrocada do pensamento racional. Eles queriam implodir os sistemas e as hierarquias do mundo ocidental. Em conjunto com o poeta Velimir Khlebnikov, eles criaram *Vitória sobre o Sol*, na qual os personagens buscavam abolir a razão, capturando o sol e abolindo o tempo. Na ópera, o sol estava relacionado a valores arcaicos e ao mundo natural, que era rechaçado pelos futuristas, que louvavam uma estética mais moderna e urbana. Essa ópera trouxe novas perspectivas para o que a arte poderia ser, no século XX.

O final da ópera de Veronica terminava de um modo bastante enigmático, numa espécie de silêncio, muito além do sepucral, extremamente misterioso, com apenas uma pessoa que poderia entender o significado daquele silêncio, e essa pessoa era justamente Raul Antelo:

De repente, a orquestra parou de tocar. Hans e Curto Chivito, ainda de joelhos, abriram as bocas para cantar. A plateia, que esperava ansiosamente esse momento, aplaudiu freneticamente. Os aplausos foram tão efusivos que ninguém percebeu, de imediato, que, embora as bocas de Hans e Curto Chivito estivessem muito abertas, não se escutava som algum. Quando as palmas morreram, muitos espectadores se entreolharam. A plateia não ouvia nada, absolutamente nada do que eles cantavam. Alguns cochicharam com os vizinhos, para se certificar de que o problema não era pessoal. Outros coçaram os ouvidos achando que estavam entupidos. Hans e Curto Chivito pareciam não notar que as palavras que emitiam não eram audíveis. Continuavam a mexer os lábios e a fazer caretas, esforçando-se por atingir as notas mais altas. As Olivinhas também se puseram a cantar. Mas tampouco de suas bocas se percebia qualquer som. Na plateia, só uma pessoa conseguia ouvi-los. Sentado bem no centro da terceira fileira improvisada, de pernas cruzadas, impecavelmente vestido com seu terno estival de linho, o professor Antelo, com um sorriso no rosto, apreciava a voz grave e aveludada de Hans, o único ali com real propensão para o canto, e, enquanto o escutava entoar aquela ária que falava de como a vida seria depois da catástrofe que fizera arder a Terra, anotava mentalmente as quarenta e duas páginas que escreveria sobre aquela ópera tão tosca e, ao mesmo tempo, tão comovente em sua precariedade, que nunca mais seria encenada e a qual ninguém – a não ser o professor Antelo – recordaria (Stigger, 2018b, p. 119).

locus of normal mental activity of a rational, logical sort. The adjective from the noun (*umny*) means ‘intelligent, witty.’ In a prefixed form, *razum*, it means ‘reason, logic, intellect.’ However, the addition, instead, of the prefix *za-* introduces an element of uncertainty. This prefix has been characterized as ‘among the most productive and versatile of Russian prefixes, and it has the widest semantic role’ (Mickiewicz 1984:374). Readers wanting an exhaustive survey of its usage can consult Mickiewicz’s fine study, but my present purpose is to define the word *zaum* for English-speaking readers so I can use it as a term hereafter” (Janeck, 1996, p. 1).

270 “Five ways to look at Malevich’s Black Square”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>>. Acesso em: 27/06/2025.

Coincidentemente ou não, o livro mais recente de Veronica Stigger, *Krakatoa*, começava justamente com o silêncio do mundo, no texto “Alba”: “[s]omente depois que se fez silêncio no mundo foi possível distinguir com alguma nitidez o único som então audível: o do coro dos vulcões. Mesmo assim, nem todos os sobreviventes eram capazes de escutá-lo. Às vezes chegava a pensar que só eu os ouvia. Eu e os mortos. Não que fosse um infrassom, mas sua frequência fugia àquelas captadas pela maioria dos ouvidos humanos” (Stigger, 2024, p. 13). Esse personagem do texto tem algo de batailliano, porque ele passava a ter uma ejaculação contínua – “(...) percebi que havia ejaculado. Meu pijama, na altura da virilha, estava completamente molhado. E o esperma seguia brotando do pênis, escorrendo pelas pernas e lambuzando os chinelos. Não parava. Não conseguia fazê-lo parar. Quando havia ficado ereto? Estava assim desde que acordei? Não me lembro de sentir o pau duro quando ouvi a primeira vibração” (Stigger, 2024, p. 18-19) –, e havia algo nessa imagem, completamente absurda, que me lembrava as ilustrações de André Masson para a revista *Acéphale*, que eram inspiradas no Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, como se esse homem, do início de *Krakatoa*, pudessem ser lidas tanto como uma releitura da imagem de Masson quanto da de Leonardo da Vinci, a um só tempo. A *Revista Rosa*²⁷¹ produziu uma espécie de ópera radiofônica com textos de Veronica desse seu novo livro, *Krakatoa*. Ela foi lançada em São Paulo e agora está disponível na *internet*²⁷², numa verdadeira interseção de questões com sua própria obra. Ou seja, a sua ópera, que tinha a ver com *Opisanie Świata*, estava sendo desdobrada agora, a partir de *Krakatoa* também.

Seria muito instigante, como disse em outros momentos, poder abordar essas questões e continuar refletindo sobre a obra de Veronica Stigger, pensando sobre elas em relação ao **breu**, os rostos pintados de preto e a “festa de Netuno”, do livro *Opisanie Świata*, no entanto, preciso deixar esse “capítulo extra” de lado, juntamente com todos esses outros textos de que falei aqui, pensando em relacioná-los, porque preciso falar sobre outras leituras que me atravessaram no Doutorado, onde, totalmente por acaso, eu encontrei o breu fervendo 🔥🔥🔥. Na verdade, quando eu encontrei o **breu**, em duas leituras diferentes que eu estava fazendo no Doutorado, praticamente ao mesmo tempo, ele estava em livros diferentes, mas, em ambos os livros, ele havia sido mencionado de forma semelhante, ao se falar dele em seu estado de fervura 🔥🔥🔥: “um grosso breu fervia” 🔥🔥🔥, no Canto XXI do *Inferno* (c. 1304-1321), de Dante Alighieri (2017a, p. 145, grifo meu), e “breu fervendo” 🔥🔥🔥, no romance

271 Disponível em: <<https://revistarosa.com/hors-series>>. Acesso em: 27/06/2025.

272 Disponível em: <<https://revistarosa.com/12/krakatoa-opera-radiofonica>>. Acesso em: 30/12/2025.

Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis (2018, p. 122, grifo meu).

Quando encontrei o **breu** tanto no *Inferno*, de Dante, quanto no romance *Úrsula*, de Maria Firmina, relatei mentalmente esses **breus** com os do romance *Opisanie Świata* de Stigger e tive um *insight*: vi a possibilidade de pensar sobre o **breu** na Modernidade e sua presença na contemporaneidade de um modo ampliado, junto com a ideia de **Breu\$il**, um trocadilho que surgiu quando comecei a refletir sobre questões que atravessavam o **breu** e a formação do Brasil e que ainda continuavam operando no imaginário brasileiro até hoje, já que esses **breus**, juntos, passaram a funcionar, para mim, como um *disparador/dizparador* (mas também diz/para!/dor ou mesmo diz/para/a/dor) para abordar o **breu**, ao me mostrarem um caminho muito singular para realizar uma pesquisa em Lit. Comparada, num Doutorado que já estava em curso, e que resultou na escrita desta *tesesaio*: “O **breu** & algumas histórias sobre o **Breu\$il**!”, com histórias que comecei a coletar.

No começo do Doutorado, em 2020, eram questões como essas que eu trabalhei até aqui, que orbitavam o pano de fundo da minha mente. Eu pensava em trabalhar, de alguma forma, a relação entre o modernismo brasileiro e a obra de Veronica Stigger, mas ainda não sabia muito bem como isso iria entrar na tese, quando eu tivesse que escrevê-la, porque, para mim, naquele momento, tudo ainda estava muito em aberto. No começo do Doutorado, eu não estava estudando o **breu**, porque essa mudança de projeto não se deu logo de cara, ela foi acontecendo de forma processual, enquanto eu ainda estava cursando as disciplinas do programa. No começo do Doutorado, as aulas aconteceram de forma presencial, mas, poucas semanas depois de terem começado, elas foram suspensas, porque, em meados de março de 2020, o Ceará entrou em *lockdown*, exatamente como o resto do mundo, que já tinha parado ou estava na iminência de parar, por conta da pandemia de COVID-19, que assolou o planeta como um todo. Foi um susto. Um choque. Um baque. Uma grande confusão. Esse meu começo de Doutorado se deu de uma forma completamente atípica e bastante conturbada, mas, em grande estilo, realmente parecendo o próprio fim do mundo. Era um começo simplesmente catastrófico.

Eu gostaria de ter abordado ainda muitas outras coisas aqui, ao tratar dessa relação com o modernismo brasileiro, gostaria de ter discutido, por exemplo, a importância da língua francesa, mas também da cultura francesa, de um modo geral, para o modernismo brasileiro, a partir das reflexões do professor e crítico literário José Luís Jobim discutiu, num artigo publicado em 2017, “Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920” (Jobim, 2017), em que expôs a posição de grandes figuras do nosso modernismo, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, sobre essa questão, analisando, principalmente, as missivas trocadas entre eles, além de

falar um pouco de Oswald de Andrade e de sua obra. Eu queria contemplar isso de alguma forma, quando comecei essa seção na França, com uma aventura-Bataille, mas meu interesse era entender melhor sobre isso na obra de Oswald, pensar sobre suas idas e vindas do Brasil para a França, já que, além de seu primeiro livro de poesia ter sido publicado em Paris – *Pau Brasil*, que foi publicado, justamente, por uma editora francesa, *Au Sans Pareil*, em 1925 –, ele também havia publicado nove anos antes do *Pau-Brasil*, em 1916, quando tinha 26 anos, dois livros em francês, na verdade, esses livros eram duas peças de teatro, escritas diretamente em francês: *Mon coeur balance* e *Leur âme*, feitas em colaboração com Guilherme de Almeida, o mesmo da capa da *Pauliceia Desvairada* e da tradução de alguns poemas de *Flores do Mal*, de Baudelaire, publicada em 1944. As peças nunca chegaram a ser encenadas, apenas um ato de *Leur Âme* foi representado pela atriz francesa Suzanne Desprès, no Teatro Municipal de São Paulo.

Eu tinha vontade de pensar essa questão do francês de Oswald em relação à apologia que fez ao Tupi, no *Manifesto Antropófago*, em 1928, refletindo sobre Lima Barreto, que, um pouco antes da publicação desses livros de Oswald de Andrade, havia escrito o conto “O homem que sabia javanês”, que, como explicou Lilia Moritz Schwarcz, organizadora do volume *Contos Completos* de Lima Barreto, na seção das notas, na 80ª nota, disse que esse conto foi “[p]ublicado originalmente em *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1911 e, em seguida, na 1ª edição [de 1915] de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, op. cit. pp. 287-97, edição usada para cotejo do texto. Publicado ainda em *Três contos...*, op. cit.” (Schwarcz, 2010, p. 679). Eu não sei se esse conto extremamente irônico e engraçado de Lima Barreto está vivo na memória de quem está aqui, lendo esta tese, mas, em linhas gerais, Castelo, personagem principal do conto, o próprio “O homem que sabia javanês”, para conseguir um cargo público, decidiu aprender o tal “patuá malaio na *Grande encyclopédie*”²⁷³. Ainda que o conto nos falasse sobre calungas²⁷⁴, idiomas oceânicos²⁷⁵, além de mencionar o canaque²⁷⁶ e, de

273 Lilia Schwarcz, na nota 84, disse: “[r]eferência à *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada na França no século XVIII. A grande obra, composta de 28 volumes, foi editada por Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot e é símbolo do pensamento e das ideias iluministas da França no Antigo Regime e, nesse caso, aparece ironicamente como uma referência à acumulação de conhecimentos pela sociedade Ocidental” (Schwarcz, 2010, p. 680).

274 Quando Castelo começou a aprender javanês: “[n]a minha cabeça dançavam hieróglifos; de quando em quando consultava as minhas notas; entrava nos jardins e escrevia estes calungas na areia para guardá-los bem na memória e habituar a mão a escrevê-los” (Barreto, 2010, p. 72).

275 O narrador se refere ao javanês como um idioma oceânico, porque tinha a ver com a Oceania, mas também me fazia pensar sobre em outros idiomas que poderiam ser vistos como línguas do oceano, como certas línguas africanas, trazidas ao Brasil, na época colonial: “[a]nimado com esta saída feliz que me deu o javanês, voltei a procurar o anúncio. Lá estava ele. Resolvi animosamente propor-me ao professorado do idioma oceânico” (Barreto, 2010, p. 73).

276 Castelo tinha muito medo de encontrar alguém que soubesse o tal “patuá malaio”, e num encontro com o Secretário dos Estrangeiros com diversas recomendações, ele encontrou um amanuense, que sabia canaque. Canaque ou canaco são termos usados para definir povos melanésios da Nova Caledônia.

quebra, fazer menção ao tupi-guarani²⁷⁷, percebia-se que o lugar do saber estava ligado diretamente à Enciclopédia Francesa, como uma espécie de fonte.

Eu já me via derivando um pouco os assuntos trazidos por Lima Barreto e misturando Gonçalves Dias nesta história, com seu livro *Brasil e Oceania*, escrito entre 1850 e 1853, já que esse seu livro era um estudo comparativo que fazia uma conexão entre indígenas brasileiros e os povos da Oceania, com o objetivo de analisar o “estado” de ambos na época da descoberta e inferir quais ofereciam maiores chances à civilização. O livro, encomendado pelo Imperador Dom Pedro II, em sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, utilizava relatos de viajantes, crônicas e tratados para realizar essa análise comparativa. Meu objetivo seria o de pensar a partir dessa grande salada russa de línguas, entre os séculos XIX e XX brasileiros, o lugar que *Opisanie Świata* se fabricava com o polonês! Eu queria pensar, com mais profundidade, sobre essa questão das línguas estrangeiras no modernismo brasileiro, e também do tupi-guarani, abordando o tupi e a tupinologia, a partir de algumas considerações propostas por Suene Honorato em seu texto “‘Be Tupi’: contraposições antropofágicas na poesia de Ellen Lima”²⁷⁸, de 2022.

Eu acabei não fazendo isso, porque, quando me envolvi com os **breus** do romance *Opisanie Świata*, me interessei mais em observar o escuro e a paródia a partir de Bataille, para entender como essa questão da paródia se dava ali, naquela Modernidade, com seu texto *O ânus solar*, e o que ele

277 Castelo, “O homem que sabia javanês”, foi escolhido para representar o Brasil em um congresso de sábios, mas o inscreveram na secção do tupi-guarani, e ele, segundo suas próprias palavras, abalou em Paris: “[c]hegou, enfim, a época do congresso, e lá fui para a Europa. Que delícia! Assisti à inauguração e às sessões preparatórias. Inscreveram-me na secção do tupi-guarani e eu abalei em Paris. Antes, porém, fiz publicar no Mensageiro de Bâle o meu retrato, notas biográficas e bibliográficas. Quando voltei, o presidente pediu-me desculpas por me ter dado aquela secção; não conhecia os meus trabalhos e julgara que, por ser eu americano brasileiro, me estava naturalmente indicada a secção do tupi-guarani. Aceitei as explicações e até hoje ainda não pude escrever as minhas obras sobre o javanês, para lhe mandar, conforme prometi. Acabado o congresso, fiz publicar extratos do artigo do Mensageiro de Bâle, em Berlim, em Turim e Paris, onde os leitores de minhas obras me ofereceram um banquete, presidido pelo senador Gorot. Custou-me toda essa brincadeira, inclusive o banquete que me foi oferecido, cerca de dez mil francos, quase toda a herança do crédulo e bom barão de Jacuecanga” (Barreto, 2010, p. 78-79).

278 Em 2022, a Profa. Dra. Suene Honorato, da Universidade Federal do Ceará, participou do Colóquio Internacional “História e Futuro da Semana de Arte Moderna de 22”, que aconteceu na Unicamp, apresentando a conferência: “‘Be tupi’: contraposições antropofágicas na poesia de Ellen Lima”. Pensando em questões identitárias, ela analisou algumas contraposições antropofágicas no livro de poemas *Ixé ygara voltando pra 'y'kûa* (2021), estreia de Ellen Lima, autora indígena, de origem Wassu Cocal (Maceió-AL), que nasceu no Rio de Janeiro. Além disso, Suene Honorato também fez um passeio por questões que envolviam essa língua. Sua participação no Colóquio pode ser vista neste link (a legenda do vídeo está errada): <https://www.youtube.com/watch?v=97MFywleqg0&list=PL28Xomry0aocTmjwyh4TyHJ_-AvDu_iv6&index=5>. E o texto que apresentou foi traduzido para o inglês, “‘Be tupi’: anthropophagic contrasts in Ellen Lima’s poetry”, e publicado na revista “The Living Commons Collective Magazine”, podendo ser consultada através deste link: <<https://undercommons.org/suene-modernismo>>. Acesso em: 02/09/2023.

colocava em jogo, e depois cabei vindo para o Brasil, observar a poética de Raul Bopp e também a questão do **breu** em sua obra e em alguns mitos ameríndios. No entanto, com essa leitura cruzada e completamente acidental de Dante Alighieri e Maria Firmina dos Reis, durante o Doutorado, o **breu** mudou completamente de figura para mim, ampliando o problema do **breu na Modernidade**, e me fazendo pensar em termos de **Breu\$il**. Assim, gostaria de me deter um pouco nisso, falando sobre o encontro desses **breus**, e comentar algumas questões que atravessam esses dois livros.

3.3) Os **breus ferventes** 🔥🔥🔥 no *Inferno* (c. 1304-1321), de Dante Alighieri (2017a), e em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (2018)

Antes mesmo de começar o Doutorado, eu só falava sobre o ritual da passagem da Linha do Equador, em busca de mais informações e bibliografia. Então, assim que me matriculei em duas disciplinas que o PPGLetras da UFC estava ofertando em 2020.1, “HGP8777: Mito e Literatura na Grécia Antiga – Mulher e Mito”, com a Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, e “HGP8133: Tópicos Especiais de Literatura Latino-Americana – A literatura latino-americana como processo”, com a Profa. Dra. Roseli Barros Cunha, eu levei essa questão do ritual da Linha do Equador para a sala de aula: eu conversava com minhas professoras sobre o ritual e perguntava se elas já tinham ouvido falar de algo assim. Eu pensava que a Lit. Clássica poderia me ajudar, porque, como a versão de Veronica Stigger se chamava “festa de Netuno” e Netuno era a versão romana de Poseidon, eu achava que talvez esse ritual pudesse ter alguma raiz mais antiga... E como a América também havia sido colonizada por espanhóis, eu achava que talvez a Lit. Latino Americana pudesse me dar alguma pista sobre o tal do ritual em espanhol...

Ledo engano. Minhas professoras nunca tinham ouvido falar desse ritual e tudo era muito misterioso para mim ainda. Nessa época, eu não conhecia as pesquisas em História Social da Cultura do Prof. Dr. Jaime Rodrigues²⁷⁹, só quando apresentei minha primeira comunicação²⁸⁰, no final de 2021, sobre a versão do ritual de Verônica Stigger, no XIV Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação, dos Encontros Universitários da UFC 2021, é que

279 O Prof. Dr. Jaime Rodrigues “é mestre e doutor em história social pela Unicamp, bacharel e licenciado em história pela USP. Dirigiu o Arquivo Histórico Municipal de São Paulo e atualmente é pesquisador e responsável pelas atividades do Centro de Memória da Saúde Pública, na Faculdade de Saúde Pública da USP. Desde sua tese de Doutorado (Rodrigues, 2000), já trabalhava com essa questão do ritual e publicou alguns livros, como *O infame comércio: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)*, *O tráfico de escravos para o Brasil* e *De costa a costa* (Rodrigues, 2005), pela Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02155>>. Acesso em: 13/11/2022.

280 Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/eu/article/view/75285/207642>>. Acesso em: 24/10/2022.

vim a me inteirar de sua enorme contribuição para essa questão em torno do ritual²⁸¹, o que ampliou, e muito, meu horizonte de pesquisa com relação a esse tema. Na época desse encontro, eu já tinha passado os dois primeiros anos do Doutorado e muita coisa já tinha acontecido, em termos de pesquisa. Mas concluir o primeiro semestre do Doutorado, em 2020, foi extremamente complicado, porque o mundo simplesmente tinha parado. Minhas aulas haviam começado em meados de fevereiro de 2020, tivemos o feriado do carnaval e depois retomáramos, mas esse retorno nunca aconteceu de fato, porque no dia 19/03/2020 foi decretado *lockdown* no Ceará, só que antes disso as coisas já tinham começado a parar. Mas ninguém entendia direito o que estava acontecendo. Eu lembro de como era estranho ir ao supermercado e ver algumas pessoas com máscaras e outras sem, e as atividades do CPBT (Curso Princípios Básicos de Teatro, do Theatro José de Alencar), que eu havia recém começado, já tinham sido suspensas no dia 15/03/2020, por ordens vindas do governo do estado. Ninguém sabia o que estava acontecendo e nem o que iria acontecer, e quando as aulas da pós da UFC voltaram, no modo totalmente remoto, uns três meses depois, eu acho, a carga horária não era mais a mesma e nem a sociabilização, todo mundo estava muito afetado pelas medidas de segurança e nosso nível de atenção estava muito comprometido, por conta da pandemia, com o estado de calamidade pública que estávamos vivendo naquele momento, no mundo.

Quando o segundo semestre, 2020.2, começou, o calendário da pós-graduação estava todo bagunçado, e eu havia decidido fazer uma disciplina no PPG-HISTÓRIA, “HIP7233: História e Linguagens”, com o Prof. Dr. Leandro Santos Bulhões de Jesus, que começou antes da disciplina do PPGLetras-UFC, “HGP8222: Métodos de Investigação Literária – Boccaccio interprete da Divina commedia”, com o Prof. Dr. Yuri Brunello, que eu havia me matriculado para fazer também. Eu estava muito animada para fazer a disciplina de História, porque eu ainda continuava pensando muito no ritual da passagem, e queria descobrir mais sobre esse ritual, mas, naquela época, eu pensava mais nas memórias que vieram à minha mente, quando eu havia lido o trecho da “festa de Netuno” de *Opisanie Świata*. E eu também estava gostando muito da ideia de fazer a disciplina de métodos, por mais estranha que essa ideia de ler Dante, através de Boccaccio, pudesse parecer, porque isso não tinha nada a ver com meu projeto de pesquisa, mas eu achava que esse tipo de leitura era simplesmente indispensável para a vida de qualquer pessoa, e ler Dante de uma forma direcionada assim,

281 Primeiramente, eu havia lido apenas o artigo “Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX”, publicado em 2013, na *Revista Brasileira de História*, e só depois é que eu tive acesso ao seu livro, *No Mar e em Terra – História e Cultura de Trabalhadores escravos e livres* (Rodrigues, 2016), podendo ler o capítulo “Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e rituais de passagem da linha do equador, séculos XV-XX”, que revisitou e ampliou substancialmente o artigo anterior, fazendo mudanças consideráveis, sem, no entanto, alterar suas conclusões elaboradas anteriormente sobre o ritual.

com Boccaccio, poderia ser um jeito muito interessante de atravessar o caos que estávamos vivendo no mundo. Voltar para o tempo de Dante era uma forma de perspectivar as mortes da pandemia também, apesar de ser muito difícil esquecer aquelas imagens dos caminhões de guerra na Itália, levando os mortos à noite²⁸².

Por isso, é necessário abrir um parêntesis gigantesco e dizer que esses dois primeiros semestres letivos do Doutorado foram extremamente conturbados, por conta da pandemia. Por mais que depois tenhamos ganhado um ano a mais para finalizar o Doutorado, essa extensão do prazo nunca daria conta do que foram os dois primeiros anos da pandemia e a ideia de novo normal que tivemos que aceitar. Com a bagunça do calendário, esse segundo semestre letivo de 2020 só terminou em abril de 2021! Nesse período, pessoas da minha faixa etária não tinham começado a se vacinar ainda, e eu peguei covid em maio de 2021. Foi tudo muito assustador e lembro que não pude finalizar um artigo para ser publicado nos anais de um colóquio que havia participado, mesmo com a extensão de prazo ampliada, por conta de ter ficado doente. Não consegui enviar a versão final. Tudo estava desmoronando.

Esse período inicial da pandemia foi extremamente difícil, estávamos vivendo sob constante ameaça do invisível, e tendo que lidar com a ideia de morte de um jeito compulsório, com muito medo, pânico e transtorno de ansiedade generalizada, em regime de isolamento social, e com muitas restrições, além de vários protocolos sanitários que tínhamos que cumprir para conseguir manter a casa e o corpo “limpos”, com rituais de higienização para limpar as compras de supermercado, e o uso frequente de máscaras PFF2, além da utilização obsessiva do álcool em gel, praticamente em tudo, e acompanhando as notícias todos os dias, torcendo pela chegada das vacinas, que, apesar de terem sido desenvolvidas em tempo recorde. Aqui no Brasil, tiveram a compra das vacinas foi protelada pelo des-Presidente da República, que foi investigado em CPI²⁸³, em 2021. Sabíamos pouquíssima coisa sobre o corona vírus e havia muitos casos de hospitalizações e mortes. Foi um período de grande luto coletivo, e as pessoas não podiam sequer velar seus mortos ao lado de seus entes queridos, sob o risco de contágio, tendo sido privadas dos ritos sociais convencionais, foram obrigadas a reinventá-los, solitariamente²⁸⁴.

282 “Com necrotério lotado, caminhões transportam caixões de Bergamo para crematórios de outras cidades”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/saude/coronavirus/com-necroterio-lotado-caminhoes-transportam-caixoes-de-bergamo-para-crematorios-de-outras-cidades-24314132>>. Acesso: 28/06/2025.

283 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/CPI_da_COVID-19>. Acesso em: 13/11/2022.

284 “Pandemia leva brasileiros a reinventar o luto por seus mortos”. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/pandemia-leva-brasileiros-a-reinventar-o-luto-por>>.

As imagens que eram divulgadas na grande imprensa, como as da crise hospitalar vivida na Itália²⁸⁵, logo no início da pandemia no Brasil, eram totalmente chocantes, com inúmeros caixões sendo transportados por caminhões militares, nos lembrando imagens de guerra, uma guerra que, de fato, veio a acontecer em 2022, no território da Europa oriental, entre a Rússia e a Ucrânia, e que ainda continua em curso, junto com outras guerras que estamos assistindo agora pelo celular, como o genocídio do povo palestino em Gaza²⁸⁶. Isso sem falar das imagens terríveis do Brasil, como as da época da crise de oxigênio²⁸⁷, em Manaus, e, logo em seguida, quando o SUS colapsou, também em Manaus, com milhares de pessoas sendo enterradas coletivamente num sistema de trincheiras, e as imagens eram, em sua maioria, aéreas, feitas por drones, para conseguir capturar a imensidão da tragédia²⁸⁸, num momento da pandemia em que o Brasil contabilizava o maior número de mortes diário²⁸⁹. Foi um período muito, muito duro, muito desafiador, mas de muita aprendizagem também, especialmente no Brasil, pela ingerência desse que foi e sempre o será o mais inepto dos ineptos dos presidentes, que só de pedidos de impeachment nesse período, especialmente pela questão das vacinas, detém uma imensa coleção imensa²⁹⁰.

Mas, mesmo com a pandemia e com tudo o que estava acontecendo no mundo, com a humanidade aprendendo a lidar com todos esses desafios inesperados que despontaram com a chegada da covid-19, e tudo isso refletindo nos nossos modos de vida em sociedade, com a necessidade urgente de se realizar mudanças, e o surgimento de novos paradigmas para a nossa espécie e para a vida no planeta Terra, eu tinha todo um Doutorado pela frente. Eu não sei muito bem como, mas eu fui me segurando nessa questão do ritual da passagem, como se fosse uma espécie de

seus-mortos-dw/>. Acesso em: 13/11/2022.

285 “Número de mortos na Itália por Covid-19 ultrapassa total de vítimas na China”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/03/19/numero-de-mortos-na-italia-por-covid-19-ultrapassa-total-de-vitimas-na-china.ghtml>>. Acesso em: 13/11/2022.

286 “Bebês decapitados, estupro em massa e civis queimados: as maiores mentiras de Israel sobre o 7 de outubro reveladas em documentário”. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2024/03/23/israel-documentario-al-jazeera-expoe-mentiras-sobre-bebes-assassinados-estupros-mortes-civis-2/>>. Acesso em: 28/06/2025.

287 “Falta de oxigênio: o papel dos governos municipal, estadual e federal na crise que deixou pessoas morrerem asfixiadas por Covid no Amazonas”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/01/15/falta-de-oxigenio-o-papel-dos-governos-municipal-estadual-e-federal-na-cri-se-que-deixou-pessoas-morrerem-asfixia-das-por-covid-no-amazonas.ghtml>>. Acesso em: 13/11/2022.

288 “Com aumento das mortes, Manaus enterra vítimas da covid-19 em valas coletivas”. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/04/21/com-aumento-das-mortes-manaus-enterra-vitimas-da-covid-19-em-valas-coletivas>>. Acesso em: 13/11/2022.

289 “Retrospectiva 2021: segundo ano da pandemia é marcado pelo avanço da vacinação contra Covid-19 no Brasil”. Disponível em: <<https://butantan.gov.br/noticias/retrospectiva-2021-segundo-ano-da-pandemia-e-marcado-pelo-avanco-da-vacinacao-contr-covid-19-no-brasil>>. Acesso em: 13/11/2022.

290 “Os pedidos de impeachment de Bolsonaro”. Disponível em: <<https://apublica.org/impeachment-bolsonaro/>>. Acesso em: 29/10/2022.

âncora, e segui com ela no Doutorado, atravessando esse período mais difícil. Foi justamente nesse momento mais difícil da pandemia, em 2021, que eu tive uma espécie de *insight* sobre o **breu**, com relação à presença do **breu** nesse ritual, que foi narrado no livro de Veronica, na “festa de Netuno”. Esse *insight* aconteceu quando eu estava lendo dois livros ao mesmo tempo, por causa das disciplinas do Doutorado, quando, justamente, percebi que o **breu** também estava presente nesses dois outros livros. Quer dizer, eu não estava lendo esses livros exatamente ao mesmo tempo, porque isso seria impossível, mas eu estava lendo, cada um deles, num mesmo período de tempo, e meio que em paralelo: eu estava lendo o *Inferno*, de Dante, para a disciplina de “Métodos”, e também estava lendo *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, para a disciplina de “História e Linguagens”. Eu nunca tinha feito essas leituras antes e elas era totalmente novas para mim, era a primeira vez na vida que estava lendo esses livros, e lendo-os juntos, completamente por acaso.

A noção de acaso pode parecer vaga e até um pouco mística, mas ela foi muito importante para os surrealistas, que, com seu modo de compreensão vanguardista, tinham toda uma crença comum no “acaso objetivo”, mas eu também gosto muito da noção de sincronicidade, trazida por Jung:

Late in his life, Jung traced his idea of synchronicity to the influence of Albert Einstein, who held a professorship in Zurich in 1909-10 and again in 1912-13. Jung wrote, “Professor Einstein was my guest on several occasions at dinner... These were very early days when Einstein was developing his first theory of relativity, [and] it was he who first started me off thinking about a possible relativity of time as well as space, and their psychic conditionality. More than thirty years later, this stimulus led to my relation with the physicist Professor W. Pauli and to my thesis of psychic synchronicity.”

Jung first used the term “synchronicity” only in 1930, in his memorial address for Richard Wilhelm, the translator of the *I Ching, or Book of Changes*. Jung was seeking to explain the modus operandi of the *I Ching*, which he had first come across in the early 1920’s in an English translation by James Legge (1882) but, as he said, came to understand only when he read Wilhelm’s version (Fordham, 2010, p. xii-xiii).

Mesmo conhecendo essas noções de acaso e de sincronicidade, ainda me parece extremamente complexo tentar entender como eu estava lendo livros tão diferentes ao mesmo tempo e em ambos os livros o **breu** havia sido mencionado de forma semelhante, ao se falar dele em seu estado de fervura 🔥 🔥 🔥: “um grosso breu fervia” 🔥 🔥 🔥, no Canto XXI do *Inferno*, de Dante Alighieri, que era a tradução de Italo Eugenio Mauro para o verso de Dante “bollia là giuso una pegola spessa” (Alighieri, 2017a, p. 145, grifos meus); e “**breu fervendo**” 🔥 🔥 🔥 (Reis, 2018, p. 122), no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, de 1859. Para mim, é um pouco desconfortável especular sobre isso, não me sinto muito à vontade em compartilhar minhas questões místicas, também porque o **breu** presente nesses livros não é tão fácil de digerir; assim, prefiro gastar meu tempo aqui

comentando algumas questões que atravessaram a leitura desses dois livros, antes de apresentar melhor os respectivos trechos onde esses **breus**, que acabei de citar, estavam sendo mencionados nessas obras. Vou começar pelo *Inferno*, de Dante.

Finalmente, eu estava lendo *A Divina Comédia* pela primeira vez na minha vida. Um livro que foi publicado no início do século XIV, entre 1304-1321, e que representava um grande marco para a literatura italiana, mas também mundial. Eu sempre quis ler esse livro assim, quando chegasse nos meus quarenta anos, para me sentir um pouco como Dante, no meio do caminho da minha própria vida. Que sensação! Por mais que fosse apenas a primeira parte da trilogia d'*A Divina Comédia*, ler o *Inferno* já era alguma coisa, era começar o processo da viagem, como uma grande jornada espiritual, pelos três reinos após a morte. Mas era muito estranho ir acompanhando essa jornada espiritual do próprio Dante, no meio do caminho de sua vida, no ano em que seria comemorado o 7º centenário de sua morte. Havia algo estranho entre a realidade do livro, que era intrínseca ao livro, sua realidade interna, e a efeméride, que era uma realidade exterior, mas que se relacionava com ele de alguma forma. Essas questões se misturavam na minha cabeça, e eu não conseguia dissociá-las muito bem. Muitas comemorações estavam previstas para o ano inteiro de 2021, mesmo com pandemia e tudo mais, e especialmente para o mês de setembro de 2021, mês em que Dante morreu, e era difícil para mim separar essa sua jornada espiritual do próprio livro com as celebrações mundanas dos feitos dantescos, que estavam sendo programadas. A mais esdrúxula delas, a meu ver, era o projeto “Astra Maneant”, concebido pela editora de Bolonha “Scripta Maneant”, em especial por seu ineditismo no campo das artes/letras, enfim, no campo das Humanidades, e por seu inusitado arrojo editorial, digamos assim: “[l]’Evento culturale del secolo che passerà alla storia”²⁹¹.

Esse projeto pode até parecer ficção, mas não era. Misto de homenagem e campanha publicitária do século, ele previa o seguinte combo²⁹²: uma nova edição d'*A Divina Comédia* a ser lançada no espaço sideral, pela missão espacial russa ISS-Expedition 66²⁹³, “che la libererà nello spazio infinito ad eterna testimonianza dell’Umano Ingegno”²⁹⁴, impressa em titânio e ouro, os únicos materiais passíveis de não serem dissolvidos no

291 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/negozio/la-divina-commedia-limited-edition/>>. Acesso em: 19/09/2022.

292 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/wp-content/uploads/2021/05/Scheda-Tecnica-Astra-Maneant.pdf>>. Acesso em: 19/09/2022.

293 Neste link, é possível ter mais informações sobre a Expedição 66, no entanto, não encontrei nenhuma referência a Dante ou ao lançamento d'*A Divina Comédia* no espaço. Inclusive, observando com mais detalhes o material de divulgação, é possível notar que nas fotografias da obra no espaço, consta o número 65, como se fosse de outra expedição. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Expedition_66>. Acesso em: 15/11/2022.

294 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/negozio/la-divina-commedia-limited-edition/>>. Acesso em: 19/09/2022.

espaço, com comentários dos professores Emilio Pasquini, Guiseppe Ledda e Giancarlo Benevolo, e desenhos de Federico Zuccari. Esse seria o primeiro livro a ficar girando ao redor da Terra, em sua órbita, e o projeto se propunha a explorar as várias possibilidades do livro como objeto, inclusive, fetichizando-o, porque também haveria uma outra cópia, gêmea, que retornaria à Terra depois da viagem ao espaço, com a assinatura dos astronautas encarregados da missão, e que serviria de matriz para a impressão, em papel, da edição limitadíssima de 700 exemplares fac-símiles, numerados à mão e certificados, com atestado de autenticidade emitidos pela “Human Space Services”, empresa parceira do projeto, responsável pelo lançamento no espaço. Com ampla divulgação na mídia, a editora organizou em seu próprio *site*, vários *links* dessas divulgações²⁹⁵, criando uma espécie de arquivo midiático, que acabava funcionando como publicidade para a divulgação do projeto. Segundo o folder²⁹⁶ da campanha publicitária da editora, o lançamento estava previsto para ocorrer em outubro de 2021, mas, atualmente, mais de um ano depois da data prevista para o lançamento, não encontrei informações na mídia, nem muita publicidade em torno do envio da obra ao espaço e nenhuma imagem propriamente dita da sua liberação no espaço sideral, somente um *link*, no *site*²⁹⁷ da editora, **destacado em vermelho**, que informava: “OPERA IN CORSO/ DI PUBBLICAZIONE PREZZO IN VIA”. Mas, ao se clicar nele, automaticamente se era direcionado para uma outra página, que nos convidava para entrar na História junto com Dante: “ENTRA INSIEME A DANTE NELLA STORIA”²⁹⁸, se decidíssemos preencher um formulário para receber por *e-mail* informações de *marketing* do projeto. Procurando um pouco mais na *internet*, encontrei apenas um cartaz, em comemoração da “Giornata Nazionale dello Spazio 16 dicembre 2021”, com uma montagem de Dante em trajes espaciais, como se fosse um astronauta:

295 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/rs-astra-maneant-la-divina-commedia-nello-spazio/>>. Acesso em: 19/09/2022.

296 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/wp-content/uploads/2021/05/Scheda-Tecnica-Astra-Maneant.pdf>>. Acesso em: 19/09/2022.

297 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/negozio/la-divina-commedia-limited-edition/>>. Acesso em: 19/09/2022.

298 Disponível em: <<https://www.scriptamaneant.com/sm/splash-astra-maneant/>>. Acesso em: 19/09/2022.

Fig. 59: Img. do cartaz italiano oficial (2021), comemorando o Dia Nacional do Espaço, com Dante Alighieri como astronauta.



Fonte: *Internet*. Disponível em: <<https://pbs.twimg.com/media/FGucw5NWYAQaSR3.jpg:large>>.
Acesso em: 14/11/2022.

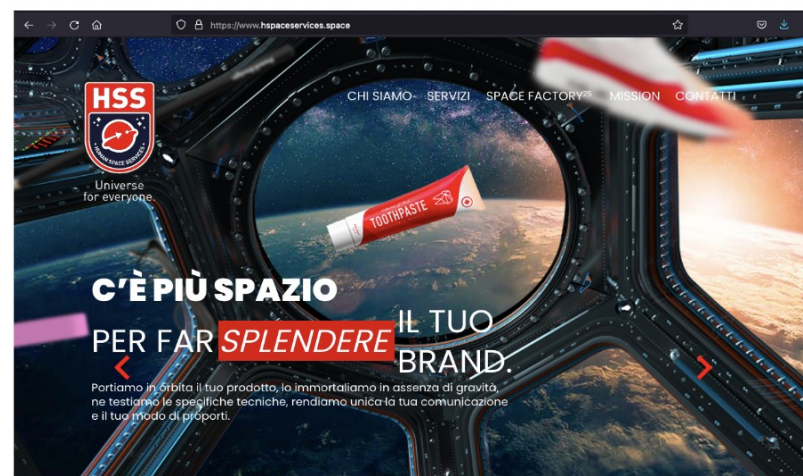
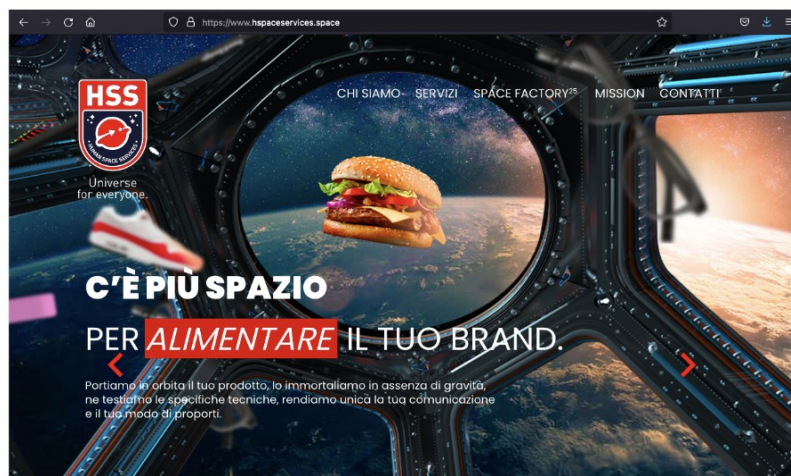
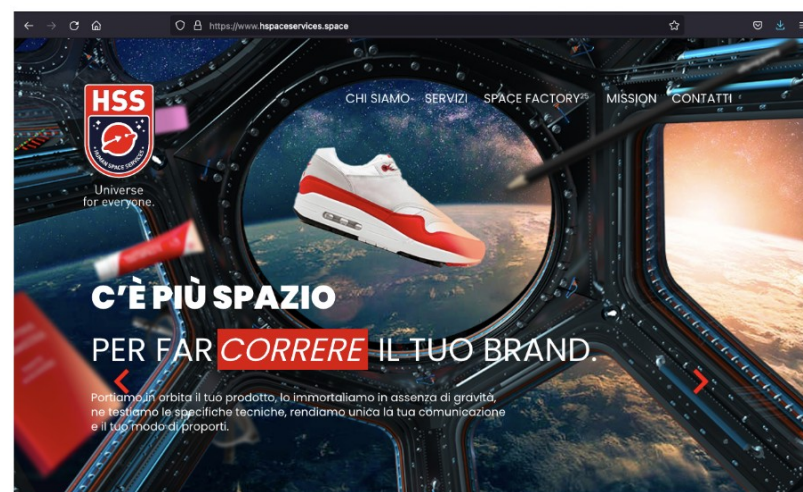
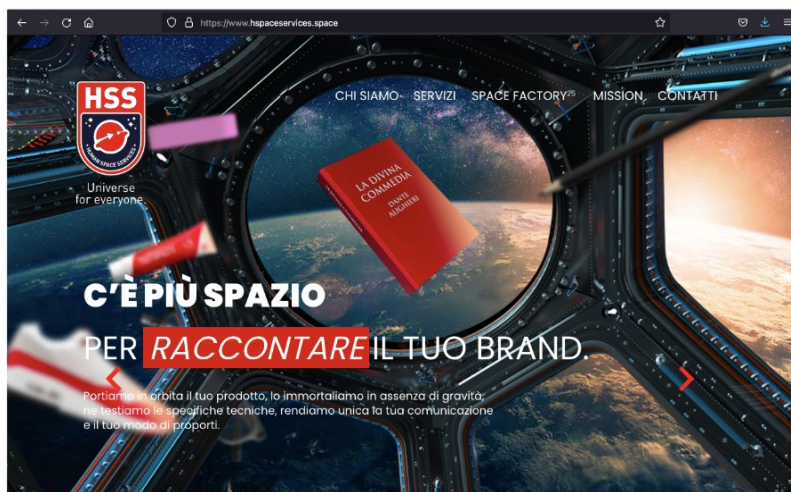
Em novembro de 2022, consultei o *site* da empresa colaboradora do projeto, “Human Space Services”²⁹⁹, cuja logomarca sintetizava uma ideia de Universo como inclusão global, “Universe for everyone”, mas depois de quase um ano do pretendo lançamento do livro no espaço, também não havia informações específicas nesse sentido e nenhuma imagem do livro lançado na órbita da Terra. Havia apenas uma imagem do livro de Dante, que aparecia flutuando, dentro de uma cápsula espacial, junto com **outros objetos** e textos publicitários, **TODOS COM ALGUM DETALHE EM VERMELHO**, tanto nos **objetos em si** quanto nos **slogans que a empresa havia criado**, que fica variando em quatro possibilidades, pensando no público alvo que a campanha pretendia alcançar, sobretudo outras empresas, marcas publicitárias/*brands*, para que fossem divulgadas no espaço junto com o livro de Dante. Conforme os próprios “produtos” anunciados no seu *site*, que não eram propriamente produtos, mas ideias de produtos, já que, desinvestidos de sua própria substancialidade, as marcas, que lembravam a aparência de produtos, eram apenas formas em sua pura exterioridade, mas que já tinham alguma utilidade ali, serviam para anunciar possibilidades de divulgação de outros produtos no espaço, produtos reais.

Dentre esses produtos, como disse, uma imagem do livro *A Divina Comédia* estava lá, sendo lançada no espaço como um produto, num desinvestimento total da sua função de livro, que deveria servir, sobretudo, para ser lido. Esse livro havia sido transformado em objeto, completamente esvaziado de qualquer sentido em si, mas valendo-se do sentido simbólico que o livro já tinha agregado, estava ali para conseguir angariar outros produtos, ao ser transformado numa plataforma, numa possibilidade de agenciamento, para qualquer marca de qualquer produto que quisesse embarcar nessa nova aventura do livro... Assim, a ideia de contar, que era trabalhada ao longo do livro de Dante, foi transformada num outro tipo de contar, que não contava mais a história do livro, mas servia para narrar a possibilidade da marca publicitária de algum produto: “C’È più spazio/per far **raccontare** il tuo brand”. Logo na sequência, outros objetos subiam e desciam na tela do computador, com novos dizeres: um tênis, “C’È più spazio/per far **correre** il tuo brand”; um *hamburger*, “C’È più spazio/per **alimentare** il tuo brand”; e um tubo de pasta de dentes, “C’È più spazio/per far **splendere** il tuo brand”; todos seguidos do anúncio: “Portiamo in orbita il tuo prodotto, lo immortaliamo in assenza di gravità, ne testiamo le specifiche tecniche, rendiamo unica la tua comunicazione e il tuo modo di proporti”³⁰⁰.

299 Disponível em: <<https://www.hspaceservices.space/>>. Acesso em: 14/11/2022.

300 Disponível em: <<https://www.hspaceservices.space/>>. Acesso em: 14/11/2022.

Figs. 60, 61, 62 e 63: Quattro *prints* do *site* da campanha publicitária da empresa HSS (*Human Space Service*).



Fonte: *Internet*. Disponível em: <<https://www.hspaceservices.space/>>. Acesso em: 14/11/2022.

Nesse sentido, essa campanha publicitária não era uma campanha qualquer, era uma espécie de meta-campanha, uma propaganda da propaganda, porque ela não estava negociando um produto específico, mas sim o espaço de divulgação para qualquer produto que quisesse ser associado ao lançamento da *Divina Comédia* no espaço, operando num duplo sentido assustador! Articulando tanto o espaço publicitário quanto o espaço sideral, e abrindo espaço para a possibilidade de se comercializar espaço no espaço. Terrível!

Talvez seja possível estabelecer alguma relação entre esse projeto editorial da “Scripta Manent”, editora de Bolonha, e os Discos de Ouro da Voyager,³⁰¹ elaborados sob a coordenação do cientista americano Carl Sagan, que foram enviados ao espaço em 1977, na sonda espacial homônima, porém, por mais que custemos a acreditar, porque parecia ser um projeto um tanto quanto absurdo, os discos da Voyager tinham (e ainda continuam tendo) um objetivo científico muito específico, como esses zumbidos³⁰², por exemplo, que foram detectados em 2021, não me deixam mentir; enquanto que o lançamento de Dante no espaço, “la commedia tra le stelle”, se inscrevia, na verdade, como uma grande oportunidade comercial, sob a roupagem fantasiosa da inauguração de um grande marco simbólico para a humanidade, transformando finalmente em “realidade” as imagens de Dante, à revelia do próprio Dante, atuando, de modo extremamente perverso, na transformação da metáfora em expressão literal, quando, nesse caso, espacial se tornaria equivalente a comercial (espacial = comercial), inaugurando uma nova corrida comercial na era espacial, do capitalismo neoliberal. E sem falar que esse projeto envolvendo o livro de Dante, por mais “poético” que ele pudesse parecer, criava ainda mais lixo espacial para a órbita da Terra, que já é repleta de lixo³⁰³.

Não sei até que ponto Elon Musk é um grande fã da obra de Dante, mas, coincidência ou não, o primeiro voo orbital só com civis (sem astronautas profissionais) no espaço, organizado pela SpaceX, empresa de Elon Musk, ocorreu exatamente um dia depois (só que sete séculos mais tarde) da morte de Dante, em 15/09/2021, inaugurando um novo marco para a Humanidade: “Esta é o voo com maior distância já feito por humanos desde o programa Apollo, que levou o homem à Lua A altitude alvo é de 575 km, além das órbitas da Estação Espacial Internacional (ISS, na sigla em

301 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Voyager_Golden_Record>. Acesso em: 19/09/2022.

302 “Há 44 anos longe da Terra, Voyager 1 detecta ‘sons’ no espaço interestelar”. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/tecnologia/noticia/2021/05/ha-44-anos-longe-da-terra-voyager-1-detecta-sons-no-espaco-interestelar-ckoms79jk0009018mz6w48evu.html>>. Acesso em: 19/09/2022.

303 “30 mil objetos: Órbita da Terra está cheia de lixo espacial e isso é um problema”. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/30-mil-objetos-orbita-da-terra-esta-cheia-de-lixo-espacial-e-isso-e-um-problema/>>. Acesso em: 28/06/2025.

inglês), para onde SpaceX já viajou com astronautas, ou mesmo do telescópio espacial Hubble” [sic]³⁰⁴. Se esta informação, retirada do portal de notícias G1, estava parecendo um pouco confusa, isso certamente deve ter se dado devido a problemas de redação, mas talvez não seja apenas por questões de concordância ou de coesão e coerência textuais que a compreensão da mensagem completa tenha sido falha, esse evento realmente estava inaugurando uma profunda mudança de paradigmas dos feitos da nossa própria espécie, então era até compreensível haver alguma confusão nesse processo de comuniação... Agora, nossa espécie se encontrava diante de novos marcos históricos, que não deixavam de enaltecer a sua própria soberba, *i. e.*, a exploração e a colonização do espaço pelo capital privado, numa aposta de uma nova tendência do mercado, o ramo altamente rentável do turismo espacial!

Por mais que essas datas entre as comemorações dantescas e a viagem de Musk possam parecer uma simples coincidência, não o são, porque, nesse mesmo ano, Elon Musk se tornou o homem mais rico do mundo: “[e]m 7 de janeiro de 2021, com um patrimônio pessoal estimado em cerca de 188,5 bilhões de dólares, tornou-se a pessoa mais rica do mundo, de acordo com a Bloomberg, ultrapassando o empresário Jeff Bezos. E no ranking da Forbes, Musk ocupava em 2022 no primeiro lugar”³⁰⁵. Não sei se Jeff Bezos, outro milionário que acabou sendo desbancado por Musk, também poderia ser definido como um grande apaixonado por Dante, afinal, ele escolheu justamente a Itália para realizar o seu casamento, agora em junho de 2025!, o que vem gerando inúmeros protestos na população local³⁰⁶, mas ele, assim como Musk, também investiu nesse ramo do mercado espacial, e um pouco antes de Musk embarcar para o espaço em setembro, ele havia feito uma viagem em julho de 2021 ao espaço³⁰⁷, só que sem nenhum piloto!

Talvez, 2021 tenha sido o grande ano do espaço na Terra, com os bilionários desafiando seus próprios limites e mostrando que há muito tempo o céu não seria mais um limite... Ou, quem sabe, isso tudo não passasse de uma questão de moda entre os ultrarricos, como o desejo de

304 “SpaceX, de Elon Musk, decola para 1º voo orbital com civis no espaço”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/inovacao/noticia/2021/09/15/spacex-de-elon-musk-faz-1o-voo-orbital-com-civis-no-espaco.ghtml>>. Acesso em: 19/09/2022.

305 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Elon_Musk>. Acesso em: 19/09/2022.

306 “Casamento de Bezos gera protestos em Veneza; moradores dizem que cidade virou 'parque dos ricos'”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2025/06/2-8/casamento-de-bezos-gera-protestos-em-veneza.ghtml>>. Acesso em 29/06/2025.

307 “Bilionário Jeff Bezos faz 1ª viagem ao espaço em voo sem piloto; veja como foi”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/inovacao/ao-vivo/jeff-bezos-bilionario-viaja-ao-espaco.ghtml>>. Acesso em: 19/09/2022.

esbanjarem exclusividade ou de fazerem algo que ninguém, como eles, nunca havia feito até então... Não sei, como saber? Só sabemos o que estamos acompanhando pela imprensa, e mesmo assim é difícil de entender, porque, em 2023, por exemplo, esse tipo de aventura dos ultra-ricos mudou de lugar, foi para o Oceano Atlântico, e ela não teve um final feliz, já que o submarino Titan, que estava indo com cinco bilionários em direção aos destroços do Titanic, implodiu em águas profundas do Atlântico, e todos que estavam a bordo da expedição turística ao local de destroços do Titanic morreram.³⁰⁸

Antes mesmo que todas essas viagens dos homens mais ricos do mundo ao espaço tivessem sido feitas em 2021, a editora de Bolonha “Scripta Manent” já havia planejado seu grande intento, porque ela “è riuscita a convincere cinque agenzie spaziali a portare la Divina Commedia di Dante sulla **Stazione Spaziale Internazionale** per essere rilasciata nello spazio”³⁰⁹, como informou uma notícia da Euronews, de 26/05/2021; no entanto, voltei a procurar agora, em junho de 2025, e não encontrei nada sobre Dante no espaço. Nenhuma fotografiazinha que fosse de seu livro de titânio, rodando ao redor da Terra, eu não consegui achar. Sinceramente, acredito que todos que ficaram sabendo desse projeto estavam à espera de algo mais apoteótico, com imagens dos astronautas no espaço, deixando o livro na órbita da Terra, enfim, algo como essas imagens que vimos dos mega-bilionários indo para o espaço. Algo que, de alguma forma, documentasse esse feito histórico! Não sei se devemos aguardar as cenas dos próximos capítulos dessa nova Odisséia no espaço com ares dantescos, porque não sei se haverá algum episódio extra, mas, por alguma razão estranhamente inexplicável, como essa aventura de Dante no espaço acabou conectada com as viagens de Elon Musk e Jeff Bezos, é melhor ficarmos bem atentos ao que está acontecendo na Terra, sem nunca perdermos de vista a nova corrida espacial em curso.

Nesse sentido, Veronica Stigger parece sempre estar muito conectada com as tendências de seu próprio tempo, refletindo sobre outros tempos a partir de onde está, porque em 2023 ela lançou um livro de ensaio sobre a obra da artista Lygia Pape, intitulado *No espaço, com Lygia Pape*, no qual refletia sobre seu filme *La Nouvelle Création*, de 1967, traçando uma interessante reflexão sobre essa obra com relação à conquista da lua pelo homem, em 1969, e eu nem precisaria comentar que a epígrafe desse ensaio é do próprio Dante! Em 2021, quando eu estava no meu segundo

308 “O que é uma 'implosão'; relembre o que aconteceu com o submarino Titan”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2024/06/18/o-que-e-uma-implosao-relembre-o-que-aconteceu-com-o-submarino-titan.ghtml>>. Acesso em: 29/06/2025.

309 “Dante tra le Stelle. La Divina Commedia viaggia nello spazio fino alla ISS”. Disponível em: <<https://it.euronews.com/2021/05/26/dante-tra-le-stelle-la-divina-commedia-viaggia-nello-spazio-fino-alla-iss>>. Acesso em: 19/09/2022.

semestre do Doutorado, esse livro de Veronica nem existia ainda e eu não estava pensando nele, eu estava lendo outras coisas para as disciplinas que eu estava cursando: enquanto eu estava lendo *O inferno* de Dante pela primeira vez, para a disciplina de Métodos, eu também estava lendo um outro livro pela primeira vez, para a disciplina de História. Esse outro livro era o romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. Com esse livro, eu me confrontava com outros tipos de questões, completamente diferentes das que a leitura de Dante colocava, já que eu estava lendo esse livro para ter, aos 40 anos de idade, minha primeira aula de literatura brasileira da vida unicamente dedicada ao trabalho de uma escritora brasileira negra! Dá vontade de chorar, pensando sobre o peso disso que escrevi, e pensando que isso estava se dando num país como o Brasil, com a História colonial que nosso país tem. Essa autora não era uma completa desconhecida para mim, não fosse por uma antologia de poemas eróticos, *69 poemas e alguns ensaios*, org. por Raquel Menezes, publicada em 2020, em que eu havia participado como poeta, junto com várias outras escritoras contemporâneas, e no meio de nossos poemas também havia um poema de Maria Firmina dos Reis!

Então, eu já conhecia um pouco a história de Maria Firmina dos Reis, mas, até aquele momento, não tinha parado para ler seu romance e aquela aula que eu iria ter parecia ser uma ótima oportunidade de ler *Úrsula*, um romance que havia sido publicado em 1859 e que nunca fora ensinado na escola. Só para se ter uma ideia da visibilidade que certos escritores têm em relação a outros, pensando nesse mesmo período do romance de Maria Firmina, pensemos, por exemplo, em José de Alencar, que é um escritor cearense mais do que reconhecido, legitimado pelo *status quo*, e que é um autor de peso e de renome nacional, porque seus textos serviram para forjar a identidade nacional brasileira. O primeiro romance de José de Alencar, *Cinco Minutos*, foi publicado em 1856, e a partir de 1857 é que ele começou a publicar *O Guarani* em folhetim, segundo informações da Academia Brasileira de Letras³¹⁰, essa mesma Academia, que endossava o texto de Alencar é a Academia que, até hoje, nunca elegeu uma escritora negra para ser acadêmica. No caso, a escritora mineira Conceição Evaristo até já tentou se eleger, fazendo campanha em 2018, mas perdeu³¹¹. Em 2024, ela se elegeu para a Academia Mineira de Letras³¹², mas a Academia Mineira de Letras, apesar de ser uma Academia, não é a ABL! Bem, parece que sou obrigada a morder a minha língua: enquanto estou aqui, tapando os últimos buracos desta tese, e finalizado as revisões para entregá-la, a

310 “Biografia”. Disponível: <<https://www.academia.org.br/academicos/jose-de-alencar/biografia>>. Acesso: 29/06/2025.

311 “Conceição Evaristo”. Disponível em: <<https://www.intercept.com.br/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>>. Acesso em: 29/06/2025.

312 “Conceição Evaristo é a primeira mulher negra a ingressar na Academia Mineira de Letras”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2024/03/09/conceicao-evaristo-e-a-primeira-mulher-negra-a-ingressar-na-academia-mineira-de-letras.ghtml>>. Acesso em: 29/06/2025.

ABL acabou de eleger, em 10/07/2025, a escritora mineira Ana Maria Gonçalves, como acadêmica³¹³. Fundada em 20/07/1897, a ABL passou quase 128 sem ter uma mulher negra a ocupar uma das suas 40 cadeiras. E recentemente, algo que até poderia ser considerado um sinal, aconteceu: o romance *Um defeito de cor*, da escritora mineira escolhida para ocupar a cadeira de nº 33 de Evanildo Bechara, também foi eleito “o maior romance brasileiro deste século até agora”, num júri feito pelo jornal *Folha de São Paulo*³¹⁴.

Com a publicação de *Úrsula*, em 1859, e a sua redescoberta no século XX, esse romance não só passou a ser considerado o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira como também passou a ser considerado o primeiro romance escrito por uma mulher negra na América Latina³¹⁵, mas isso só foi reconhecido bem depois da morte de Maria Firmina dos Reis, que não pode receber em vida os méritos de seus feitos literários. Ao mesmo tempo que tudo isso é muito significativo, é também muito triste e frustrante, e extremamente constrangedor, porque revela muitos processos históricos que ainda reproduzem dinâmicas coloniais racistas, e essas datas históricas, por mais estranhas que possam parecer, são extremamente simbólicas, porque deixam registrado o tempo desses silenciamentos, e acabam revelando muitas idiossincrasias do sistema literário brasileiro, repleto de injustiças sociais, assimilando formas veladas de preconceito da nossa própria sociedade, como bem elaborou a pensadora feminista negra Lélia Gonzalez, num texto seu de 1988, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, falando em racismo por *denegação*, pensando a partir da categoria freudiana *Verneinung*, ao refletir sobre o racismo “à brasileira” (Gonzalez, 2022, p. 96), como já comentei no capítulo anterior.

Se fôssemos comparar a obra de Dante e toda essa movimentação que estava sendo feito em torno de sua obra, com a comemoração do 7º centenário de morte do autor, como uma importante efeméride literária, na qual se planejou até o envio de sua obra ao espaço, com a obra de Maria Firmina dos Reis e a história que circunda essa obra, que atravessou os séculos XIX e XX praticamente como inexistente, e essa sua homenagem

313 “Ana Maria Gonçalves é a primeira mulher negra eleita para a Academia Brasileira de Letras”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2025/07/10/ana-maria-goncalves-e-eleita-para-a-academia-brasileira-de-letas.ghtml>>. Acesso em: 11/07/2025.

314 “Veja os melhores livros brasileiros de literatura do século 21, segundo júri convidado pela Folha”. Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/18332907807-20737-veja-os-melhores-livros-brasileiros-de-literatura-do-seculo-21-segundo-juri-convidado-pela-folha>>. Acesso em: 11/07/2025.

315 “Saiba quem é Maria Firmina dos Reis, a primeira escritora negra homenageada pela Flip”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/09/saiba-quem-e-maria-firmina-dos-reis-a-primeira-escritora-negra-homenageada-pela-flip.ghtml>>. Acesso em: 29/06/2025.

agora, feita pela FLIP, em 2022³¹⁶, no século 21, iríamos dizer que havia algo de muito podre no reino da Dinamarca, como já foi dito em *Hamlet*, de Shakespeare, mas num outro contexto, claro!, porque os sistemas literários são incomparáveis! Como comparar o sistema literário italiano com o brasileiro, por exemplo? O que podemos aprender dessas comparações? Mais do que observar as diferenças intrínsecas e inerentes às obras desses dois autores, com suas particularidades e estilos bastante singulares, já que são autores de épocas diferentes, de países diferentes, de gêneros diferentes, de raças diferentes, de classes diferentes, e que fizeram obras muito diferentes, escritas em línguas diferentes, e participando de sistemas literários completamente diferentes; penso que é importante perceber, nesse exercício salutar de comparação que estou propondo aqui, já que foram essas leituras que eu estava fazendo, que me fizeram refletir muito sobre tudo isso que passava a estar em jogo com as obras desses autores: como os sistemas literários eram (e ainda são) algo completamente louco, porque, até hoje, eles são capazes de estipular valores completamente díspares e discrepantes para obras literárias, que vão incidir diretamente nas percepções que se têm sobre certas obras, e nos juízos que serão feitos sobre elas também, como se as obras fizessem parte de uma espécie de bolsa de valores do mercado literário, e elas fossem comercializadas como ações, onde umas obras valem mais do que outras, ou passam a valer mais do que outras, dependendo das flutuações do mercado.... Ninguém sabe muito bem aonde essa bolsa de valores está localizada, mas, mesmo sem endereço fixo, há muitas instituições antiquíssimas prontas para defendê-la com unhas e dentes, se preciso for, porque há valores morais, como princípios morais, que orientam essas instituições, mais do que princípios éticos ou estéticos, e que são capazes de definir o que é literatura e o que não é literatura, e pior: o que é boa ou má literatura, a depender do gosto do leitor, afinal o gosto é uma categoria completamente subjetiva, por mais que se esforcem para dizer que não...

É muito complexo pensar sobre o valor de uma determinada obra literária, porque seu valor nunca é simplesmente algo oriundo da própria obra, como algo intrínseco, seu valor é sempre um misto desse valor em si mesmo da obra com outros valores que passam a ser agregados a ela, quando são atribuídos valores à obra, no curso do tempo, valores que foram computados às obras, por pessoas que tinham esse poder, e se o autor tinha algum controle sobre sua obra quando estava vivo, muitas coisas podem mudar também em relação à obra depois da morte do autor, e outros valores podem ser assimilados às obras, à revelia dos próprios valores pessoais de seus autores. É um pouco como aquele poema de Camões que

316 “Flip, com menos terno e gravata, homenageia Maria Firmina dos Reis”. Disponível em: <<https://quatrocinco.com.br/noticias/festival-literario/flip-com-menos-terno-e-gravata-homenageia-maria-firmina-dos-reis/>>. Acesso em: 29/06/2029.

falava de amor, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, e não é um jogo que já está ganho, esse da Literatura, quando se entra para disputar esse jogo, não há nenhuma garantia de nada, porque esse espaço do campo da literatura é um espaço que está permanentemente em disputa, e reflete as contradições e as forças conflitantes de seu próprio tempo.

Pesando em Dante, ele era um autor que depois de sete séculos de sua morte seria celebrado com o máximo da técnica humana alcançada no séc. 21, inaugurando um novo marco para a literatura e para a Humanidade, ao ser escolhido para ser o autor cuja obra seria a primeira obra literária a ser enviada ao espaço, num projeto totalmente inédito, no entanto, nem sabemos o que Dante pensaria disso tudo, se ele gostaria de saber que sua obra estaria contribuindo para mais lixo espacial circulando ao redor da Terra. O que Dante iria nos dizer sobre isso? Ele poderia opinar de alguma forma depois de morto sobre o que era feito com sua obra? Ele era responsável com o que fazem com ela? Claro que não, mas talvez tenha sido essa a sagacidade de Machado de Assis também, ao fazer um livro de um autor-defunto, já que, Dante, no seu próprio tempo, foi um autor que viveu as contradições políticas de sua época, e teve que deixar Floresça, sua cidade natal, e ir para um exílio forçado, sendo ameaçado de ser queimado vivo 🔥 🔥 🔥, caso tentasse voltar para Florença. Posteriormente essa sentença foi comutada para decapitação, mas ainda continuava valendo: Dante morreu longe de sua cidade natal, impedido de voltar para ela...

Já Maria Firmina dos Reis não teve esse o mesmo destino, mas nem por isso o que aconteceu com sua obra é menos trágico. Ela trabalhava como professora e participava da cena pública da literatura no Maranhão, no século XIX, mas, por alguma razão desconhecida que eu não saberia explicar, para além da própria ideia de racismo e de sexismo vigentes no Brasil desde sempre, seu romance permaneceu completamente invisibilizado (para não dizer banido ou exilado) do sistema literário brasileiro até o século XX, quando, nos anos 1970, um bibliógrafo e colecionador achou por acaso esse seu romance *Úrsula* num lote de livros antigos, vindo do Rio de Janeiro:

Foi apenas na década de 1970, quando já fazia mais de um século que o romance *Úrsula*, da pena da maranhense Maria Firmina dos Reis, havia sido anunciado em resenhas econômicas dos jornais de São Luís, província do Maranhão, que o destino da autora e do seu livro iniciou uma trajetória ascendente. Tudo começou a mudar no momento em que o bibliógrafo e colecionador Horácio de Almeida descobriu, em meio a um lote de livros antigos adquiridos no Rio de Janeiro, um volume pequeno em cuja folha de rosto se lia: “Ursula/Romance Original Brasileiro/Por Uma Maranhense/San’Luis/Na Typographia do Progresso/Rua Sant’Anna, 49 —1859”. Com a curiosidade aguçada, Almeida buscou determinar, em diferentes fontes, a identidade da autora, para afinal localizá-la no curto verbete do Dicionário de Sacramento Blake. Não foi sem surpresa que o bibliógrafo constatou ter em mãos uma publicação preciosa: trata-se de um romance escrito por uma professora de primeiras letras da vila de Guimarães, impresso em data muito precoce em comparação a romances escritos por mulheres no Brasil (1859-60), e que trazia vários aspectos

instigantes (Machado, M. H. P. T, 2018, p. 7-8).

É sempre algo muito forte, eu acho, quando percebemos como os sistemas operam, independentemente do tipo de sistema, porque é possível se observar a lógica com a qual eles funcionam e o circuito de que fazem parte, também sendo possível perceber os mecanismos de poder que sustentam esses próprios sistemas. E como eles podem ser extremamente cruéis e assimétricos. Com o sistema literário, como venho falando aqui, não é muito diferente do que acontece com outros sistemas artísticos, apesar de eles terem as suas especificidades e excentricidades também, e as suas próprias anedotas... Essa história de Maria Firmina dos Reis até parece uma anedota, alguém que abre uma caixa de livros antigos, e descobre, mais de cem anos depois, um livro que mudou toda a ideia de romantismo que se tinha construída até então num país como o Brasil, mas ela é muito mais cruel do que uma simples anedota: ela se torna um reflexo imediato de uma série de dinâmicas sociais e regimes de exclusão, vigentes até hoje, na sociedade brasileira.

Então, de um lado, eu estava lendo e estudando Dante, hoje um autor tido como universal, já completamente inscrito na História da Humanidade, celebrado e consagrado como um Cânone Ocidental incontestável, reconhecido por elevar culturalmente o nosso paradigma de réles humanossaurosinhos para outro patamar mais grandioso, o dos grandes Homens-Humanos, no assim dito Renascimento das Ideias, o grande século das Luzes!, nos fazendo, hoje, sonhar com nossos mais novos irmãos humanoides, esses deliciosos amiguinhos robôs, a partir de toda uma ideia de ciência nova, que nasceu com a perspectiva desse Grande Homem no centro de tudo... Por outro lado, eu estava relendo tudo, ao começar a ler uma autora de que praticamente nunca havia ouvido falar antes, estava descobrindo Maria Firmina dos Reis e sua poética, a poética de uma mulher negra, professora, nascida em 1822 no Maranhão, que, com a invisibilidade do seu romance *Úrsula*, representava um verdadeiro caso de racismo, entendido como sintoma da “neurose cultural brasileira”, por Lélia Gonzalez, que escreveu sobre isso em alguns textos seus, como “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de 1983, e também “A categoria político-cultural de amefricanidade”, de 1988, em que disse que: “não é por acaso que a *neurose cultural brasileira* tem no *racismo* o seu sintoma por excelência” (Gonzalez, 2022, p. 95). Um racismo que era completamente estrutural, já que era consolidado na organização da sociedade brasileira, por sua obra ter permanecido tanto tempo como inexistente do sistema literário, não constando nos livros de história da literatura brasileira, nas antologias, e nem nos manuais especializados da área, e por ela ter simplesmente

reaparecido assim, nas circunstâncias em que reapareceu, mais de cem anos depois, quase como um grande golpe do destino, dentro de uma caixa de livros antigos, com toda a força vital que lhe era própria. Enterrada viva. Ressuscitada.

Era muito forte pensar sobre isso, silenciosamente, enquanto eu lia esse romance de Maria Firmina dos Reis, para a aula que eu iria ter sobre ela, na disciplina da Pós-Graduação de História que eu estava fazendo. Eu não parava de me perguntar: quantas outras Marias Firmina dos Reis existiram, e nós não ficamos sabendo de suas existências? Quantas mulheres negras passaram em branco, sendo apagadas da História, por esse sistema patriarcal e extremamente racista, que vem forjando a sociedade brasileira desde sua colonização? Inconscientemente, eu escrevi a expressão “passar em branco”, e só depois, quando li o artigo “Pretos e pardos, uni-vos. Os desafios de(o) ser negro no Brasil do século XXI”, do pesquisador Gabriel Pinheiro de Siqueira Gomes, publicado em 2021, é que vim saber que essa expressão foi usada por setores do movimento negro, em 1991, durante o recenseamento, quando a campanha tinha o seguinte *slogan*: “Não deixe sua cor/ Passar em branco/ Responda com bom s*enso”, com um grande C, em vermelho, escrito por cima da letra “s” de senso, fazendo um trocadilho entre senso e censo, em “uma alusão crítica à tendência de branquear-se como tática de reconhecimento ou ascensão social” (Gomes, 2021, p. 101), como explicava o autor.

De certa forma, pensando agora sobre essa expressão “passar em branco”, é até curioso que eu tenha me referido sobre a minha experiência de leitura simultânea, falando numa espécie de *insight*, quando eu encontrei o **breu** nessas duas obras, ao falarem sobre ele em seu estado de fervura 🔥 🔥 🔥: “um grosso breu fervia” 🔥 🔥 🔥 (Alighieri, 2017a, p. 145, grifo meu), no Canto XXI do *Inferno* (c. 1304-1321), de Dante Alighieri, e “breu fervendo” 🔥 🔥 🔥 (Reis, 2018, p. 122, grifo meu), no romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. Ao relacionar esses **breus** com os do romance *Opisanie Świata* de Stigger, eu falei em *insight*, porque vi a possibilidade de pensar sobre o **breu** na Modernidade, como já disse. Mas o que significaria exatamente pensar sobre o **breu na Modernidade**? Estou tentando responder essa pergunta ao longo da tese, sendo esta tese uma tentativa de resposta a essa pergunta.

Fig. 64: Img. do cartaz do censo, de 1991, criado por vertentes do movimento negro durante o recenseamento.



Fonte: Gomes (2021, p. 101).

O *insight* é uma palavra da língua inglesa que pode ser traduzida por uma série de palavras como intuição, percepção, compreensão, visão, discernimento, descoberta, ideia, perspicácia, conhecimento, análise ou até mesmo esclarecimento. Em alguns casos, também pode ser traduzida como “estalo”, já que tem a ver com um momento de clareza, de lucidez, mas muitas dessas palavras que se relacionam com o *insight* são palavras que fazem alusão à presença da luz como algo extremamente positivo, ressaltando esse aspecto, como um aspecto bom da experiência do *insight*, que passa a ser relacionada com a luz. De certa forma, pode até parecer irônico falar em termos de *insight*, quando se está pensando sobre o **breu**, já que ele é algo que remete ao escuro, e, historicamente, o **breu** foi bastante estigmatizado, sendo o seu sentido mais comum e usual, análogo a escuro e a escuridão. Lido de uma forma extremamente negativa, como obscuro, por exemplo, ao se relacionar com outras expressões pejorativas, como a ideia de “Idade das Trevas”, do período medieval, oposta a noção de “Século das Luzes”, ligada ao período do Iluminismo, no Renascimento, como já discuti anteriormente também. Talvez o livro *The Darker Side of Western Modernity* (Mignolo, 2011), do semiótico argentino Walter D. Mignolo, discuta essas questões, mas lendo isso como o lado obscuro da Modernidade com relação à colonização da América³¹⁷. Ainda não cheguei a ler esse livro, porque queria ler antes o livro de Denise Ferreira da Silva, *Homo modernus: Para uma ideia global de raça* (Silva, D. F. da, 2022), para pensar mais sobre a modernidade e o **breu**. Infelizmente, também não consegui. Mas, com esse encontro com o **breu** em Dante, a questão do **breu** e a Modernidade ganhava um aspecto muito sólido, já que nos levava para pensar a Modernidade e seus primórdios, ainda no século XIV, antes do descobrimento da América, mas com toda a maquinaria do capitalismo mercantil funcionando a pleno vapor, quer dizer, isso era ainda antes da Era do Vapor, antes ainda da Era das Velas...

De qualquer maneira, o **breu** em Dante me fazia pensar sobre os marcos zeros da Modernidade, e também sobre o protagonismo do **breu** nessa História toda, e não era algo metafórico, era algo bem concreto e literal. Além desses usos do **breu** relacionado ao escuro ou à escuridão, que podiam ter uma conotação religiosa ou que podiam ser empregados para caracterizar determinados períodos históricos, que levavam em consideração o racionalismo humano como paradigma de pensamento, presentes em termos e/ou expressões que, até hoje, utilizamos cotidianamente, sem prestar muita atenção nelas, como “é claro que...”, “para esclarecer isso...”, “o esclarecimento...”, “para iluminar essa

317 “The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options”. Disponível em: <<https://www.dukeupress.edu/the-darker-side-of-western-modernity>>. Acesso em: 29/06/2025.

questão...” etc.; há também outros usos que foram feitos, que se referem a doenças, como, por exemplo, as pestes: tanto “peste negra” quanto “peste branca” são termos que foram utilizados e que permaneceram, atravessando séculos e séculos. No entanto, acredito que a expressão “peste negra” tenha sido bem mais difundida no nosso imaginário do que a expressão “peste branca”, talvez por ser mais antiga, não sei.

Descobri a expressão “peste branca” lendo o poeta paulista Oswaldo de Camargo, porque ele se referiu a essa peste numa carta que escreveu para o sociólogo brasileiro Florestan Fernandes, respondendo ao prefácio que Florestan havia escrito em 1961, para a edição do seu livro *15 poemas negros*, que foi republicado há pouco tempo, em 2022, junto com a carta, numa nova coletânea, *30 poemas de um negro brasileiro*:

Contei-lhe de minha orfandade, aos sete anos, do meu internamento no Preventório Imaculada Conceição, casa de recolhimento em Bragança Paulista para filhos de tuberculosos pobres. Falei-lhe de quando fui apresentado à viscondessa da Cunha Bueno, idealizadora do internato e última mulher que recebeu título de nobreza de d. Pedro II antes de seguir para o exílio. Devo ter falado também do regime estreito para dirigir crianças, paupérrimas todas, rumo a se tornarem adultas após serem protegidas, contra as garras da doença que ainda era chamada por muitos de “peste branca” (Camargo, 2022, p. 29).

É um tanto impressionante, eu acho, porque se alguém for procurar na barra de pesquisa do Google, por exemplo, e escrever apenas “peste”, o algoritmo vai sugerir: “peste negra”, “peste bubonica”, “peste negra sintomas”, “peste negra ano”, “peste negra ainda existe”, “peste perniciosa”, “peste significado” e também “pestel”, mas não vai sugerir “peste branca”. Na *Wikipédia*, acontece a mesma coisa: não se encontra nenhuma dificuldade para acessar a entrada para “Peste Negra”³¹⁸, porém, não existe nenhuma página para “Peste Branca”³¹⁹, nem na entrada “Tuberculose”³²⁰ se faz qualquer referência à tal expressão ou aos seus usos, ao longo da História, na entrada “História da tuberculose”³²¹. O termo só é mencionado na entrada “*Mycobacterium tuberculosis*”³²², que nos informa: “[c]onhecida como peste branca, foi a principal causadora de mortes no final do século XIX e início do século XX. Somente durante a Segunda Guerra Mundial que a introdução de agentes antimicrobianos revolucionou o tratamento contra a doença e diminui consideravelmente a mortalidade.”

318 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Peste_Negra>. Acesso em: 29/10/2022.

319 Quer dizer, ela nos envia para o verbete sobre um romance de ficção científica, chamada “The White Plague”. Disponível em: <https://en-m-wikipedia-org.translate.google.com/wiki/The_White_Plague?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc>. Acesso em: 30/06/2025.

320 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tuberculose>>. Acesso em: 29/10/2022.

321 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_tuberculose>. Acesso em: 30/10/2022.

322 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mycobacterium_tuberculosis>. Acesso em: 30/10/2022.

Hoje, ao se digitar no Google “peste branca”, também somos informados sobre o *show* daquele humorista carioca Léo Lins, que se chamava exatamente assim, “Peste branca”, ele é aquele humorista carioca que trabalhou no programa *The Noite*, do humorista paulista Danilo Gentili, mas, recentemente, Léo Lins foi condenado à prisão, por fazer piadas ofensivas em seus *shows*³²³, e foi um grande bafafá, porque há quem defenda o Léo Lins, falando em censura, e há quem entenda que o que ele faz é criminoso. É interessante trazer esse caso dele para cá, porque, por ele ser um humorista bastante pernóstico, faz um uso muito pernicioso da expressão “peste branca”, que, obviamente, pode ser pensado num duplo sentido, evocando questões raciais/racistas. O humor é um campo de batalha bastante disputado pela extrema-direita brasileira, mas ele é reinvidicado de um jeito bastante deturpado, por pessoas como Léo Lins não entenderem justamente que “brincadeira tem limite” e que liberdade de expressão não é ter o direito de se falar sobre o que der na telha, fazendo piadas de mal-gosto ou politicamente incorretas contra minorias.

Apesar de esses exemplos sobre os usos desses termos e/ou expressões serem bastante triviais, achei importante pontuar essas questões aqui, já que elas, de alguma forma, atravessam a ideia de *insight*. Para mim, essa palavra tem uma carga muito forte, porque também está ligada à ideia de visão, e se conecta muito com a ideia de iluminação, que é um termo muito caro ao budismo. Buda foi aquele que atingiu a iluminação, o estado desperto, para quem pratica o budismo, a iluminação é tudo o que queremos alcançar. Usei essa palavra nesse sentido de visão, porque, de fato, quando vi esses três **breus** juntos, vi que algo maior poderia ser pesquisado em relação ao **breu**, ligado à ideia de **Breu\$il**.

323 “Condenado à prisão, Léo Lins ainda tem outras pendências na Justiça”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/maquiavel/condenado-a-prisao-leo-lins-ainda-tem-outras-pendencias-na-justica/#google_vignette>. Acesso em: 30/06/2025.

3.4) Encruzilhada

Eu estava lendo o *Inferno*, de Dante Alighieri, na disciplina de “Métodos de Investigação Literária”, ministrada pelo Prof. Dr. Yuri Brunello. Nela, nós discutíamos o texto de Boccaccio sobre Dante, “Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante”, que ia sendo traduzido a cada aula por alguns alunos bolsistas do professor. Boccaccio fez leituras públicas d'A *Divina Comédia* na prefeitura de Florença, mais precisamente na Igreja de San Stefano di Badia, a partir de outubro de 1373. Essa prática, chamada de “Lectura Dantis”, foi uma iniciativa da própria prefeitura, que o convidou devido a sua reputação como autoridade sobre Dante naquele período, e na disciplina discutíamos o papel de Boccaccio como intérprete d'A *Divina Comédia*.

Em sala de aula, nós liamos a tradução de Dante de 1907, feita por Xavier Pinheiro, mas como essa era uma versão em .pdf, que só ficava no computador, comecei a ler também uma outra tradução que eu tinha em livro, a tradução de Italo Eugenio Mauro. Foi nessa tradução onde eu encontrei o **breu**, no “Canto XXI”. Nela, o **breu** e o pez foram as palavras em português escolhidas pelo

O **breu** está presente no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, no capítulo “IX A preta Susana” (Reis, 2018, p. 118-124), que é um capítulo que está mais ou menos na metade do livro, já que esse livro é composto ao todo por XX capítulos e um epílogo.

A primeira vez que li esse capítulo foi para uma aula da disciplina de “História e Linguagens”, do Prof. Dr. Leandro Santos Bulhões de Jesus, que, durante o semestre inteiro, convidou diferentes pesquisadores para apresentarem suas pesquisas em seminários temáticos.

A aula sobre Maria Firmina dos Reis seria ministrada pela Profa. Dra. Laísa Marra, que iria apresentar a sua pesquisa de Doutorado, “A narrativa de Maria Firmina dos Reis: nação e colonialidade”, e ela tinha pedido que nós lêssemos antecipadamente pelo menos o capítulo “IX A preta Susana” (Reis, 2018, p. 118-124) de *Úrsula*.

Nessa época, eu não tinha lido mais nenhum outro capítulo do livro, só esse. Mas, quando encontrei o **breu** sendo mencionado nesse testemunho, sobre a viagem no navio, vindo

tradutor para traduzir, respectivamente, *pegola* e *pece*. Elas estão presentes no “Canto XXI”, relativo aos “Traficantes”, na 5ª vala do 8º círculo, e também aparecem depois, no “Canto XXII”, na vala 6, dos “Hipócritas”.

Esses dois cantos se relacionam com os pecados das “Fraudes Simples”, que, ao todo, são compostas de 10 valas. Mas o termo pez também foi mencionado no “Canto XXXIII”, que se refere à parte dos pecados da “Traição”.

Aqui, vou citar apenas uma parte da tradução do “Canto XXI” (ALIGHIERI, 2017a, p. 145-150), de Italo Eugenio Mauro, para que observemos como o **breu** e o pez foram mencionados por Dante, em seu poema épico. É interessante perceber que, por mais que Dante estivesse falando do inferno, e de traficantes que estariam sendo queimados em **breu** fervente 🔥🔥🔥, nesse Canto, quando ele se referia ao **breu**, ele fez uma comparação a um lugar que existia de fato, em Veneza, que era o “Arsenal de Veneza”.

Esse lugar era um conhecido estaleiro, que também funcionava como uma base naval e que teve uma importância muito grande durante o Período Mercantil. Nesse contexto, o **breu** estava ligado ao imaginário náutico, porque ele era usado nos navios, para calafetá-los, inclusive, no Canto, se fala em reparação.

da África para o Brasil, comecei a ler o livro inteiro, para entender melhor o contexto daquele capítulo.

Esse livro “combinava um enredo ultrarromântico, centrado num par trágico de jovens brancos enamorados, com uma abordagem crítica à escravidão e à sociedade escravista e patriarcal, além de pôr em relevo personagens africanos e afro-brasileiros escravizados que refletiam sobre o mundo que os rodeava de injustiças, sobre a tirania das relações escravistas e sobre suas próprias histórias” (Machado, M. H. P. T., 2018, p. 8).

Vou tentar resumir aqui, então, o que entendi desse capítulo IX, até chegar na parte do relato das memórias da preta Susana, em que aparecia o **breu**, que é uma parte muito forte da narrativa, porque tem um tom testemunhal e tem a ver com o momento em que ela foi capturada na África, sendo trazida para o Brasil, na condição de escravizada. É o relato do seu cativeiro. Apesar de esse livro ser um livro de ficção, acredito que esse relato borre um pouco as fronteiras entre fato e ficção e tenha algo de verdadeiro em seu testemunho, já que o relato memorialista tende a ser um artifício narrativo que se aproxima muito mais da noção de experiência do que outros tipos de relato, e como a escritora convivia com

Ou seja, os navios eram consertados ali, com **breu**. Além disso, também há a presença de demônios associados ao **breu** e a esse ambiente dos traficantes.

Para que se possa entender minimamente a quantas andava a jornada espiritual de Dante e de seu companheiro-mor, Virgílio, pelo *Inferno*, resolvi também citar o textinho que, logo no início do Canto, resumia, sumariamente, como uma espécie de sinopse, o que iria acontecer ali.

Apesar de achar que deve haver algum engano na tradução de Italo Eugenio Mauro, porque, logo no início do Canto XXI, no primeiro terceto, quando Dante escreveu “che la mia comédia cantar non cura” (grifo meu), que foi traduzido na forma afirmativa e não negativa, “do que cantar minha comédia cura”, exprimindo exatamente o contrário do que Dante estava dizendo; resolvi citar essa tradução, porque foi a única em que encontrei referência ao **breu**, como já comentei anteriormente. Com relação ao trecho errôneo mencionado, outras duas traduções seguem o que Dante de fato escreveu: “Do que nesta comédia se não cura” (Alighieiri, 2017b, [s.p.]) e “coisas que está comédia não figura” (Alighieiri, 2021, p. 295).

escravizados e ex-escravizados, essas memórias da preta Susana podem ser memórias partilhadas por muitos africanos que foram trazidos para o Brasil, no período da colonização. Seu relato é extremamente catártico e tem algo de muito liberador na sua fala, que está ligado à memória do trauma. E ainda que não seja verdadeiro, por se tratar de uma ficção, como foi construído como uma memória, traz a força do testemunho.

Vou narrar umas partes e parafrasear outras do texto de Maria Firmina dos Reis, para tentar contar, de forma breve, o que estava acontecendo ali, nesse capítulo do livro, para tentar contextualizar minimamente a narrativa até chegar na parte que me interessa citar, que é a parte em que o **breu** fervendo 🔥🔥🔥 foi mencionado.

*Túlio ia viajar. Na narrativa, foi dito que Túlio era um personagem negro e, no lugar onde ele estava, também estava Susana, que cuidou dele, como se tivesse sido sua mãe. Túlio estava sofrendo de saudades, isso foi dito no texto, e ele deixava transparecer em seu semblante uma dor mal reprimida. Assim, Susana largou o fuso no qual estava trabalhando, pegou seu cachimbo, o encheu de tabaco, deu umas boas baforadas e entabulou uma conversa direta com Túlio. Túlio ia viajar com o senhor Tancredo de ***. Ela perguntou ao Túlio se ele não*

CANTO XXI

De cima da ponte, Dante vê agora a quinta vala [do Círculo VIII], que é a dos traficantes, transbordante de pez fervente. Dante se assusta ao ver chegar na ponte um diabo carregando um pecador, que ele atira na fervura recomendando aos "Malebranche" (garras más) que o conservem submerso com seus arpéus; e logo volta para buscar outros. Virgílio cuida então de esconder Dante dos diabos e vai argumentar com o chefe deles, "Malacoda" (rabo mau), que, ao saber da proteção divina para os dois poetas, ordena aos seus que não os ataquem e que os conduzam até uma outra ponte (que diz existir), pois a atual está em ruínas daí para a frente. E a ordem de partida é dada com um sinal indecoroso (Alighieri, 2017a, p. 145, grifo meu).

- 1 Da ponte em ponte assim, mais conversando
do que cantar minha comédia cura,
ao topo de outra agora já chegando,
- 4 paramos para ver nova fissura
de Malebolge, em prantos inumanos
imersa, e espantosamente escura.
- 7 Como, em seu Arsenal, os venezianos
fervem, no inverno, o pegajoso pez,
para de seus lenhos consertar os danos,
- 10 pois, não podendo navegar, ao invés
há quem renove o lenho, ou calafete
o casco que viagem muita fez;

*sentia saudades de casa, e o chamou de ingrato. Ele se defendeu, dizendo que não era ingrato, que tinha saudades dela, mas acabou dizendo que era a própria gratidão que o obrigava a partir. Essa parte é deliberadamente confusa, justamente porque tem muito sentimentalismo envolvido, e os dois personagens ficam nesse jogo entre gratidão e ingratidão, e invertem os pontos de vista sobre a ideia de gratidão e de ingratidão. Ela o interrogou ainda mais, falando de uma senhora e de uma menina e, mais uma vez, lançou mão da gratidão, como se ele não tivesse gratidão por elas, e ela disse que há pouco vira essa mesma menina verter uma lágrima, por conta da partida dele. Então, havia uma forte ligação entre Túlio e essa menina. Ele afirmou que voltará e que nem ela, nem a senhora poderão se queixar dos serviços dele, e ela respondeu sempre com muita mágoa no coração e falou da menina, “nossa querida menina”, que ia ficar sozinha no mundo, que ela não poderia cuidar dela, que ela logo vai embora deste mundo, e que não adianta ele trocar um cativo por outro. Nesse momento, ele falou da senhora, dizendo seu nome, “senhora Luíza B.”, que ela havia sido muito boa para ele, poupando-lhe “os mais acerbos desgostos da escravidão”, e que ele, ele disse: “Não troco cativo por cativo, oh não! Troco escravidão por liberdade, por ampla liberdade!”. Ela debochou dele, do que ele achava que era liberdade, e, nesse momento da narrativa, a preta Susana é citada pelo epíteto de “velha africana”. Ele falou que graças a esse mancebo, a esse jovem cavaleiro, e se presume que seja o tal senhor Tancredo **, que Túlio irá acompanhar nessa viagem, a quem ele tem gratidão, porque, graças ele, ele disse: “sou hoje livre, livre como o pássaro, como as águas; livre como o éreis na nossa pátria”. E ao dizer isso, despertou em Susana memórias, “uma recordação dolorosa”, e ela “soltou um gemido magoado, curvou a fronte para a terra, e com ambas as mãos, cobriu os olhos.” Em seguida, começou a lhe contar como ela havia gozado de sua mocidade, e de como era ditosa e de como tinha prazer; enfim, de como era feliz, mas “tudo me obrigaram os bárbaros a deixar!” Oh! Tudo, tudo, até a própria liberdade!” Ele lhe perguntou o sentido de todas essas recordações, ao que ela responde “não matam, meu filho. Se matassem, há muito que morrera, pois vivem comigo todas as horas.” E, nesse momento da narrativa, abre-se um verdadeiro ESPAÇO no texto, no meio do livro, onde todas as suas falas vão ser precedidas por aspas, que é quando ela vai falar sobre a experiência do cativo. Essa parte eu gostaria de citar integralmente, porque*

- 13 e um na proa, na popa outro arremete,
um faz o remo, o outro torce o cordame
um remenda a grã vela, outro o traquete;
- 16 aqui, por fogo não, mas por ditame
divino, em baixo um grosso breu fervia,
a orla toda enviscando em seu derrame.
- 19 Eu olhava, mas nele mais não via
que as bolhas que a fervura levantava
inchando, e reassentando revertia.
- 22 Enquanto abaixo eu fixamente olhava,
o meu guia, gritando-me: “Cuidado!”
puxou-me do lugar onde eu estava.
- 25 Voltei-me como quem, tendo tardado
a perceber do que devia fugir,
de súbito pavor então tomado,
- 28 nem por olhar retarda o seu partir;
e vi um diabo preto atrás de nós
em nossa direção correndo vir.
- 31 Ai, como ele era, no aspecto, feroz,
e como parecia, nos gestos, duro,
asas abrindo, e sobre os pés veloz!
- 34 Levando um pecador ainda o figuro
sobre seu ombro agudo carregado,
que por ambos os pés tinha seguro.
- 37 “Ó Malebranche”, disse, aí debruçado,
“eis aqui um dos anciões de Santa Zita,
ponde-o abaixo, que eu vou pra outro achado;

penso que essa parte abre um ESPAÇO entre a noção de fato e de ficção, e a fala dela assume um estatuto de testemunho, testemunho da barbárie humana.

“Vou contar-te o meu cativoiro.

“Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendobim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgaes, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. Sim, eu estava triste, e não sabia a que atribuir minha tristeza. Era a primeira vez que me afligia tão incompreensível pesar. Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! Nunca mais devia eu vê-la...

“Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo eminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... A sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!...

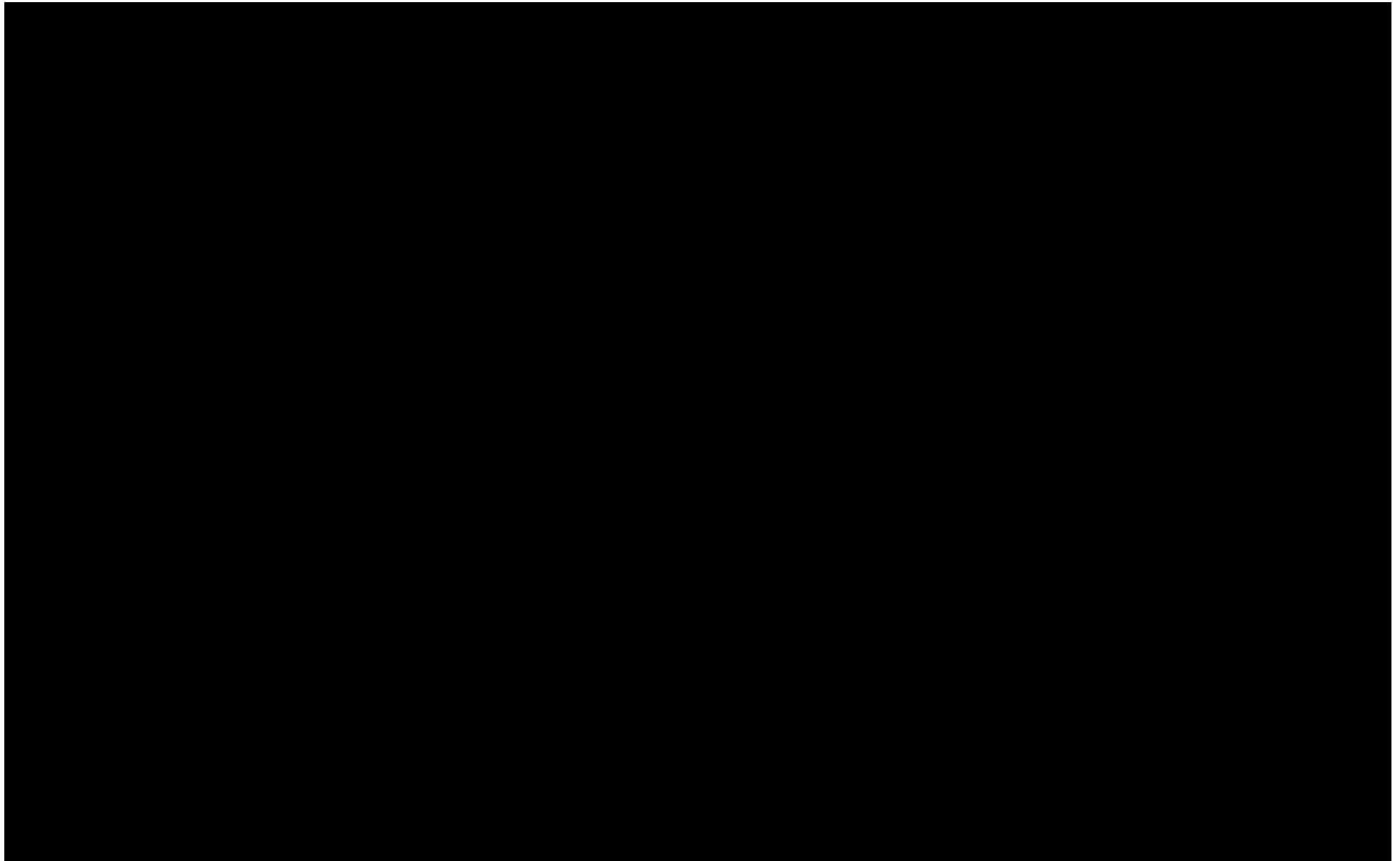
“Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativoiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão, fomos *amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

“Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte.

“Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos

- 40 todos naquela terra assim bendita
são trapaceiros, exceto Bonturo:
lá o *não é sim* quando o dinheiro dita.”
- 43 Jogou-o abaixo, e pelo escolho duro
voltou; nunca um mastim, correndo tanto,
perseguir um ladrão com tal apuro.
- 46 Mergulhou aquele e ressurgiu, no entanto
de sob a ponte um demônio irrompeu
gritando: “Aqui não tem o Vulto Santo:
- 49 não estás a nadar no Serchio teu;
assim, se não quiseses ser lascado,
não surjas para fora deste breu.”
- 52 E após com seu ferrão tê-lo afundado:
“Assim coberto te convém dançar”,
disse, “pra trapacear bem disfarçado”.
- 55 Do mesmo modo cuida mergulhar,
do caldeirão ao fundo, o cozinheiro
a carne co'o garfão, pra não boiar.
- 58 E o Mestre: “Havemos de ocultar primeiro
a tua presença aqui”, disse, “te ajeita
trás uma pedra em abrigo certo;
- 61 e por ofensa que me seja feita
não temas: pra barganha que me afronte,
como outra vez, eu tenho a mente afeita”.
(Alighieiri, 2017a, p. 145-147, grifos meus).

entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim. “A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foi sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. “Não sei ainda como resisti – é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguardavam. “O comendador P. foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos... os tratos, por que passaram, doeram-me até o fundo do coração! O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se davam a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça. “Pouco depois casou-se e a senhora Luiza B., e ainda a mesma sorte: seu marido era um homem mau, e eu suportei em silêncio o peso do seu rigor. “E ela chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo para com os míseros escravos, mas ela via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultava vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão; e quantas vezes aos mesmos céus!... “O senhor Paulo B. morreu, e sua esposa, e sua filha procuraram em sua extrema bondade fazer-nos esquecer nossas passadas desditas! Túlio, meu filho, eu as amo de todo o coração, e lhes agradeço: mas a dor, que tenho no coração, só a morte poderá apagar! – meu marido, minha filha, minha terra... Minha liberdade...” E depois ela calou-se, e as lágrimas, que lhe banhavam o rosto rugoso, gotejaram na terra. Túlio ajoelhou-se respeitoso ante tão profundo sentir: tomou as mãos secas, e enrugadas da africana, e nelas depositou um beijo (Reis, 2018, p. 121-124, grifo meu).



4) Do Breu\$il!

“A preguiça – que, naquele mangue, era mãe e morta – aproveitou a deixa: – Certa feita, apareceu por aqui um bebê de três meses. Veio navegando pelas águas doces do rio num cesto feito de junco, vedado com piche e betume. A filha da soberana, que todo dia navegava naquelas águas, viu o cesto e, ouvindo um barulho estranho em seu interior, rompeu a camada de piche e betume, encontrando o bebê. Era um menino magro e bem-composto, que chorava todas as suas pequenas forças. A moça o recolheu e o levou para casa. Alimentou-o e criou-o como um pequeno magnata. Adulto, quis voltar ao lugar em que havia sido resgatado, apesar dos protestos de sua mãe adotiva. Não se volta atrás – ela o alertou – se a meta são as estrelas. Pela primeira vez na vida, não deu ouvidos à voz da mãe adotiva (e não há mãe que não o seja). Despiu-se de suas roupas régias, dos sapatos, das joias, dos cristais e dos livros e, nu, seguiu célere pelo coração do mangue. No entanto, antes de atingir seu destino, parou numa clareira para recuperar o fôlego. Embora não estivesse correndo, sentiu uma súbita dificuldade para respirar, como se sufocasse na água. Ao pôr as duas mãos em torno do pescoço, numa tentativa tresloucada de buscar o ar que lhe faltava, percebeu que a pele do braço estava completamente recoberta por uma pelagem caramelo. A descoberta intrigou-o a ponto de esquecer a sensação de sufocamento. Olhou o outro braço, as pernas, os pés, o tronco e viu que estes também estavam recobertos por pelos da mesma cor. Pensou em elevar a mão ao rosto para verificar se também este estava coberto de pelos, mas algo impediu seu movimento. Foi então que duas galhadas irromperam de sua cabeça e suas costas se arquearam a tal ponto que o obrigaram a ficar de quatro. Não mais caminharia sobre dois pés. Não mais caminharia, seja como for. Era agora uma estátua de cervo, bastante artificial, em fibra de vidro, que não lembrava em quase nada as espécies que circulavam naquela região. Talvez fosse uma advertência: que ele jamais esquecesse que ali era um forasteiro. Seu peito agora luzia em dourado, como luzia o sol antes de se tornar negro. Os olhos permaneceram para sempre arregalados, a boca esgarçada num sorriso bobo de monalisa e as orelhas em pé, atentas à música ao redor. Apenas as galhadas se mantiveram vivas e cresciam, a cada ano, mais de um metro. Quando as galhadas tocaram o sol, o cervo descobriu-se, de uma só vez, cego e eterno, e terá, portanto, toda a eternidade para pensar no mistério da palavra natimorto.”

Veronica Stigger (2024, p. 73, grifos meus), Krakatoa (2024)

“ao lado da linha do E
com a dor
há poesia e amor
sorrisos largos
saias coloridas
encantamentos”

Valéria Lourenço (2022, p. 9), *Aya’ba: poemas em África* (2022)

4.1) Guias de viagem, receitas de bolo, bulas de remédio – um catatau de fórmulas prontas?

Sempre que vou viajar para algum lugar desconhecido, não gosto de ler apenas guias de viagem ou de procurar algumas informações prévias sobre o lugar para onde estou indo, eu também gosto de ler algum livro de literatura que eu nunca li. Mas não um livro qualquer, eu gosto de ler um livro de literatura de algum autor que nasceu no lugar para onde estou indo viajar. O livro não necessariamente precisa ter a ver com o lugar da viagem, e também pode ser um livro de algum autor que eu já tenho lido algo, mas que o livro que escolhi não tenha sido lido ainda. Mas também pode ser de um autor cuja obra eu não li absolutamente nada até agora, quando tudo que escreveu ainda é um total desconhecido para mim. Essa minha mania, digamos assim, pode parecer um grande blefe, porque eu posso fazer escolhas muito erradas, sem saber exatamente o que estou levando comigo, mas gosto de fazer isso, porque é um jeito de confiar na sorte, e ver o que pode acontecer a partir de uma escolha relativamente simples, como a de levar um livro estranho como companheiro de viagem. Levar um livro para passear no mundo comigo.

Um livro de literatura pode servir para muitas coisas, inclusive, para nada também, apenas para ser o que ele já é: um livro de literatura, que pode vir a ser lido ou não. E nesse processo estranhíssimo, em que um livro de literatura pode ser tudo e não ser nada também, além de ser simplesmente o que ele já é, eu gosto sempre de ter um livro por perto. É uma estratégia de segurança, um modo de sobrevivência, andar acompanhada com um livro, para me fazer companhia, para me ajudar a passar o tempo, para me sequestrar do celular, para colocar minhas mãos em movimento, sempre prontas para riscar alguma coisa, sublinhar, para conversar comigo mesma quando estou sozinha, em silêncio, viajando. Mesmo que seja uma conversa imaginária comigo mesma, porque um livro é sempre um grande espaço de projeção, que começa a mostrar camadas do real, a revelar coisas que não víamos antes, coisas nossas, coisas deles, coisas do mundo, livros podem nos ajudar a ver outras coisas nos lugares também, por cima dos lugares, por baixo dos lugares, ao lado dos lugares, entre os lugares, por dentro dos lugares... E nesse processo de escolher um livro desconhecido para um lugar desconhecido, a viagem sempre começa antes da viagem. E é sempre uma viagem dupla: uma viagem metafórica, do livro como uma viagem, e da viagem física, que pressupõe um deslocamento do corpo, lidar com meios de transportes, sair da zona de conforto, cruzar outras línguas, outros sons, espaços desconhecidos, quartos, banheiros, camas, comidas, tudo é diferente quando se viaja. E a viagem já começa a acontecer antes, nos livros, por essas escolhas. Nesses desejos do que levar para ler numa viagem.

Eu acho esse processo meio mágico, porque um livro sempre carrega uma certa temporalidade (a da escrita), implicando uma outra (a da leitura), já que ninguém lê um livro num piscar de olhos. A gente vai lendo um livro e coisas vão acontecendo ao redor do livro, nas nossas vidas, onde nós estamos, nos lugares onde estamos. E essa é uma forma meio maluca também de criar uma encruzilhada de diferentes tempos no espaço. De fazer fricção com o mundo. De olhar para nós mesmos, para o livro e para o mundo, nos fazendo e refazendo nesse processo, que acontece sempre em ato: é um corpo que está lendo, sentido, respirando, piscando os olhos, tendo ideias, cansaço, sono, mau-humor, alegria. É um corpo fazendo corpo para o si mesmo, nessas encruzilhadas imaginárias, entre o livro e o mundo.

Quando fui para a África, o processo não foi muito diferente: eu não tinha muito tempo para me preparar para a viagem e não comprei nenhum guia de viagem. E também tinha acabado de fazer uma cirurgia, e estava enxergando só com um olho. O direito, já que o esquerdo ficava com o tapa-olho direito, mas, mesmo assim, eu resolvi comprar um livro de literatura. Eu já tinha ganhado o livro *Luuanda: estórias* (Vieira, 2007), de José Luandino Vieira, de uma amiga minha historiadora, Lílían Lustosa, há alguns anos, mas não foi esse que resolvi levar, eu resolvi comprar um livro novo, o volume 44 da coleção “Para Gostar de Ler”, da editora Ática, chamado *Contos africanos dos países de língua portuguesa*, publicado em 2009, com contos de autores como Mia Couto, Teixeira de Sousa, Albertino Bragança, Odete Costa Semedo, Ondjaki, José Eduardo Agualusa, Luandino Vieira, dentre outros autores, de vários lugares diferentes: Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Angola. A seleção e a organização dos textos desse livro foi feita por Rita Chaves e eu o escolhi porque ele tinha algo de didático, escolar, parecia muito com aqueles livros que eu tinha lido na escola, como o primeiro volume dessa coleção, o de *Crônicas 1*, mas também o volume 39, sobre *Poesia marginal*³²⁴, que eu também tinha. E como a África era um lugar totalmente estranho para mim, mas, ao mesmo tempo, muito familiar, porque eu nasci no Nordeste do Brasil, em Fortaleza, no Ceará, eu achei que seria bom começar assim, lendo um livro de contos de uma antologia com vários autores, um livro que eu poderia ter lido na escola, mas que, na minha época da escola, eu não li, mas que hoje, com toda certeza, os estudantes do ensino básico poderiam estar lendo esse livro na escola, no ensino fundamental ou no médio, por causa da mudança de currículo.

De certa forma, acho incrível que o Presidente Lula, que estava tentando se tornar Presidente da República desde 1989, nove dias após

324 Disponível em: <<https://www.revistabula.com/24687-os-10-melhores-livros-da-colecao-para-gostar-de-ler/>>. Acesso em: 09/05/2025.

assumir seu primeiro mandato, no dia 09 de janeiro de 2003, tenha assinado a Lei 10.639/03 e, cinco anos depois, a Lei 11.645/08, no dia 10 março de 2008, que passou a ser mais inclusiva ainda, compreendendo também, além da cultura afro-brasileira, a questão indígena. Por mais que existam muitas críticas a essas leis e as dificuldades de implementação na sala de aula sejam tamanhas, por conta dos desafios didáticos e pedagógicos que se impuseram a uma geração de professores sem formação específica, além de outras questões, a existência delas no currículo escolar é tão importante quanto significativa, e, para mim, se torna indiscutível a necessidade de defendê-las frente aos desafios de implementá-las.

Em livros desse tipo, como essa antologia que escolhi, em que muito autores estão reunidos, prefiro sempre começar lendo as mulheres, mas, nesse livro em particular, não havia nenhuma escritora mulher relacionada ao lugar para onde eu estava indo, Angola, só havia uma escritora mulher na antologia inteira, Odete Costa Semedo, de Guiné-Bissau, com o conto “A Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote”. Então, mudando um pouco as minhas regras, comecei a ler o livro pelo conto “Nós chorámos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki (2009, p. 98-103), que era o primeiro conto da parte angolana. Se esse livro já me evocava memórias infantis da escola, foi muito estranho começar a ler o conto de Ondjaki e ver que, logo na primeira linha, estava escrito assim: “[f]oi no tempo da oitava classe, na aula de português” (Ondjaki, 2009, p. 98). E subsequentemente: “[e]u já tinha lido esse texto dois anos antes mas daquela vez a estória me parecia mais bem contada com detalhes que atrapalhavam uma pessoa só de ler ainda em leitura silenciosa – como a camarada professora de português tinha mandado. Era um texto muito conhecido em Luanda: “[n]ós matámos o Cão Tinhoso” (Ondjaki, 2009, p. 98).

Esse conto estava fazendo uma referência a um outro conto africano, ele estava dialogando intertextualmente com um conto do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, que se chamava “Nós matámos o Cão Tinhoso”, publicado em 1964. E havia uma nota que explicava isso, antes de começar o conto, na página anterior:

“Nós chorámos pelo Cão Tinhoso” faz referência ao conto do moçambicano Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964: “Nós matámos o Cão Tinhoso”. Nele, Ginho, o menino narrador, se torna cúmplice da morte de seu cão, mesmo sofrendo com o ocorrido. Ondjaki, que também usa a voz de um narrador adolescente, retoma a emoção causada pela história do Cão Tinhoso. O conto de Ondjaki, como o de Luís Bernardo Honwana, traz as marcas da violência e da guerra na sociedade de Angola que, tal qual Moçambique, após conquistar a independência, em meados da década de 1970, entrou em uma guerra civil (Chaves, 2009, p. 97).

Ao reproduzir o ambiente escolar, parecia que eu tinha voltado para a escola também, parecia que o conto tinha me colocado dentro da sala

de aula, junto com aquele narrador-personagem, que contava as suas memórias escolares, misturadas com as de seus colegas de sala e de sua “camarada professora”. As suas memórias, do narrador-personagem anônimo do conto de Ondjaki, que nos fazem pensar no próprio Ondjaki, que abria quatro temporalidades: a do presente, no qual Ondjaki escrevia, rememorando o tempo da oitava classe (um primeiro passado), mas também o da sexta classe (um passado dentro do passado). E essas memórias se misturavam com as dos personagens do conto de Honwana, do narrador-personagem Guinho e de seus colegas (um passado ainda mais anterior). Esse mecanismo narrativo de trazer a memória da sala de aula era muito potente, porque, sempre há algo de pedagógico, de didático, quando se volta para a cena escolar, e, no caso, entre esses dois contos, havia uma pequena modificação no título: o original usava o verbo matar, o segundo, o verbo chorar. Uma modificação muito sutil, mas que abria muito espaço para se pensar, ainda mais se referindo sobre o contexto das guerras civis de independência, na época de publicação do texto original de Honwana, e esses países, hoje, já independentes, na época da publicação do texto de Ondjaki, mais recentemente. A evocação do choro feita de maneira extremamente lírica por Ondjaki abria um espaço de acolhimento para a dor, a dor do trauma da morte do cão, como se seu texto autorizasse que as lágrimas corressem soltas no tempo presente, já que “[n]a oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes” (Ondjaki, 2009, p. 103).

Ondjaki é um escritor angolano contemporâneo, que nasceu em 1977, e que também já viveu no Brasil por alguns anos. Quando estive em Luanda, porque viajei para a África a convite do governo brasileiro, através do diretor do Instituto Guimarães Rosa, Hugo Lorenzetti, na época conhecido como Centro Cultural Brasil-Angola, para participar de um festival de literatura, o “Língua à solta”, promovido pelo governo brasileiro, português e angolano, eu e as pessoas convidadas para o festival, nós nos encontramos algumas vezes com Ondjaki. Em Luanda, trabalhando em conjunto com a artista visual brasileira Barbara Marcel, que também trabalha com cinema, nós iríamos desenvolver algumas atividades artístico-pedagógicas no festival, pensando algumas questões a partir da literatura e do cinema. E conversando com Ondjaki sobre nosso trabalho ele nos recomendou que víssemos um documentário seu, de 2006, “Oxalá Cresçam Pitangas”³²⁵, que nos daria uma ideia geral de Luanda, nos permitindo conhecer mais da cidade. Obviamente que eu só vi a situação toda como estranha, cheia de acasos que só a literatura sabe produzir na realidade, quando cheguei em Luanda e conheci Ondjaki pessoalmente, por causa do festival, porque, quando comecei a ler o seu conto, ainda no Brasil, eu

325 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=En8rugU5KTK>>. Acesso em: 09/05/2025.

nem imaginaria que iria cruzar seu caminho ou chegaria a conversar com ele, feito de carne e osso, e não apenas de papel e tinta. O encontro com ele produzia aquele tipo de estranhamento que deslocava um pouco a realidade do mundo de lugar, descolando sutilmente as coisas que existem entre o livro e o mundo.

Ainda no Brasil, seu conto me fez ir atrás do livro de Honwana, porque eu também precisava ler o texto com o qual ele estava dialogando: era uma espécie de imperativo categórico! Encontrei pela *internet* uma edição portuguesa da BEI, Biblioteca Editores Independentes, de 2008, o volume 057, da BI- África Minha, *Nós matamos o cão-tinhoso*, e comprei esse livro no mesmo dia, sem pensar duas vezes. A edição que eu comprei trazia esse conto que eu estava interessada em ler, que dava nome ao livro, mas também outros contos de Honwana. Na contracapa do livro, havia um depoimento seu, sobre seu trabalho, que foi retirado do “Prefácio à primeira edição” de *Nós matámos o Cão-Tinhoso*:

“Não sei se realmente sou escritor. Acho que apenas escrevo sobre coisas que, acontecendo à minha volta, se relacionem intimamente comigo ou traduzam factos que me pareçam decentes. Este livro de histórias é o testemunho em que tento retratar uma série de situações e procedimentos que talvez interesse conhecer.

Chamo-me Luis Augusto Bernardo Manuel. O apelido Honwana não vem nos meus documentos. Sou filho de Raul Bernardo Manuel (Honwana) e de Nally Jeremias Nhaca. Ele intérprete da administração de Moamba e ela doméstica. Tenho oito irmãos” (Honwana, 2008, [s.p.]).

Luís Bernardo Honwana nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo, em 1942. E seu texto sobre o Cão Tinhoso foi o primeiro texto seu que eu li (Honwana, 2008, p. 13-53) na vida. Esse texto, como o de Ondjaki, também se passa no ambiente escolar, com crianças andando em grupos, e há a presença de figuras de autoridade, como a Senhora Professora e o Senhor Administrador, que mandou que as crianças matassem o Cão-Tinhoso, que estava doente. Eles eram 12 crianças, que saíram para a estrada do Matadouro, levando várias armas de fogo, e o Cão puxado por um cordão. No início do conto, ficamos conhecendo as crianças e suas principais características, traços de suas personalidades: como Isaura, muito apegada ao Cão, a única a se aproximar dele; Quim, que era como um líder dos meninos, e contava muitas estórias fantasiosas sobre o Cão; e principalmente conhecemos o narrador-personagem, Ginho, que é quem devia dar o primeiro tiro contra o Cão, apesar de seu medo, como se fosse uma prova, uma demonstração de bravura social, já que os outros meninos ficavam incitando-o a fazê-lo, e, assim, ele não podia assumir seu medo publicamente. Ele precisava se afirmar para os demais colegas.

Essa é uma sinopse geral do conto de Honwana, e é interessante que Ondjaki o retoma e também o coloca dentro da sala de aula, como um

texto que era estudado pelos alunos de Luanda, que deveria ser estudado, como parte do currículo escolar. A história desses contos é uma história muito dura e faz pensar muito sobre ficção (conto de Honwana), tendendo para a realidade (conto de Ondjaki), porque temos a propensão de aceitar como verdade aquilo que o narrador-personagem do conto de Ondjaki está contando, como a do conto de Honwana ser uma história muito conhecida em Luanda, por exemplo. Esses contos têm algo de extremamente verossímil, que os aproxima da realidade, e mesmo o conto de Honwana, que tomamos como ficção, poderia ser um conto biográfico, baseado em questões reais, não é? Como saber? Era preciso pesquisar mais sobre eles.

Eu me interessei subitamente por esses dois contos, porque, junto com Barbara Marcel, a gente estava indo apresentar no CCBA (Centro Cultural Brasil-Angola, atualmente Instituto Guimarães Rosa) uma performance nova, criada a partir do diálogo entre nossos trabalhos individuais, mas meu trabalho em específico, o trabalho que eu tinha escolhido para apresentar lá, já lidava com o verbo matar. E eu achava que, para a performance, durante a apresentação, eu poderia fazer alguma relação entre esses contos: a performance “jucá/yuca”, iria juntar meu poema “i-juca piranha”³²⁶, de 2019, com a projeção do filme “Mandioca eu ralo pra você, mana”, de Barbara Marcel e Ana Hupe, de 2017, numa espécie de *lecture performance*, com momentos que poderiam lembrar algum estranho *talking show*, como se fosse um programa literário de televisão, com entrevistas, mas também uma espécie de programa de auditório interativo, porque eu achava que era importante ter interação com o público, de um modo improvisado, como eu pretendia fazer lá no teatro. Era nessa parte da improvisação que eu achava que poderia dialogar com o público, comentando esses textos, conversando com eles sobre esses textos, porque meu texto “i-juca piranha” trabalhava com o verbo jucá, do tupi, que significava matar, e Ondjaki, em seu texto, ele tinha usado o verbo bondar, para se referir a matar. Um verbo que eu nunca tinha escutado até então:

No início, o texto ainda está naquela parte que na prova perguntam qual é e uma pessoa diz que é só introdução. Os nomes dos personagens, a situação assim no geral, e a maka do cão. Mas depois o texto ficava duro: tinham dado ordem num grupo de miúdos para bondar o Cão Tinhoso. Os miúdos tinham ficado contentes com essa ordem assim muito adulta, só uma menina chamada Isaura afinal queria dar proteção ao cão. O cão se chamava Cão Tinhoso e tinha feridas penduradas, eu sei que já falei isto, mas eu gosto muito do Cão Tinhoso (Ondjaki, 2009, p. 99).

326 Disponível em: <<https://www.poetrytranslation.org/poems/from-i-juca-piranha/original>>. Acesso em: 20/04/2023. Este poema foi publicado originalmente aqui: <https://img1.wsimg.com/blobby/go/c22a44dc-1a08-456e-9978-39a60ac731bb/A_brasa_e_o_fanal%20FINAL.pdf>. Acesso em: 20/04/2023. Esse poema também ganhou uma tradução em alemão, por Odile Kennel, acrescido de mais detalhes: <<https://www.toledo-programm.de/talks/7209/i-juca-piranha>>. Acesso em: 14/05/2025.

A edição que eu tinha trazia, nas notas de rodapé, a explicação de algumas palavras, indicando seu significado, para que essas palavras pudessem ser entendidas por um leitor brasileiro. Nessa página, eles marcaram as seguintes palavras: estiga; maka; bondar; bué; cuecas e *slow*. Como eu estudei literatura portuguesa por muitos anos e vivi em Lisboa mais alguns, era fácil para mim reconhecer, naquele texto escrito por um autor angolano, a influência do português de Portugal, porque, além de algo que tinha a ver com a sintaxe de Portugal, na estrutura geral de seu português, eu também conseguia identificar várias expressões no texto de Ondjaki, expressões que eu só tinha escutado em Portugal, como porreira, e algumas das palavras nessas notas eu também conhecia, como bué e cuecas, mas bondar eu nunca tinha escutado. Então, eu segui viagem para a África, interessada em entender melhor sobre esse verbo bondar, se ele era uma gíria, se vinha de alguma língua africana. Enfim pesquisas.

Quando conversei sobre isso com minha amiga Barbara, na sua forma toda particular de entender e de relacionar as coisas do mundo, ela já achava que o Cão Tinhoso poderia ter alguma relação com Diogo Cão, que foi um navegador português que desempenhou um grande papel na exploração da costa africana no século XV, já que foi responsável por duas viagens de “descobrimento”, explorando a costa ocidental africana e estabelecendo contato com o Reino do Congo... Realmente, se o Cão Tinhoso tinha algo a ver com Diogo Cão, eu já não sei, porque, para mim, apesar de eles partilharem o nome cão, os contos eram realistas demais, eles tinham assumidamente um tom realista e eu achava que o Cão do conto deveria mesmo ser um cachorro!, mas, como eu estava muito atenta a questões trazidas pela linguagem e achava que teríamos tempo para trocar com as pessoas de lá, em algum momento essa pergunta poderia surgir, já que também iríamos fazer a oficina “Qualé, Mané?”³²⁷, para experimentar como o humor podia ser uma ferramenta muito potente nessa revisitação de memórias coloniais comuns/incomuns. O humor servia para ironizar aspectos da colonização no Brasil, já que o nome português Manuel, por exemplo, virou uma espécie de Zé Mané, idiotizado no imaginário brasileiro e nas piadas de português que contamos por aqui, mas que também não deixa de ser um estereótipo que expande as contradições coloniais, porque

327 Essa oficina foi criada e ministrada em 2022 e só depois, em 2023, o termo “mané” iria ganhar um grande destaque com os ataques do dia 08/01/2023. Como já disse em outra nota de rodapé: “A oficina ‘Qualé, mané?’, proposta por Érica Zíngano e Barbara Marcel, parte do encontro entre diferentes linguagens artísticas, no uso da palavra e da imagem, para pensar sobre questões que muitas vezes permanecem veladas no linguajar cotidiano, sobretudo oral, de forma quase ‘inconsciente’. A proposta das artistas com a oficina é a de criar um espaço coletivo de fala e de escuta, compartilhando vivências da língua portuguesa no Brasil e em Angola, para refletir junto com os participantes sobre possíveis elos da experiência colonial e suas reminiscências. A partir da discussão de excertos do trabalho da poeta Patrícia Lino e do cineasta Miguel Gomes, ambos artistas portugueses contemporâneos que estão pensando essa experiência do ponto de vista do colonizador, pretende-se criar textos/imagens que nos façam pensar em lugares de força, contranarrativas a serem imaginadas, numa conversa em aberto sobre o tempo presente, repleto de passados e futuros.”

também tem a ver com os autóctones, como os *manezin* da ilha de Florianópolis³²⁸.

Enquanto estive na África, muitos pensamentos sobre expressões cristalizadas da língua portuguesa começaram a reaparecer. Eu tinha o português do nordeste do Brasil enraizado na ponta da minha língua, mas estava escutando o português falado em Luanda, que guardava muitos traços semelhantes com o português de Portugal, que eu tinha guardado na cabeça, do tempo em que havia vivido lá, e que era a língua oficial falada em Angola, mas que introduzia muitas outras novas variantes, com palavras vindas do quimbundo, umbundo e kikongo, línguas bantu nacionais que desempenhavam um papel fundamental na vida quotidiana e na cultura do povo angolano. Então, a gente estava sempre perguntando, anotando, o que isso ou aquilo queria dizer, mas também nós nos ouvíamos falando alguns “atos falhos”, como, por exemplo, a expressão “na raça”, que apareceu quando a gente queria atravessar a rua, e era uma missão quase impossível também, porque os carros não paravam de passar e não paravam para que nós pudéssemos passar, e alguém do Brasil, que também estava conosco nessa empreitada, disse que iria atravessar a rua na raça! Essa é uma expressão curiosa, que tem a ver com bravura, com coragem, com muita determinação e com força de vontade para vencer, mesmo em circunstâncias difíceis, ou seja, é uma expressão que significa com muita garra, e, no Brasil, está ligada a um uso bastante informal, sendo usada basicamente em contextos de competições esportivas³²⁹; mas, como envolve o termo raça, também poderia estar ligada a uma ideia de superioridade racial talvez, com alguma demonstração dessa superioridade, associada a uma ideia de raça mais forte, de uma pretensa superioridade racial. Era preciso procurar mais, para saber.

Já a palavra *bonda*, como algumas pessoas do público nos explicaram durante a performance, ela tinha origem no quimbundo, *kubonda*, e significava assassinar ou matar; mas também magoar, machucar ou ferir³³⁰. Foi muito legal essa parte interativa da performance, porque a gente realmente conseguiu ali, através do trabalho artístico, estabelecer uma comunicação que fluía, a gente conseguiu trocar, ouvir, aprender, escutar, falar, conversar, interagir, nesse cruzamento de culturas e de experiências linguísticas diversas, mediadas pelo português do colonizador. O *Novo Dicionário Banto do Brasil*, de Nei Lopes, não traz nenhum verbete especificamente sobre o verbo bondar, mas apresenta o vocábulo *bondo*, “**bondo** s.

328 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Manezinho>>. Acesso em: 30/04/2023.

329 “na raça • [Brasil, Informal] Com coragem e determinação, fazendo todos os esforços possíveis (ex.: *jogo ganho na raça*). = NA MARRA, NO PEITO, NO PEITO E NA RAÇA”, no verbete “**raça**”, do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2025. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ra%C3%A7a>>. Acesso em: 14/07/2025.

330 Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bondar>>. Acesso em: 14/05/2025.

m. Baobá (ALF), Q. v. EMBONDEIRO [1]” (Lopes, N., 2012, p. 52), e indo até esse outro verbete indicado, se descobre que “**embondeiro** [1] *s. m.* Baobá, árvore das savanas africanas (AN). Aportuguesamento do quimbundo *mbondo*, baobá. ‘Resultante de *bonda*, matar em alusão à preferência dada pelos feiticeiros a essa árvore, para seus exercícios macabros.’ (RIBAS, 1989_2, p. 162)” (Lopes, N., 2012, p. 108). De certa forma, era impressionante que o verbete do dicionário de Nei Lopes fizesse uma associação entre o verbo matar e a árvore baobá, porque eu também falava sobre essa associação entre o verbo jucá e a árvore jucá!

Esse conto de Ondjaki mexeu muito comigo, porque ele me parecia um conto “exemplar” para se pensar sobre questões ligadas à dor e ao trauma, e também com relação à memória, em como digerir e trabalhar memórias relacionadas a questões traumáticas, ao mesmo tempo em que estava falando sobre elas, evocando-as, *i.e.*, mostrando como lidar com essas dores na prática, também lidava com elas, fazendo o trabalho de cuidado, de escuta e de atenção, que esse tipo de questão solicitava que se fosse feito, e com a própria escrita, como uma ferramenta poderosíssima nesse processo de elaboração de questões traumáticas. Como eu só li o conto de Honwana depois de ter lido o de Ondjaki, fiquei imaginando seu conto por meio das paráfrases que o narrador-personagem de Ondjaki ia fazendo desse texto, ao longo de sua narrativa, abrindo espaço também para a inscrição do leitor na escrita, para esse espaço de projeção e de criação, mas esse conto de Ondjaki jogava justamente com isso, com esse espaço entre a leitura e a escrita, já que é um conto que pode ser pensado como um relato de leitura, de atualização de leitura, num passado que é presentificado, ainda que se dê efetivamente no passado escolar do narrador-personagem da história de Ondjaki (que nos faz pensar no próprio Ondjaki, nos seus tempos de escola), mas que já é um outro passado, se pensado em relação ao tempo passado que o texto de Honwana se inscreve. Eu também achava que o ambiente escolar, o fato de esses contos terem relação com a sala de aula, de serem ambientados numa escola, também mostrava como a escola era um lugar importantíssimo para esse trabalho de lidar com questões traumáticas, ligadas à História, pois tinha a ver com a ideia de formação e de passagem do conhecimento, mas também de elaboração coletiva de processos históricos que foram atravessados pela violência, e esse conto de Ondjaki respondia de uma forma muito positiva minhas maiores angústias, sentidas com relação ao texto de Maria Firmina dos Reis, por exemplo, no difícil trabalho de como falar sobre memórias que evocavam dor e sofrimento psíquico. O conto de Ondjaki era “exemplar” nesse sentido, de conseguir mostrar um caminho, um método, uma forma de fazer isso na prática. De como trabalhar isso, pedagogicamente, mas também de ser um instrumento pedagógico, nos guiando nesse processo, como se apresentasse uma metodologia de como

abordar questões tão difíceis, e nos autorizasse a chorar. Nos liberando para acessar essas memórias e soltar o que estivesse guardado. E, além disso, fazendo isso através da arte. Usando a escrita como um instrumento poderosíssimo nesse processo.

Durante o Doutorado, não fiz nenhum Doutorado-sanduíche, fiz apenas duas disciplinas em outros Programas de Pós-Graduação, que já me valeram como experiência de intercâmbio acadêmico: uma, na minha mesma Instituição de Ensino Superior, mas em outro programa de pós-graduação, na Pós-Graduação de História, estudando com o Prof. Dr. Leandro de Jesus, como já disse; mas também uma outra, em uma outra IES, na Unicamp, no IEL-Instituto de Estudos da Linguagem, estudando com o Prof. Dr. Eduardo Sterzi. Mas, mesmo sem ter feito um Doutorado-sanduíche, sinto que talvez tenha vivido algo parecido com essa experiência, quando recebi o convite do Centro Cultural Brasil-Angola para ir à África, como poeta e performer. Realmente, num Doutorado, tudo pode acontecer, já me dizia Paola Poma, que foi minha professora mais do que orientadora, durante meu Mestrado, na USP, há alguns anos, foi alguém que plantou em mim uma forma de olhar para as coisas mais diversas, e ela me dizia isso constantemente, falando sobre as mudanças e as coisas mais inesperadas que podiam acontecer num Doutorado. Mas é tão forte pesquisar, e é tão inexplicável também, porque, nem mesmo na minha imaginação mais remota, eu nunca que iria imaginar que pesquisando o **breu** e o **Breu\$il**, e rostos que foram pintados de preto, eu iria visitar a África, e ainda mais nas condições em que viajei, enxergando apenas com um olho só, o olho direito, tendo que usar um tapa-olho no olho esquerdo, na maior parte do tempo em que estive por lá, no melhor estilo K'👁️, uma tendência lançada há muito tempo pelo poeta português Luis de K'mões #sqn!

Muitas coisas me atravessaram na África e muitas delas poderiam aparecer na tese, porque também atravessaram sua elaboração, mas algumas delas sinto como uma aventura à parte, muito íntima e particular, já que tudo que acontece, segundo o budismo tibetano que eu venho praticando há algum tempo, acontece atuando simultaneamente em três níveis diferentes, o grosseiro, o sutil e o secreto, em coemergência³³¹. Quem me ensinou isso foi Lama Padma Samten, mestre que há quase trinta anos ensina o budismo tibetano no Brasil, ao ter sido ordenado Lama por Chagdud Tulku Rinpoche em 1996, e com quem comecei a aprender e a praticar o budismo tibetano, durante a pandemia, através do CEBB-Fortaleza (Centro de Estudos Budistas Bodisatva), criado há quase 13 anos, sob sua orientação³³². De qualquer modo, independentemente de sermos budistas

331 Disponível em: <<https://cebb.org.br/en/originacao-dependente-no-nivel-grosseiro-sutil-e-secreto/>>. Acesso em: 30/04/2023.

332 As primeiras atividades do CEBB Fortaleza era ainda como GEBB (Grupo de Estudos Budistas Bodisatva), e aconteceram em março de 2013, no Instituto Gaia. *E MA HO!*

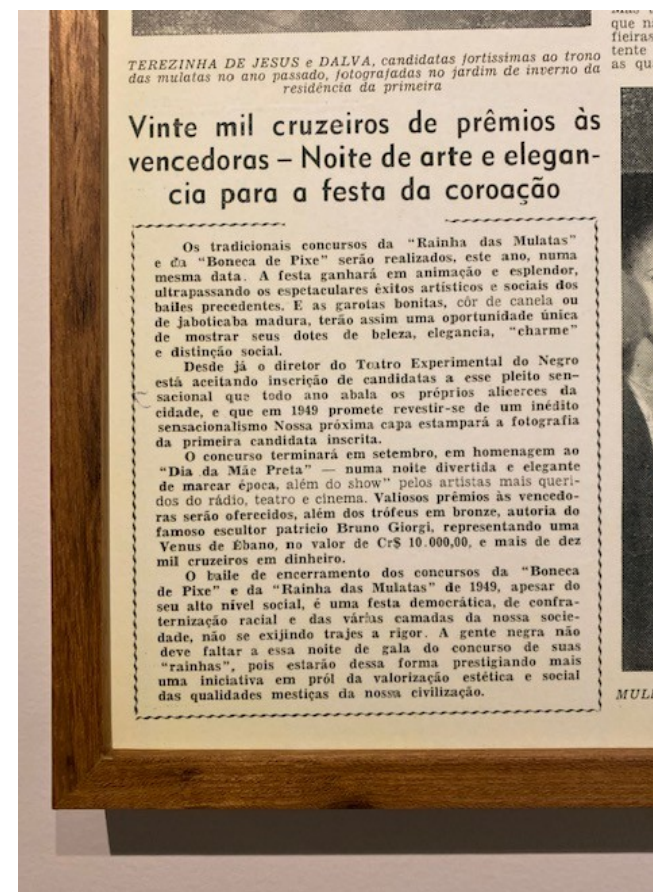
ou não, existem várias formas de acessar e dar significado para as coisas que nos acontecem, o budismo apenas representa mais uma forma, sendo a forma com a qual eu mais me identifico atualmente para olhar os fenômenos que tendemos a identificar como realidade, vida, sonho etc., mas, às vezes, mesmo munidos de mil utensílios teóricos de leitura, existem aqueles fenômenos que não acessamos de jeito nenhum, que nos escapam, porque parecem encriptados, mas que, mesmo compreendendo-os ou não, a gente simplesmente atravessa. Por isso, eu sinto que muitas coisas que eu vivi ali, em Angola, pertencem mais à viagem do que à tese, mas eu não posso deixar de contar algo que aconteceu, nos instantes finais da viagem, quando eu já estava no aeroporto de Luanda, esperando o avião na sala de embarque, pronta para voltar para o Brasil, porque aconteceu algo que eu passei a viagem inteira secretamente esperando que acontecesse, uma espécie de sinal, de confirmação.

Do nada, no aeroporto, houve uma pane de energia, um blackout, e o **breu** se instalou ali, entre nós, por alguns minutos, no saguão do aeroporto, fazendo com que todos nós que estávamos ali, tivéssemos a oportunidade de contemplar o escuro por algum tempo. Foi um alvoroço só, as pessoas perto de mim ficaram muito agitadas, e eu mesma comecei a tirar fotos com o celular, porque queria registrar de alguma forma o que estava acontecendo, queria fotografar o **breu**, mas, no meio daquela situação tão inesperada, eu tive um *insight*, o apagão me deu um *feedback* muito concreto do **breu**, porque ele se fez presente ali, no aeroporto, ele apareceu para mim, como se fosse uma coisa toda viva, uma realidade pulsante, operando no presente. Mas o que ele poderia significar ali, daquele jeito, naquele exato momento? É difícil dizer, ou mesmo tentar explicar, porque mais parecia algo que era da ordem do mistério, de alguma coisa muito *secreta*, com um sentido interno, mas que é completamente externo, que se manifesta no campo mais grosseiro, e que sentimos através do *sutil*, porque é algo que não se consegue comunicar muito bem com palavras, que é da ordem das sensações, Mas quando eu aquietei um pouco a minha mente de toda aquela agitação externa, que o **breu** tinha causado, e parei de tirar fotos, aquela falta de luz me permitiu acessar o lugar de um outro jeito, e quando eu parei e comecei a escutar o **breu**, era como se eu estivesse tendo uma conversa silenciosa com o lugar, e o **breu** estivesse falando comigo, ali, em silêncio, no próprio **breu**, me dando o retorno que eu intimamente estava esperando escutar da África a viagem inteira, como se a viagem inteira já não tivesse sido uma grande conversa, de muitos tempos diferentes, com muitas camadas, mas que só aquela experiência, uma experiência solitária, mas ao mesmo tempo coletiva, me permitiu acessar internamente, de um jeito muito especial, ao me mostrar um indício mais concreto de um caminho, de possibilidades de como prosseguir com a tese.

Em Luanda, encontrei alguns livros que conversavam com essa pesquisa do **breu** e do **Breu\$il**, que já estava em curso, quando eu fui para lá. Além de ter levado o livro de *Contos africanos dos países de língua portuguesa*, como eu falei, eu também levei na cabeça uma história do folclore brasileiro, a história infantil da “boneca de piche”; então, chegando lá eu encontrei o livro da poeta angolana Paula Tavares, *Ritos de Passagem*, de 2015, e também outros livros sobre “bonecas”, como *Boneca de Pano – Colectânea do Conto Infantil Angolano*, org. por Adriano Botelho de Vasconcelos, Neusa Dias e Tomé Bernardo, publicado pela União dos Escritores Angolanos (Vasconcelos; Dias; Bernardo; 2005), e também o livro de Arnaldo Santos, *A Boneca de Quilengues (as estórias proibidas)*, publicado pela Caxinde (Santos, A., 2007). Esses livros dariam muito pano para manga, para pensar outras coisas em relação aos ritos de passagem e à questão das bonecas, por exemplo, porque, naquela época em que viajei, eu já estava pesquisando a narrativa folclórica do “Boneco de piche” (Machado, A. M., 2004, p. 77-80), que também aparecia como “O macaco e o moleque de cera” (Romero, 1985, p. 175-176); “O macaco e o moleque” (Pimentel, 2019, 114-115); “O macaco e a negrinha de cera” (Cascudo, 2004, p. 209-211). Essa narrativa tinha um pé em Luanda, “O macaco e a boneca de piche” (Rocha, 2010), e tanto (Romero, 1985, p. 175-176) quanto (Cascudo, 2004, p. 209-211) também falavam sobre isso, que essa narrativa era africana, de Luanda, mas ela também parecia muito com uma história de Gana “O cesto dourado” (Bodenmüller; Prando (Org.), 2022, p. 15-21). Inclusive, foi por isso que, alguns meses depois da nossa viagem à África, Barbara Marcel me enviou algumas imagens do acervo de Abdias Nascimento, do jornal *Quilombo*, de 1950, com fotos que ela fez quando visitou a exposição “Raio que o parta”, no SESC-24 de Maio, em São Paulo, em 2022, com informações sobre os “tradicionais concursos” da “Rainha das Mulatas” e da “Boneca de Pixe” (grifos meus)³³³, que mais uma vez reificavam a identificação ambígua de pessoas negras com estereótipos que foram forjados pela branquitude, numa tentativa de auto-identificação forçada, já que essas máscaras atuavam numa zona de muita ambiguidade, como aquela também forjada pelo Óleo Pajeú, como comentei anteriormente:

333 Essas fotografias do jornal *Quilombo* foram enviadas por Barbara Marcel, a quem eu agradeço muito. Essa página em específico refere-se ao “Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, jun. 1949, 12 p.”; e pode ser acessada *online*. Disponível em: <<https://www.ojornalquilombo.com.br/>>. Acesso em: 05/10/2022.

Figs. 65 e 66: Duas fotos do jornal *Quilombo* (maio de 1950), da exposição “Raio que o parta” (2022), no SESC-24 de Maio-SP, com informações sobre esses concursos. Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, de, acervo Abdias Nascimento,



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Nas conversas que eu tive com algumas pessoas sobre esses textos da “Boneca de pixe”, antes de viajar, eu fui criticada por estar com essas narrativas na cabeça, como se elas fossem relativas a outro tempo, que iriam me deslocar do tempo presente, e nublar o meu olhar para ver as coisas como elas iriam se apresentar ali, *in loco*, no momento da viagem, mas talvez as pessoas que não lidem com literatura não saibam lidar muito bem com essas diferenças, entre a realidade e a ficção, e os diferentes tempos por onde normalmente somos acostumados a navegar mentalmente, porque existe uma enorme pluralidade de princípios de realidade operando ao mesmo tempo em nossas mentes, e, a princípio, para quem estuda literatura, as coisas só podem ser bem relativas mesmo. Eu acho que as pessoas que lidam com narrativas literárias estão mais acostumadas com esses trânsitos entre princípios de realidade diferentes e diferentes tempos históricos, e nós podemos mudar de lente muito rapidamente e acessar outras camadas das coisas, de uma maneira mais flexível, como se a gente tivesse sido “treinado para isso”. Pode parecer estranho, mas é um pouco assim que nossas mentes funcionam, friccionando os textos no mundo, carregando questões de um lado para o outro, deslocando diferentes tempos históricos, sempre no presente, onde nos deslocamos. Pelo menos, é mais ou menos por aí que a minha mente funciona! É mais ou menos assim que me movimento no mundo.

Na época da viagem, eu já estava ligada que a “Boneca de pixe”, que aparecia nas histórias infantis do nosso folclore, era tipo o “Tar-baby” [bebê de piche/**breu**], uma figura do folclore americano que tinha ligação com os contos do Tio Remus, como bem nos informava a Wikipédia: “The **Tar-Baby** is the second of the Uncle Remus stories published in 1881; it is about a doll made of tar and turpentine used by the villainous Br'er Fox to entrap Br'er Rabbit. The more that Br'er Rabbit fights the Tar-Baby, the more entangled he becomes”³³⁴ [The Tar-Baby é a segunda das histórias do Tio Remus publicadas em 1881; é sobre uma boneca feita de alcatrão e terebintina usada pelo vilão Br'er Fox para capturar Br'er Rabbit. Quanto mais o Br'er Rabbit luta contra o Tar-Baby, mais enredado ele fica”]. E eu também já sabia que havia um pesquisador folclorista, que escreveu inúmeros artigos sobre o tar-baby, Aurelio M. Espinosa (1929; 1930a; 1930b; 1931; 1938; 1943; 1944). Ele foi mencionado por Camara Cascudo, na sua longa nota sobre a história d’ “O macaco e a negrinha de cera” (Cascudo, 2004, p. 210-211), que ele replicou de João da Silva Ramos, retirada de “Contos e Fábulas Populares da Bahia”, em sua antologia de *Contos Tradicionais do Brasil*. Pelo que entendi, Espinosa era como se fosse um pesquisador categoria

334 Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tar-Baby>>. Acesso em: 25/04/2023.

1 nível A do CNPQ daquele tempo, mas, particularmente, eu comecei a achar que ele viajava um pouco na maionese para tentar explicar a origem desse *tar-baby*, porque até com budas do Oriente ele achava que essa narrativa folclórica tinha a ver, além de trazer muitos outros detalhes sobre as várias versões dessa história:

Esta história, que Silva Campos ouviu contada pelos negros do recôncavo baiano, é uma interessante convergência de dois temas populares em vários Folclores. Conheço outro exemplo da união de motivos. Muitas vezes também ouvi contar, separadamente os dois contos: a prisão do macaco pelo boneco de cera e a morte de quem comeu uma carne (peixe, coelho, veada) encantada. A outra versão é a de Silvio Romero. O boneco de cera é o *tarbaby*, de universal presença nos folclores. O prof. Aurélio M. Espinosa, da Universidade de Stanford, U.S.A., reuniu 311 versões de *tarbaby*, da Índia, Lituânia, Espanha, América Espanhola (35), Cabo Verde, Brasil, Pequenas Antilhas, Guiana Holandesa, indígenas do Rio Orenoco, América do Norte, Filipinas, África (26), Ilha Maurício, anglo-africanas, dos negros americanos, Antilhas Inglesas. O prof. Espinosa recusa a fonte africana e é partidário da origem oriental. O boneco de cera provirá da *Jataka* 55, velha de quase dois mil anos, publicada por E. B. Cowell, “The Jataka or Stories of the Budha’s Births”. O Bodhisattva foi vencido por um gigante que tinha o pelo pegajoso. O herói bateu-lhe com as mãos, os pés, a cabeça ficando preso inteiramente. O ogre perdoou-lhe a vida. O prof. Espinosa lembra que a lebre, o coelho, são personalizações do Bodhisattva. Setenta e cinco por cento das histórias do *tarbaby* trazem o coelho (Rabbit) como personagem. Assim constitui o Mt. 175 de Aarne-Thompson, *The Tarbaby and the Rabbit*. A história ainda corre entre os africanos Kaffir, Rodésia, Hotentotes, etc. Sobre o assunto, prof. Espinosa: “Notes on the Origin and History of the Tar-Baby Story”, *Journal of American Folk-Lore*, tomo XLIII, 168 (1930), “European Version of the Tar-Baby Story”, *Folk-Lore* (Londres, vol. XL, nº III, setembro de 1929), “Sobre los orígenes del Cuento del Muñeco de Brea”, separata do Boletim de la Biblioteca Menéndez y Pelayo Santander, 1931, “More Notes on the Origin and History of the Tar-Baby Story”, *Folk-Lore* (Londres), vol. XLIX, junho de 1938, etc. A primeira versão no idioma inglês é a de Joel Chandler Harris, em 1880, “Uncle Remus, His Song and His Savings”, no conto “*Wonderful tar-baby story*”, entre a raposa e o coelho, onde há também o episódio do *Sapo com medo d’água*, da literatura oral brasileira. Vinte e três anos antes, em 1857, August Schleider publicava em Weimar uma coleção de contos da Lituânia (“Litauische Marchen”) onde aparece um cavalo coberto de **breu** para prender, como realmente prende, a uma feiticeira. No “More Notes” (Londres, *Folk-Lore*, Volume XLIX, junho de 1938, o prof. Espinosa publicou um esquema gráfico do percurso do tema, irradiando-se na Índia (p. 180). O dr. W. Norman Brown tem publicado ensaios sobre o *Tarbaby*, dizendo-o africano. Ver “The Tar-Baby Story at Home”, *Scientific Monthly*, XV, 227-33, 1922, e “The Stickfast Motif in the Tar-Baby Story”, *Twenty-Fifth Anniversary Studies*, Philadelphia Antropological Society, 1937. A versão brasileira do *Tarbaby* que Silvio Romero registrou no seu “Contos Populares do Brasil” tem o nome de “O Macaco e o Moleque de cera”, ouvida no Estado de Sergipe. O animal (ave ou peixe) que fica falando ou cantando quando é apanhado, cozido, devorado e ainda fala no ventre da mulher, rebentando-a e voltando, intacto, a viver, é outro tema igualmente popular. Silva Campos (p. 209-211, conto XXVIII). “O Rei dos Pássaros” narra o episódio de um caçador que encontrou um pássaro muito bonito que cantou, pedindo que não o matassem. O caçador matou-o. Foi depená-lo o pássaro cantou que não o depenassem. Cortou-o em pedaços e o pássaro cantou pedindo que não o cortassem. Colocaram-no na panela, puseram-no no prato, comeram-no e sempre o pássaro cantando e pedindo. Finalmente estourou e o homem caiu morto. Arthur Ramos (“O Folk-Lore Negro do Brasil”, p. 185, Rio, 1935) recolheu uma variante das Alagoas. Depois de ingerido, o pássaro sai durante a defecação, acompanhado por uma porção de diabinhos pretos, pulando e cantando. Heli Chatelin (“Folk-Tales of Angola”, conto IV, p. 82) registra a história *Muhatu, Uasema Mbiji*. A mulher que desejava peixe, de Luanda, o peixe apanhado, canta em todas as ocasiões e, devorado, pergunta por onde deverá sair. Saia por onde quisesse, disse por fim a mulher. O peixe saiu, rebentando a mulher pelo meio. O Padre dr. Constantino Tastevin, em carta de 12-XI-1935, em Paris, informava-me haver publicado na revista “*Les Recherches Congolaises*” um conto que ouvira entre os negros Ba Kamba, da margem esquerda do Nyari, altura de Mandinga, Congo-Oceano, entre Point-Noire e Brazaville. É o mesmo tema sendo o macaco, o coelho, o peixe substituídos por um antílope. O animal cantou o tempo todo, durante todas as operações e quem o comeu morreu. Jogaram o resto no mato e o

antílope reconstitui-se e desapareceu. Dizia-me o Pe. Tastevin, professor de Etnologia do Instituto Católico de Paris: “Essa fábula é encontrada – equivalente – em toda esta região. Os negros creem que os maus viram antílope, elefante, etc., depois da morte, mas são animais encantados”. As duas versões brasileiras, a de Silvio Romero e a de Silvia Campos, idênticas, mostravam a interessante fusão de dois temas, a do *tarbaby*, como o animal sacrificado e vingativo, distintos noutros continentes. Incluo uma outra versão brasileira, de Minas Gerais, que o prof. Lindolfo Gomes publicou no seu “Contos Populares”, 1, p. 82, “O Macaco e a Velha”, onde há convergência do boneco de cera e do animal vingador. Em Portugal, o episódio é denominado “Homem de Visgo” e pertence ao ciclo de Pedro Malazartes, segundo J. Leite de Vasconcelos, “Tradições de Portugal”, p. 294-295), “Pedro Malazarte e o homem de visgo”, Porto, 182. Há uma curiosa modificação numa variante brasileira do Amazonas, que o barão de Sant’Ana Neri registrou no seu “Folk-Klore Brésilien” (Paris, 189, p. 208). O macaco, grande ladrão de banana, é preso pela mulher porque esta cobriu as frutas com resina. Não há o boneco. Sant’Ana Neri registrou “Tarbaby” clássico, nº 8. O prof. Espinosa recolheu uma versão em San Esteban de Muñama, Avila, “Sansón”, 35º, tomo-I, p. 80. Sansão, gigantesco, comilão e bruto, foi preso por um *hombre de pez* (*Cuentos Populares Españoles*). O prof. Aurélio M. Espinosa da Stanford University, reuniu 318 versões deste conto. Ver minhas notas ao conto de Silvio Romero, “O macaco e o moleque de cera”, *Contos Populares do Brasil*, 175-176, Belo Horizonte, 1985. Coleção Reconquista do Brasil, vol. 87³³⁵ (Cascudo, 2004, p. 210-211).

Apesar de essa citação ser um pouco longa, eu gostaria de me explicar: não a entendo como algo que eu deveria parafrasear, eu a entendo como “uma imagem de um outro texto”, que estou citando aqui, na íntegra, como um documento que não precisa ser atravessado pela minha voz. Por isso, citação completa. Dito isso, também me permito dizer que, mesmo estando conectada com o budismo e de conhecer esses contos de Jataka³³⁶, eu não estava muito convencida da hipótese do professor Aurelio M. Espinosa, eu queria ver o que outros pesquisadores mais contemporâneos, como o professor e pesquisador Bryan Wagner, da Universidade de Berkeley, na Califórnia, que recentemente publicou o livro *The*

335 A nota a que Camara Cascudo se refere é bastante semelhante a anterior: “[n]ota 66 – O boneco de cera é do episódio do *tar baby* de universal presença nos contos populares. Há variantes em que o macaco se liberta e noutras morre quem come de sua carne encantada. Ocorre a substituição para coelho, peixe, pássaro, veado. O Professor Aurelio M. Espinosa, da Stanford University, reuniu 318 versões; *Notes on the origin and History of the Tar Baby Story*, Journal of American Folk Lore Society, XLIII, 168, *European Version of the Tar Baby Story*, Folk-Lore, XL, nº III, Londres (setembro de 1929), *Sobre Los Origenes deu Cuento del Muñeco de Brea*, sep. do Boletim da Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, 1931, *More Notes on the Origin and History of the Tar Baby Story*, Folk-Lore, XLIX, Londres (junho de 1938), *Cuentos Populares Españoles*, II, 163-227, Madrid, 1947, com a bibliografia maior e análise mais minuciosa, inclusive mapa do percurso temático. No Brasil as versões mais conhecidas foram registadas por Sílvio Romero, Silva Campos, *Contos e Fábulas Populares da Bahia*, 180, Lindolfo Gomes, *Contos Populares Brasileiros*, 97, São Paulo, 1948, Figueiredo Pimentel, *Histórias da Avozinha*, 217, Rio de Janeiro, 1930, Santana Neri, *Folk-Lore Brésilien*, 213, Paris, 1889, etc.. O Professor Espinosa recusa a origem africana e decidiu-se pela Índia, provindo a estória de Jataka 55, de vinte séculos, publicados por E. B. Cowell, *The Jataka or Stories of the Buddha's Births*. O Bodisata foi vencido por um gigante que tinha o pêlo pegajoso. A lebre, o coelho, são personalizações de Buda e em setenta e cinco por cento das estórias o coelho é o personagem do Tar Baby. Mt-175 de Aarne-Thompson, *The Tar Baby and the Rabitt*. A primeira versão no idioma inglês é a de Chandler Harris em 1880, *Uncle Remus, His Songs and His Sayings*, no conto *Wonderful tar-baby story*, 7-11 da edição Appleton-Century. Vinte e três anos antes, em 1857, August Schleicher publicara em Weimar uma coleção de contos da Lituânia (*Lituanische Marchen*) onde aparece um cavalo coberto de breu para prender, como prendeu, uma feiticeira. Favorável à origem negra é o Sr. W. Norman Brown, *The Tar Baby Story at home*, Scientific Monthly, XV, 227-233, 1922 e *The Stick-Fast Motif in the Tar-Baby Story*, Twenty-Fifth Anniversary Studies, Philadelphia Anthropological Society, 1937; ver *Contos Tradicionais do Brasil*, 264-266, Rio de Janeiro, 1946, onde comentei o tema com maior extensão. – L. da C. C.” (Cascudo, 1985, p. 176, grifo meu).

336 MARTIN, Rafe. *Antes de o Buda ser o Buda: Aprendendo com os contos Jataka*. Trad. Joice Costa. Teresópolis, RJ: Lúcida Letra, 2021.

Tar Baby – A global history (Wagner, 2017), tinham a dizer a respeito disso. É óbvio que eu precisava ler esses textos, e talvez pesquisar ainda mais outros tantos, e só assim poderia ter uma compreensão maior dessas visões, mas eu já estava olhando mais adiante, porque não estava interessada apenas nas relações existentes entre essas histórias, da boneca de piche e do tar-baby, e de suas possíveis origens comuns, na verdade, eu nunca me interessei exatamanete pela origem delas, eu me interessava mais pela manifestação delas no tempo presente, e em possíveis conexões que poderiam ser feitas entre elas e outras coisas, porque eu já estava pensando nessas histórias junto com outras coisas, que foram surgindo do fundo da memória da cultura, enquanto eu estava pesquisando o **breu**, como, por exemplo, aquela canção de ninar “Boi da Cara Preta”³³⁷ ou mesmo aquela música, que dizia assim, “Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/ Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também”³³⁸, que eu conhecia por causa do grupo carioca O Rappa:

Oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh
 Oh oh oh oh Soul Power
 Oh oh oh oh Soul Power
 Oh Oh Oh Oh
 Essa história começa mais ou menos assim:

Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemo mostrar pra você (pra você).
 Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemo mostrar pra você (pra você).

Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.
 Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.

Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).
 Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

337 A pesquisadora Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado escreveu o livro *Canção de Ninar Brasileira: Aproximações*, publicado pela Edusp, em 2017, e nesse livro há um capítulo inteiro sobre o boi, onde ela analisa essa canção no acalanto de Dorival Caymmi (Machado, S. de A. P., 2017, p. 33-95).

338 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-pzls0Xl3HM>>. Acesso em: 04/10/2022.

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
 Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.
 E não te ensino a minha malandragem.
 Nem tão pouco minha filosofia, porquê?
 Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia. [sic]³³⁹

Meu Deus

Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).
 Que bloco é esse? Eu quero saber.
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

Vai!

Oh oh oh oh Oh oh oh oh Oh oh oh oh
 Oh Oh Oh Oh Oh Oh

Essa história se resolve a bateria e voz

Que bloco é esse? Eu quero saber
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).
 Que bloco é esse? Eu quero saber?
 É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.
 Somo crioulo doido somo bem legal.
 Temos cabelo duro somo black power.

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
 Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.
 E não te ensino a minha malandragem.
 Nem tão pouco minha filosofia, porquê?

339 Aqui a letra foi transcrita errada no *site*, devendo ser, portanto: “ Quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia” (grifo meu).

Porque?
Em Santa Luzia aiai Meu Deus [sic]³⁴⁰

Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).
Que bloco é esse? Eu quero saber?
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

Oh oh oh oh Oh oh oh oh Oh oh oh oh
Oh Oh Oh Oh Oh Oh³⁴¹

Essa versão se chama “Ilê Aiyê” e eu achava que ela era d’O Rappa, só porque foi na versão deles que eu a ouvi pela primeira vez, mas, originalmente, ela não era deles. Essa música, quer dizer, a versão dessa música, cantada pelo grupo O Rappa, era de 1996 e ela fazia referência à música do bloco bahiano Ilê Aiyê³⁴², que, na versão original, se chamava “Que bloco é esse?”, e era de 1984. Ela foi composta por Paulinho Camafeu³⁴³ e foi lançada em 1975, no carnaval de Salvador, como um hino de apresentação do bloco, recém-fundado em 1974, sendo a primeira vez na história do carnaval soteropolitano que houve a apresentação de um bloco só de negros³⁴⁴. Desde aquela época, muitas foram as versões regravadas dessa música, pois, além das gravações do próprio grupo³⁴⁵, ela vem sendo regravada por muito mais gente, se tornando uma espécie de música emblema da afirmação da negritude no Brasil, fortalecendo positivamente questões identitárias ligadas a pessoas que se autoidentificam com esse grupo étnico: Gilberto Gil, em *Refavela* (1977)³⁴⁶; Sarajane, em *Rio de Leite* (1986)³⁴⁷; O Rappa, em *Rappa Mundi* (1996)³⁴⁸; Célia Sampaio, em *Diferente* (2000)³⁴⁹;

340 *Idem*.

341 Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/o-rappa/47770/>>. Acesso em: 04/10/2022. Essa é a versão d’O Rappa, mas a versão do grupo Ilê Aiyê é ligeiramente diferente.

342 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilê_Aiyê>. Acesso em: 04/10/2022.

343 Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/11/29/quem-foi-paulinho-camafeu-compositor-que-abriu-portas-do-mundo-negro-com-a-musica-e-foi-gravado-por-gil-fafa-bell-e-outros.ghml>>. Acesso em: 04/10/2022.

344 Neste vídeo, um mini-doc de 2012, podemos entender um pouco mais da história do grupo, disponível em: <<https://vimeo.com/44246129>>. Bem como nessa publicação do Itaú Cultural, disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/il__aiy__publicacao_issu>, oriunda da 42ª Ocupação, Ilê Aiyê, em 2018. Disponível em: <<https://ocupacao.icne-works.org/ocupacao/ile-aiye/>>. Acesso em: 04/10/2022.

345 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PJbmHF5DYYI>>. Acesso em: 04/10/2022.

346 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnDOOPbsWlQ>>. Acesso em: 04/10/2022.

347 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nBqCn9MWsU4>>. Acesso em: 04/10/2022.

348 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E_DjChWgnJo&t=205s>. Acesso em: 04/10/2022.

349 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OF8lBH0BLIc>>. Acesso em: 04/10/2022.

Daúde, em *Neguinha te amo* (2003); Daniela Mercury, em *Balé Mulato ao vivo* (2006)³⁵⁰; Criolo junto com o grupo Ilê Aiyê³⁵¹, em 2012, no projeto Petrobrás³⁵², Gilberto Gil cantando junto com Ivete Sangalo³⁵³, e o Baiana System cantando com o grupo Ilê Aiyê, na comemoração dos cinquenta anos do grupo em 2024³⁵⁴, dentre outros.

Essa música é muito forte, porque, ao mesmo tempo que ela é uma apresentação do grupo, falando de forma positiva e afirmativa sobre marcas identitárias que estão ligadas a pessoas que se autoidentificam como negras, jogando com elementos associados às pessoas negras, como a ideia de crioulo doido³⁵⁵ ou do cabelo black power, e contando a história desse bloco musical, mostrando o próprio grupo com mundo negro, afirmando que “[e]ssa história se resolve a bateria e voz”; ela também fazia um convite bastante provocativo às pessoas brancas, que, se elas quisessem saber o valor que as pessoas negras têm, elas deveriam ficar pretas³⁵⁶, mas, para isso, elas deveriam tomar um banho de piche. Aí o piche era usado de forma extremamente irônica, para reverter a História, como se fosse um verdadeiro revés da História, brincando com a ideia de que para se virar uma pessoa negra fosse apenas uma questão de se tomar um banho de piche. O interessante dessa reviravolta, como um *plot-twist* da História, é que ela não deixava de reconhecer que a História do mundo negro também passava por elementos como o piche, que foram usados de modo racista, ao longo da História. Esse revés pode ser entendido como parte de sua malandragem, como algo que não pode ser ensinado, porque não há nada para ser ensinado ao cego, já que o pior cego, como sempre disse o ditado, seria aquele que não queria ver...

A questão da cegueira (que pode ser entendida como se referindo à invisibilidade do povo negro, a seu não reconhecimento fora do regime racial, e, portanto, racista, sendo uma cegueira que reforçava o racismo, ao negá-lo também), podia ser entendida também como que encaminhada

350 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ii8wMkSvN0k>>. Acesso em: 04/10/2022.

351 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pehygAGe6p4>>. Acesso em: 04/10/2022.

352 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bf5be-oWiio>>. Acesso em: 04/10/2022.

353 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=miD9w2eVb2A>>. Acesso em: 04/10/2022.

354 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VZW0jlooss>>. Acesso em: 15/05/2025.

355 Essa era uma designação comum para se referir a filhos de pessoas que foram escravizadas. Não há como não lembrar do “Samba do Crioulo Doido”, “uma canção satírica composta pelo escritor e jornalista Sérgio Porto, sob pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, em 1966, para o Teatro de Revista, em que procura ironizar a obrigatoriedade imposta às escolas de samba de retratarem nos seus sambas de enredo somente fatos históricos.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba_do_Crioulo_Doido>. Acesso em: 04/10/2022.

356 É interessante perceber que, na versão do grupo O Rappa, o termo negrão, cantada na versão original do grupo Ilê Aiyê, foi substituído por “preto”.

para o âmbito espiritual dos próprios brancos, já que, além da bengala branca, instrumento que serve para que se identifique pessoas totalmente cegas³⁵⁷, que é referida na música de forma igualmente irônica (por que a bengala que vai guiar os cegos tinha que ser justamente representada pela cor branca?!?), também evocava uma santa católica, Santa Luzia, ligada aos olhos, e não se evocava, por exemplo, nenhuma entidade das religiões de matriz africana, para que fosse ela quem guiasse os cegos, nesse processo. Se a cegueira é branca, eles, então, que são brancos que se entendam com ela! Nesse sentido, pensando também sobre as questões que envolvem esta tese, as questões que esta tese atravessa, é interessante perceber como a própria tese se torna de modo metafórico exatamente esse banho de piche de que a música fala, já que procura deslindar essas questões históricas ligadas ao **breu**, e que atravessavam uma ideia de **Breu\$il**.

Ora, estudando mais sobre a cultura náutica e o Ritual da Linha do Equador, que ainda não comentei nesta tese, mas que eu já estava ciente, nessa época da pesquisa, também se ficava sabendo da existência de uma outra prática que acontecia muito na Europa e em suas colônias, o “*Tarring and feathering*”³⁵⁸ [Alcatrão e penas]³⁵⁹. Essa era uma prática de tortura pública onde o piche e o alcatrão eram usados como elementos de punição. Ela era utilizada em navios reais ingleses, pelo menos desde o século XII, e foi muito usada nos Estados Unidos, no período colonial. Sobre pretensamente seu primeiro uso, em 1191, dizia o verbete da Enciclopédia Britânica, de 1911:

TARRING AND FEATHERING [alcatrão e penas], um método de punição tão antigo quanto as Cruzadas. A cabeça do culpado era raspada e alcatrão quente era derramado sobre ela, sendo, em seguida, sacudido um saco de penas sobre ele. A menção mais antiga à punição está nas ordens de Richard Coeur de Lion, emitidas para sua marinha, de partida para a Terra Santa em 1191. “Quanto às leis e ordenanças nomeadas pelo rei Ricardo para sua marinha, a forma delas era a seguinte... item, um ladrão ou criminoso que roubou, sendo legalmente condenado, deverá ter sua cabeça raspada, e

357 As bengalas podem ter outras cores também: “**Bengala branca**: é utilizada por pessoas cegas, ou seja, que apresentam ausência total da visão. Isso significa que elas não conseguem identificar obstáculos, movimentos ou luz. A cegueira pode ser adquirida ou congênita (desde o nascimento). **Bengala verde**: é usada por quem possui baixa visão ou visão subnormal. Essas pessoas têm sua função visual comprometida, mas conseguem utilizá-la para a execução de tarefas. Podem identificar a luz, enxergar vultos e, em certos casos, reconhecer pessoas e objetos. O comprometimento visual pode variar entre os graus leve, moderado e profundo. **Bengala vermelha e branca**: é utilizada por pessoas com surdocegueira, que, em diferentes graus, têm a audição e a visão comprometidas. A comunicação, nesses casos, geralmente ocorre pelo sistema “Tadoma”, também conhecido como “Braille Tátil”. Nele, utiliza-se as mãos para sentir os movimentos da boca e maxilar, além da vibração da garganta de quem está falando. Dessa forma, é possível compreender o que foi dito.” Disponível em: <<https://www.tre-pr.jus.br/comunicacao/noticias/2021/Agosto/saiba-identificar-o-significado-das-cores-das-bengalas-utilizadas-por-pessoas-com-deficiencia-visual>>. Acesso em: 15/05/2025.

358 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tarring_and_feathering>. Acesso em: 05/10/2022.

359 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alcatr%C3%A3o_e_penas>. Acesso em: 05/10/2022.

piche fervendo será derramado sobre ela, e penas ou penugem espalhados sobre ele para que possa ser conhecido, e assim, no primeiro local de desembarque onde chegarem, deverá ser deixado” (tradução do estatuto original em *Hakluyt's Voyages*, ii. 21)³⁶⁰.

Mas, um pouco antes disso, era possível encontrar na *Canção de Rolando*, um texto fundador da Literatura Francesa, que data entre 1140 e 1170, uma comparação feita entre o piche e a cor de um criminoso sarraceno, como é o caso deste verso, da estrofe 125: “Issi est neirs cum peiz ki est demise ;” [*Ainsi est noir comme poix fondue ;*] (La Chanson..., 1990, p. 136) [“Então é negro como piche derretido;”], como foi traduzido na edição consultada, “la poix fondue n'est pas plus noire que lui ;” [o piche derretido não é mais preto que ele;], evidenciando que a associação entre esse elemento náutico e a cor de pessoas de pele escura era muito antiga, e convidando a se pensar mais sobre como se deu essa relação na Modernidade, com a questão da construção do racismo. Em 1845, o escritor americano Edgar Allan Poe escreveu um conto, “The System of Doctor Tarr and Professor Fether”, traduzido para o português como “O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena” (Poe, 2017, p. 113-142, grifos meus), que foi interpretado como “um comentário político satírico sobre a democracia americana, uma paródia da obra de Charles Dickens e Nathaniel Parker Willis, e também é entendida como uma crítica às práticas médicas do século XIX”³⁶¹. Apesar de nesse conto o elemento tar estar escrito com dois erres, dobrando o erre e, assim, reforçando-o, como Tarr, algo que poderia soar esnobe e arrogante, como um exagero, seu título fazia referência a esse sistema de punição, conhecido como alcatrão e penas, que agora estava sendo aplicado no âmbito médico/psiquiátrico, porque o conto inteiro se passava num manicômio.

Com essa questão da nomeação do Doutor como Tarr, impossível não lembrar, por exemplo, do filme “*Interestellar*”, de 2014, do diretor anglo-americano Christopher Nolan, com seu carismático robô que aparecia no filme: ele foi nomeado como Tars, um anagrama de star [estrela], que

360 “TARRING AND FEATHERING, a method of punishment at least as old as the Crusades. The head of the culprit was shaved and hot tar poured over it, a bag of feathers being afterwards shaken over him. The earliest mention of the punishment occurs in the orders of Richard Coeur de Lion, issued to his navy on starting for the Holy Land in 1191. ‘Concerning the lawes and ordinances appointed by King Richard for his navie the forme thereof was this... item, a thiefe or felon that hath stolen, being lawfully convicted, shal have his head shorne, and boyling pitch poured upon his head, and feathers or downe strawed upon the same whereby he may be knowen, and so at the first landing-place they shall come to, there to be cast up’ (trans. of original statute in *Hakluyt's Voyages*, ii. 21)” (The Encyclopaedia..., 1911, p. 432).

361 “At the time this story was written, the care of the insane was a significant political issue in the United States. People were calling for asylum reform because the mentally ill were being treated as prisoners, while increased acquittals due to the insanity defense were criticized for allowing criminals to avoid punishment. The story has been interpreted as a satirical political commentary on American democracy, a parody of the work of Charles Dickens and Nathaniel Parker Willis, and is also understood as a critique on 19th-century medical practices”. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_System_of_Doctor_Tarr_and_Professor_Fether>. Acesso em: 15/05/2025.

também evocava o tar, alcatrão, piche, o próprio **breu**. Mas, deixando as derivas linguísticas um pouco de lado, por mais que o tar também pudesse me levar ao espaço, é importante pensar que, ao nomear o Doutor e o Professor com esses nomes, Alcatrão e Pena, respectivamente, Edgar Allan Poe estava fazendo uma crítica, satirizando esse método de punição, que aparecia descrito no final do conto:

Afinal, ocorreu o surto supremo, a catástrofe do drama. Como os gritos, os uivos, e os cocoricós eram as únicas formas de resistência, os únicos obstáculos opostos aos esforços dos assaltantes, foram as duas janelas arrombadas com muita rapidez e quase simultaneamente. Jamais poderei esquecer as sensações de estupefação e horror, quando pela janela vi saltar e precipitar-se em roldão sobre nós, agitando os pés, mãos, garras, verdadeiro exército de monstros berradores, que a princípio tomei como chimpanzés ou orangotangos, aqueles grandes e negros bugios do Cabo da Boa Esperança.

Recebi tremendo murro que me atirou sob um sofá. Ali fiquei, muito quietinho, cerca de uns quinze minutos, durante os quais observei com maior atenção o que se passava na sala. Por fim obtive, com o *desenlace*, uma explicação satisfatória da tragédia. Contando-me a história do louco que excitara os companheiros à revolta, narra-me o sr. Maillard o próprio caso. Dois ou três anos antes, esse senhor fora diretor do instituto. Depois, se lhe haviam desarranjado os miolos, e ele passara à categoria de enfermo. Essa circunstância, meu companheiro de viagem a ignorava. Os guardas, que eram dez, haviam sido dominados, alcatroados, empenados e, depois, cuidadosamente trancafiados nos porões. Mais de um mês ali haviam vivido encarcerados e, durante todo esse período, o sr. Maillard generosamente lhes concedera não só uma ração de alcatrão e penas (a base de seu famoso “sistema”), como também um pouco de água em abundância. Desta última, todo dia uma bomba lhes esguichava a ração sob forma de violenta ducha. Por fim, como um desses infelizes houvesse conseguido evadir-se, pudera libertar os demais.

O “sistema de brandura”, como modificações importantes, voltou a ser praticado no instituto, mas não pude deixar de reconhecer, concordando com o dr. Maillard, que seu próprio “tratamento” era um sistema curativo único. E como ele próprio observara com inteira justeza, tratava-se de um tratamento “simples, asseado, sem complicação alguma.”

Resta-me agora apenas acrescentar algumas palavras a esta história. Por mais que eu haja procurado as obras do dr. *Alcatrão* e do prof. *Pena* pelas bibliotecas da Europa, até agora, malgrado mil esforços, ainda não pude deitar os olhos a um só exemplar desses tratados tão célebres da psiquiatria contemporânea (Poe, 2017, p. 140-142, grifos meus).

Como se vê, pela descrição trazida no final do conto, o método do Alcatrão e Penas se voltou contra quem o utilizava, e o Doutor, que era o diretor da instituição, passou a ser paciente do hospício, operando como aquele outro ditado da caça contra o caçador, ou do veneno que é a própria medicina. Atualmente, estou interessado em ver como esse conto pode se comunicar com *O Alienista* (Assis, 2011, p. 38-98), publicado no livro de contos *Papéis Avulsos*, de 1882, e analisado por Ivan Teixeira (2010), em *O altar & o trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. Eu estava bem consciente dessas questões, na época em que viajei para a África, mas várias coisas relacionadas ao **breu** ainda flutuavam na minha mente, sem muita forma... Era como se elas formassem uma grande nuvem de palavras em torno do breu, onde essas referências apareciam e desapareciam, e eu via a ligação entre elas, se fazendo e se desfazendo, dependendo do lugar de onde elas estavam na nuvem, e nas possíveis conexões entre elas, e nada estava mui-

to fixo, porque eu via esses materiais da pesquisa se misturando entre si, sem entender muito bem como eu poderia narrar essas histórias, nem fazer os cruzamentos entre elas que eu estava vendo na minha cabeça com o **breu**, que forma lhes dar.

Fig. 67: *Print* de uma nuvem de palavras em torno do **breu** (2022).

maracatu cearense, reizado; boi da cara preta;	descrição xica da silva "conhecendo o mar";	krenak jenipapo	pichaim ritual equador verônica et al.
música ilê aiyê;	carnaval debret	pixé e o breuzinho	oswaldo de camargo
"a boneca de piche", folclore no brasil,	testemunho	américa, "baby tar", além do concurso de beleza	músicas milton nascimento
performance de nana blue, artista cearense, "oleada";	maria firmina dos reis	macunaima e makunaimã;	filme "Bang Bang" (1971), de Andrea Tonacci
	pichações		

Fonte: Arq. pessoal da autora.

E além da questão do ritual, que o texto de Veronica Stigger trazia, que eu irei apresentar mais adiante, o **breu** ainda abria para muitas outras coisas, que podiam ser pensadas para se pensar uma ideia de **Breu\$il**: tinha a relação do ritual, ligado ao carnaval, do **breu** com o carnaval/entrudo, que poderia ser todo um capítulo a parte, breu-carnaval, entre o breu-ritual e o breu-folclore, já que eu estava pensando em ler o carnaval a partir de um texto do antropólogo carioca Roberto da Matta, “O Carnaval como um Rito de Passagem” (Matta, 1977, p. 19-66), justamente para fazer essa ponte entre o ritual e o carnaval, e eu queria trabalhar com imagens também, como aquela aquarela do francês Jean-Baptiste Debret³⁶², *Cena de Carnaval*, de 1823, que o mela-mela, que até hoje acontece no Nordeste do Brasil, atualiza, além de trabalhar com o negrum do Maracatu de Fortaleza, mas também com o rosto pintado de preto do personagem Mateu e de sua mulher Catirina³⁶³, do Reisado/Folia de Reis³⁶⁴, e pesquisar melhor sobre a presença do piche no carnaval de antigamente: “[c]onta-se que em muitas vezes não era apenas água e perfume que eram lançados nos foliões piche, sêmen e urina eram problemas encontrados”³⁶⁵.

Eu gostava muito de um livro de George Didi-Huberman, o *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, dos anos 2000, e publicado no Brasil em 2009, em que esse historiador de arte francês apresentava vários pequenos capítulos, relacionados entre si: “ser caixa”; “ser cebola”; “ser caracol”; “ser adro”; “ser rio”; “ser escavação”; “ser fóssil”; “ser folha”; “ser lugar” (Didi-Huberman, 2009), e eu imaginava o **breu** e o **Breu\$il**, mais ou menos assim, porque eu iria pensar o **breu**, presente no texto de Veronica Stigger, juntamente com outros breus (Alighieri, 2017a; Reis, 2018), como um disparador/dizparador, que atravessava esses e outros tópicos e consequentemente pensar uma ideia de **Breu\$il**, porque seu livro também podia ser pensando como uma interpretação sobre o Brasil. E além disso, tinha a questão da dialética, que o breu-branco, que era um **breu brasileiro**, trazia para olhar e problematizar esses outros **breus**, que foram aparecendo na pesquisa, que podiam ser pensados pelo conceito

362 Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/o-carnaval-ja-foi-lambuzao/>> e <<https://ensinarhistoria.com.br/carnaval-de-debret/>>. Acesso em: 05/10/2022.

363 Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/reisado-e-tema-de-exposicao-inaugurada-nesta-quinta-feira-21-1.2077276>>. Acesso em: 22/03/2022.

364 Eu também queria pesquisar se havia alguma ligação entre a Folia de Reis e o magusto, por exemplo, que é uma festa popular portuguesa, que remonta aos tempos pagãos, onde pessoas, grupo de amigos e famílias, costumavam se reunir em torno de fogueiras, assando castanhas ou bolotas, sardinha assada, chouriço, broa para comer, bebendo-se jeropiga, água-pé ou vinho novo, além de fazerem brincadeiras, nas quais as pessoas enfarruscavam-se com as cinzas e cantavam cantigas. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Magusto>>. Acesso em: 22/03/2022. Esse verbo, enfarruscar, significa isso mesmo: “manchar(-se) com carvão, fuligem etc.; encarvoar, enegrecer”. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/enfarruscar>>. Acesso em: 02/01/2026.

365 Disponível em: <<https://www.nataldasantigas.com.br/blog/e-ja-tinha-carnaval>>. Acesso em: 05/10/2022.

benjaminiano de “imagem dialética” e também a ideia de “montagem”, conceitos que aparecem nas *Passagens*, como já mencionei anteriormente, relativizando e perspectivando ainda mais esses **breus**, como a própria Veronica Stigger já havia sugerindo, naquele poema, que citei no segundo capítulo, e que volto a citar aqui, para pontuar essas outras questões, ao brincar com a ideia de o Brasil ter virado uma “imagem dialética”, um conceito benjaminiano:

Terra devastada:
percursos de desconto.
O Brasil virou uma
imagem dialética (Stigger, 2016a, p. 14).

Acho interessante que Veronica Stigger tenha citado, nesse poeminha, além do conceito de Walter Benjamin de “imagem dialética”, uma obra moderna, o livro de poemas *Waste Land*, do poeta anglo-americano T. S. Eliot, de 1922, traduzido para o português como *Terra Devastada*, por Caetano W. Galindo, numa tradução que saiu em 2018. Como já comentei algumas traduções do título desse livro, agora vou me concentrar, então, apenas em algumas questões do livro. Esse é um dos livros de poemas mais importantes da língua inglesa. Ele foi dividido em 5 partes, mas não segue uma narrativa única e nem apresenta um estilo ou estrutura muito rígida. O poema como um todo, como uma obra única, composto dessas partes, é bastante fragmentário em sua composição, alternando entre vozes de sátira e também de profecia, e apresenta mudanças muito abruptas, não previstas pelo narrador, evocando uma vasta e dissonante gama de culturas e literaturas. São feitas muitas alusões ao cânone ocidental, como *Metamorfoses*, de Ovídio; a lenda do Rei Pescador; a *Divina Comédia*, de Dante; os *Contos de Canterbury*, de Chaucer; e até mesmo uma canção popular, “That Shakespearean Rag”, traduzida por Galindo como “O O O O o jazz Cheikspiriano...” (Eliot, 2018, p. 121). Os poemas são como se fossem uma viagem e, na terceira parte, *i.e.*, no terceiro poema, intitulado o “III. Sermão do Fogo” 🔥🔥🔥, também se volta para o piche:

O rio sua
Óleo e piche
As barcas vagam
Na virada da maré
Velas rubras
De pé
A sota-vento pendem da verga pesada.
As barcas lavam

Troncos soltos
 No Greenwich Reach
 Após a Ilha dos Cães
 Weialala leia
 Wallala leialala (Eliot, 2018, p. 133, grifos meus).

Não sei necessariamente comentar esse poema de T. S. Eliot, teria que estudá-lo, para conseguir contextualizar minimamente a questão do óleo e do piche no poema e no livro como um todo, e também seu desdobramento com a Modernidade, com as imagens que já havia cruzado, mas pensando no que Veronica associou, a ideia de uma *Terra devastada*, que aparecia de forma cifrada, como uma citação para ser entendida por bons entendedores, entenderão!, que pode ser lida como uma chave para se acessar a Modernidade, esgarçada ainda mais pelo Capitalismo tardio dos nossos dias, já que a paisagem imediatamente relacionada a ela seria a de “percursos de descontos”, tendo sido a própria terra expropriada nessa devastação, num jogo entre referência e literalidade... Assim, nesse jogo dialético, que o poema propõe, como comentei no segundo capítulo desta tese, ao falar de retratos 3x4, o que poderia significar associar o Brasil a essa equação sem uma síntese? Num jogo que o repensa entre uma Modernidade devastadora e um conceito filosófico que o transformaria numa imagem dialética? Ainda que eu não consiga responder a essa pergunta aqui, pensar com esses atravessamentos que Veronica convocava em seu texto era também pensar junto com Benjamin a questão da barbárie, associada à questão da técnica, como ele a formulou em “Experiência e Pobreza”, de 1933, por exemplo:

Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica. A angustiante riqueza de ideias, que se difundiu entre – ou melhor, sobre – as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritismo, é o reverso dessa miséria. Pois não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma fantasmagoria preenche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho sobre as cabeças, rodopiam imprevisivelmente pelas vielas. Esses quadros são talvez o retrato da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui, porém, revela-se com toda clareza que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor do nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e visões de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje dia uma palavra de honradez confessar nossa pobreza. Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie (Benjamin, 2012, p. 124-125, grifos meus).

Figs. 68, 69 e 70: Da esq. para a dir. – *Print* de uma img. da pintura de James Ensor, “*Masks Confronting Death*” (1888); *print* de uma img. da máscara mortuária do poeta Dante Alighieri (c. 1483); e *print* de uma img. de um dos trabalhos da série “*Caprichos*” (final de século XVII), de Goya.



Fonte: *Internet*. James Ensor: Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2024/10/03/arts/design/james-ensor-masks.html>>. Acesso em: 22/05/2025. Máscara mortuária de Dante: Disponível em: <<https://www.florenceinferno.com/dante-death-mask/>>. Acesso em: 22/05/2025. “*Caprichos*” de Goya: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos>. Acesso em: 22/05/2025.

É muito forte ler os textos de Walter Benjamin, especialmente esse trecho de seu texto “Experiência e Pobreza” de 1933, onde ele dizia, algumas páginas mais à frente, que “a existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo” (Benjamin, 2012, p. 127), como se o camundongo Mickey fosse aonde chegasse o supra-sumo da imaginação do homem contemporâneo, o topo onde nossa imaginação humana alcançasse, estabelecendo-se como paradigma para o nosso próprio tempo, ao ter sido criado por Walt Disney, em 1928, em substituição do Coelhozinho Sortudo, Oswald³⁶⁶. Nessa passagem citada acima, Walter Benjamin nos convidava a tentar imaginar a descrição dessa nova miséria produzida pela técnica, como resultado da sua completa monstruosidade. E ele mesmo nos dava algumas pistas, de como poderíamos imaginá-la, ao citar os quadros de Ensor, no caso, James Ensor, um artista belga que nasceu no século XIX e que morreu no século XX, ilustrando essa miséria a partir de uma ideia de fantasmagoria.

As máscaras presentes nessa imagem de uma pintura de Ensor, “*Masks Confronting Death*”, de 1888³⁶⁷, que encontrei na *internet*, talvez não sejam as mesmas máscaras de que Benjamin estava falando em seu texto, “máscaras disformes brancas” (grifo meu), quando mencionou a pintura de Ensor – de que pintura em específico Benjamin estava falando? –; de qualquer modo, eu deveria fazer uma pesquisa mais acurada, tanto na obra de Ensor quanto na de Benjamin para entender melhor a questão dessas “máscaras disformes brancas”, mas essas máscaras, que estão na imagem da pintura de Ensor que encontrei, “*Masks Confronting Death*”, já poderiam servir como uma pista, mostrando um caminho por onde começar a pesquisar seu trabalho, e as questões trazidas por Walter Benjamin, que estava tentando ler esse início do século XX e sua fantasmagoria. Ensor exerceu muita influência no Surrealismo e trabalhava muito o tema da máscara em suas pinturas extremamente coloridas, trazendo algo do horror do circo e da comédia, e que, a meu ver, também lembrava algo do universo dos “Caprichos” do Goya, do final de século XVIII, mas a cores – e esse

366 Num artigo recente, de 2019, escrito por Scott Tobias, para o jornal inglês *The Guardian*, “Song of the South: the difficult legacy of Disney's most shocking movie”, o autor comenta sobre a plataforma de *streaming* Disney+, tentando deixar evidente um problema antigo que a Walt Disney Company tinha com a Walt Disney, e que também passa a ser empurrado para a plataforma de *streaming*: a questão de “to mix propaganda with gentle disclaimers”. No entanto, se algumas obras do passado serão transmitidas na plataforma, esse não é o caso do filme “Song of the South”, de 1946, que era um filme que adaptava as histórias do Uncle Remus, “[t]he 1946 film won't be showing up on Disney+, but its insidious racism serves as an important reminder of the company's dark history”, já que está repleto de “examples of pernicious racism”. O autor faz uma análise desse filme e da história da Companhia, “[i]t does no one any service to paper over an important piece of Disney history, even one that so severely maligns the image of Walt Disney as the benevolent dream-maker responsible for your last family vacation and myriad plushies and lunchboxes.” Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2019/nov/19/song-of-the-south-the-difficult-legacy-of-disneys-most-shocking-movie>>. Acesso em: 05/10/2022.

367 Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2024/10/03/arts/design/james-ensor-masks.html>>. Acesso em: 22/05/2025.

colorido de Ensor é estonteante! – é que vão dar um outro tom, nos mostrando outros ângulos do carnaval, ao sugerirem também algo subterrâneo, cadavérico, mortuário, com o jogo das máscaras, que não deixam de nos sugerir algo das máscaras mortuárias, que eram máscaras brancas, feitas de cera ou de gesso³⁶⁸, como essa que encontrei pretensamente feita a partir do rosto de Dante.

Essas máscaras de Ensor, recuperadas por Benjamin, me fazem pensar em outras máscaras também, como as máscaras de Debret, de que já falei anteriormente, ao retratar o carnaval do Brasil no século XIX, onde rostos negros eram cobertos com farinha branca, mas também me levavam para as máscaras teatrais, por exemplo, como as máscaras que o Teatro Oficina usou para montar *O rei da vela*, de Oswald, em 1967, ou para pensar a maquiagem de Xica da Silva que embranquecia seu rosto, na novela homônima, produzida pela Rede Manchete e exibida de 17 de setembro de 1996 a 11 de agosto de 1997, que era interpretada pela atriz Taís Araújo. Ou até mesmo pensar a relação desse embranquecimento com várias outras representações de Xicas da Silva, como essa, descrita por Ana Miranda, que retoma a Xica da Silva de João Felício, de 1976, que usava breu na peruca, e que tinha marinheiros pintados de preto, e que também tinha a cara caiada de branco:

Na famosa cena do barco, também descrita no romance de João Felício, essa estrídula personagem do narrador libertino é trazida ao cais numa liteira adornada de flores, fitas, ramos, papéis pintados, ladeada não por doze, mas cento e vinte escravos lavados, em roupas coloridas e cintilantes, “vestida de ouro e, para contrastar com os marinheiros pintados de preto, trazia a cara inteiramente caiada de branco, e um véu negro de invisíveis malhas a guardar dentro de seu penteado em cascatas altíssimas, duras de **breu**, centenas de vaga-lumes vivos, a tremeluzir esvoaçantes entre uma enorme quantidade de palhetas de ouro puro. A cabeça de Xica-Enxurrada resplandecia no contraste muito preto dos cabelos de sua incrível peruca e o rútilo das palhetas à luz fria dos pirilampos”.

A figura assombrosa chega ao barco, onde inicia sua “bacaçal particular” diante de uma população pasmada que a tudo assiste, às margens do tanque. Xica bebe exageradamente e força suas escravas a fazerem o mesmo. Manda que os escravos entornem garrafas de um só trago. Obriga os músicos a se embriagarem com a mesma presteza, o que nos faz lembrar a sátira de Rabelais, o *Quinto livro de Pantagruel*, quando esse personagem, após longa peregrinação, chega ao templo da deusa Botelha em busca de conselho e dela ouve uma única palavra, “Bebei!” – interpretada por pantagruelistas como uma ordem de conquista das fontes do conhecimento e por epicuristas como busca do prazer. Narra João Felício:

*Já a música se descompassa. Xica berra, ordenando aos marinheiros, vindos especialmente do Rio de Janeiro, que bebam desordenadamente. O negro de fumo com que pintaram as caras começa a escorrer pelas barbas, pelas rugas do pescoço... Já os homens estão todos lambuscados de tinta, de vinho, de aguardente... Xica se ri e se diverte enormemente com o escândalo e com a repulsa que percebe envolver os convidados na margem do lago. Exigindo que o barco voe sobre as águas de seu lago, solta desesperadamente os cabelos, desmanchando os armados em **breu**, e, livre da peruca e do véu, dá liberdade à multidão de pirilampos que começam a luzir esvoaques desorientados sobre o espelhado das águas represadas. Nisso, tira o vestido, que atira pela borda. Arranca as anáguas caras e*

368 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara_mortu%C3%A1ria>. Acesso em: 14/07/2025.

despe-se decididamente, semeando as peças íntimas por dentro d'água. as meias... os sapatos.. Assim, nua, beija homens e mulheres, freneticamente, nos lábios, no corpo... Aperta-os com lubricidade, fingindo-se ainda mais excitada... rola pelo chão... ri... grita...

Uma Xica da Silva feita de deleites, ódio racial, sede de vingança, sensualidade politizada, humor satírico, que carrega em si e faz explodir toda a violência de que teria sido vítima em sua vida de escravizada, mestiça, pobre, mulher colonial, amante. Uma criação literária dotada de razões varonis, que propiciam essa ousadia na devassidão, porque aos homens jamais oprimiu a mesma força social e religiosa que repudia as mulheres mal comportadas. Uma redenção ideológica da imagem de uma mulher com origem escrava, que passou a fazer parte do sistema de poder, pois a Xica da Silva criada por João Felício dos Santos jamais se curva ao comportamento exigido por brancos e poderosos. Pelo contrário, submete-os aos seus modos populares, abusando da linguagem, da sensualidade, dos gestos (Miranda, 2016, p. 15-17, grifos meus).

Naquele trecho citado de Benjamin, do texto “Experiência e Pobreza”, de 1933, onde ele usava as máscaras de Ensor como paradigma para refletir sobre o tempo e as transformações que estavam ocorrendo, Benjamin nos disse que “surge assim uma nova barbárie”. É interessante perceber que Benjamin contrapunha as máscaras de seu tempo com a nudez de um rosto de um mendigo medieval, para falar da mixórdia do mundo e da pobreza da experiência. Mas o que seria exatamente essa “nova barbárie”? É Benjamin mesmo quem vai responder, como se estivesse conversando com alguém, enquanto escrevia seu texto, se perguntando exatamente isso, alguém que talvez tivesse se surpreendido com a utilização do termo barbárie, tendo lhe perguntando, “barbárie?”; afinal, o termo fazia referência aos bárbaros, e remetia a um passado distante, pois eles eram aqueles que, para os gregos e os romanos, não partilhavam dos seus costumes, os bárbaros eram os outros quaisquer, aqueles que traziam uma diferença em relação a alguém que não fosse bárbaro, ou tido como um:

Barbárie? Sim, de fato. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram aqueles implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Pois queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu. Também Einstein foi um tal construtor, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as experiências da astronomia. Os artistas tinham em mente esse mesmo “começar do princípio” quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir das formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece acima de tudo às necessidades do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, mais que à interioridade: é isso que as torna bárbaras (Benjamin, 2012, p. 124-125).

Figs. 71, 72, 73 e 74: Print de uma img. da aquarela *Cena de Carnaval* (1823), do francês Jean-Baptiste Debret; quatro *prints* de cenas da novela *Xica da Silva* (1996-1997), da TV Record, quando ela foi “conhecer o mar”; foto do mela-mela (2022), do carnaval da Majorlândia-CE, encontrada no jornal *O Povo* (Aurélio Alves/*O POVO*); foto de uma manifestação (2017), no Dragão do Mar-CE, por causa do negrume (Helena Santos/jornal *Diário do Nordeste*).



Fonte: *Internet*. Debret: Disponível em: <<https://ensinarhistoria.com.br/carnaval-de-debret/>>. Acesso em: 22/05/2025. Xica da Silva: Arq. pessoal da autora. Mela-mela: Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/vidaarte/carnaval/2019/03/03/majorlandia-tem-mela-mela-e-paredoes-veja-galeria-de-fotos.html>>. Acesso em: 22/05/2025. Negrume: Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/brincantes-do-maracatu-fazem-ato-no-dragao-do-mar-1.1696819>>. Acesso em: 22/05/2025.

Naquela época, nos anos 1930, nas primeiras décadas do século XX, Benjamin retomava a ideia de barbárie de um jeito novo, e a reintroduziu modernamente para pensá-la no seu próprio tempo, perspectivando questões do seu presente histórico, questões que, para ele, lhe eram caras, como a da experiência e a da perda da aura, por exemplo, e essa nova barbárie, reintroduzida por ele ali, em 1933, se relacionava com todo um regime de produção de pensamento que estava associado a uma ideia de razão/racionalismo, já que Benjamin retomava a figura de Descartes, e associava a ela outros construtores, que passaram a operar num mundo bárbaro, e também as questões políticas que o atravessavam. Ele também retomava essa questão da barbárie no seu texto “Sobre o conceito de história”, de 1940, e eu voltei a reler as suas “teses” para verificar o que ele disse *ipsis litteris* com relação à barbárie. Realmente me surpreendi muito, porque eu não lembrava mais que ele abria a “TESE VII” com uma epígrafe – afinal, quem se lembra das epígrafes dos textos³⁶⁹?!? –, a epígrafe em questão era de Bertolt Brecht, e ela tem tudo a ver com algumas questões trazidas pelo **breu**, que estou discutindo aqui, ao longo desta tese. A citação de Brecht que Benjamin recuperou como epígrafe acenava para evidenciar a escuridão da barbárie: “Considerai a escuridão e o frio intenso/ Neste vale, onde ressoam lamentos” (Brecht *apud* Löwi, 2007, p. 70, grifo meu)³⁷⁰.

Esses são os versos finais da ópera *Die Dreigroschenoper* [A Ópera dos três vinténs], de 1928, que aparecem na tradução que tenho desse texto de Benjamin, mas em alemão esses versos eram assim:

*ALLE (singen zur Orgel, nach vorn gehend):
Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde
Erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt.
Bedenkt das Dunkel und die große Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt*

Ende (Brecht, 2013, [s.p.]).

369 Marcelo Lotufo se lembra! Que coisa maravilhosa! Disponível em: <https://www.academia.edu/129817326/Relendo_a_Can%C3%A7%C3%A3o_do_Ex%C3%ADlio_>. Acesso em: 31/12/2025.

370 Numa outra edição crítica comentada das teses, esses versos aparecem como: “Considera a escuridão e o forte frio/ Neste vale onde ecoa a miséria.” (Brecht, *Die Dreigroschenoper*) (Ópera dos três vinténs)” (Brecht *apud* Benjamin, 2020 p. 71). Essa edição crítica foi org. e trad. por Selligman-Silva junto com Adalberto Müller, e para essa epígrafe o comentário de Selligman-Silva, que escreveu as notas, foi: “[a]qui Benjamin cita dos dois versos finais da ‘Ópera dos três vinténs’ de Bertolt Brecht, peça que estreou em Berlim em 31 de agosto de 1928” (Selligman-Silva, 2020 p. 71).

Numa outra tradução consultada, a escuridão desapareceu completamente, em prol das rimas:

Jamais persigam tanto a iniquidade,
 Pois ela mesma exaure seu alento.
 Pensem na noite fria que invade
 O nosso vale, cheio de lamento (Brecht, 1992, p. 107).

É curioso, porque Benjamin só utilizou os dois últimos versos, e não a fala completa do texto de Brecht, com os quatro versos, onde todos cantavam juntos, em coro, essa espécie de conselho, que soava como um conselho, mas também como uma advertência. Penso que Brecht estava tentando nos alertar para não dar tanta importância assim à injustiça, já que ela mesma, por ser fria, morreria friamente, como resultado da sua própria frialdade. Com esse conselho, ao invés de perdermos tempo olhando para a injustiça, ele nos convocava a olhar para vale frio e sombrio, onde nós estávamos todos, um lugar cheio de misérias, lamúrias, lamentos. Seria, então, a partir desse lugar, onde nós todos estávamos, no início do século XX, que fomos levados pela Modernidade, um lugar demasiadamente escuro, que tem a ver com o humano, com uma ideia de humano, ligada a uma ideia de barbárie da Modernidade, um lugar produzido pela barbárie da humanidade, onde alguns humanos deveriam ser mais responsabilizados por essa catástrofe do que outros, que Benjamin pensava como a figura do historiador deveria se posicionar em relação aos acontecimentos de seu próprio tempo, porque o historiador deveria tomar uma posição, num conflito de perspectivas e de pontos de vista, onde, decerto, na passagem do século XIX para o XX, havia um certo fundo de tristeza e de profunda melancolia, que se instalou no mundo, e isso tem a ver com o desenrolar da História, do que aconteceu de fato.

Na “TESE VII”, aparecia a imagem dos vitoriosos, dos vencedores, e também a dos mortos, “que jazem por terra” (Benjamin *apud* Löwi, 2007, p. 70), mas, na tese seguinte, a VIII, os perdedores foram nomeados como “oprimidos”: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' no qual vivemos é a regra” (Benjamin *apud* Löwi, 2007, p. 83). Então, esse conflito do passado, no presente, que a “TESE VII” apresentava, se manifestava nos seguintes termos, com uma indicação de como se proceder com relação aos bens culturais, uma vez que todos eles são atestados da barbárie:

Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chama-na bens culturais. Eles terão de contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corvéia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão,

transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialismo histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin apud Löwy, 2007, p. 70).

Já perdi as contas de quantas vezes li e reli essa passagem, e nunca deixo de me emocionar quando leio de novo, mais uma vez, porque é muito forte ver como Benjamin entendia a tarefa, o dever daqueles que tomaram para si o desafio de contar a história, mas não a História dos vitoriosos, e sim o outro lado da história, as outras versões que ainda precisam ser contadas, e que vêm desestabilizar a noção de verdade, do fluxo de univocidade da História, assim chamada de “oficial”, pelos vitoriosos. Nesse sentido, Michel Löwy procura abrir o significado da imagem “escovar a história a contrapelo”, trazendo um exemplo recente, da “comemoração” de 500 anos de descoberta das Américas:

Um exemplo latino-americano recente permite ilustrar o significado da exigência de “escovar a história a contrapelo”: a comemoração do V centenário da descoberta das Américas (1492-1992). As festividades culturais organizadas pelo Estado, pela Igreja e por iniciativas privadas são belos exemplos de empatia com os vencedores do século XVI – uma *Einfühlung* [empatia] que beneficia invariavelmente os dirigentes atuais: as elites financeiras locais e multinacionais que herdaram o poder dos antigos conquistadores.

Escrever a história no “sentido contrário” – expressão de Benjamin em sua própria tradução – é recusar qualquer “identificação afetiva” com os heróis oficiais do V centenário, os colonizadores ibéricos, os poderosos europeus que levaram a religião, a cultura e a civilização para os índios “selvagens”. Isso significa considerar cada monumento da cultura colonial – as catedrais do México ou de Lima, o palácio de Cortés em Cuernavaca – como *também* um produto da guerra, da exterminação, de uma opressão impiedosa.

Durante séculos, a história “oficial” da descoberta, da conquista e da evangelização não só foi hegemônica, como também praticamente a única a ocupar o cenário político e cultural. Somente com a Revolução Mexicana de 1911, essa hegemonia começou a ser contestada. Os afrescos de Diego Rivera no palácio Cortés (1930), em Cuernavaca, marcam uma verdadeira guinada na história cultural latino-americana, devido à sua desmistificação iconoclasta do Conquistador e à simpatia do artista pelos guerreiros indígenas. Cinquenta anos depois, *As veias abertas da América Latina* (1981), o célebre livro de um dos maiores ensaístas do continente, o uruguaio Eduardo Galeano, registra, em uma síntese poderosa, os autos de acusação da colonização ibérica, do ponto de vista de suas vítimas e de suas culturas, os índios, os escravos negros, os mestiços (Löwy, 2005, p. 80-81).

Penso que o texto “O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?”, escrito por Achille Mbembe, filósofo, cientista político, historiador e professor universitário dos Camarões, publicando originalmente em francês em 2006, e traduzido e publicado em 2020, pela *Revista Rosa*, permitiria desdobrar várias questões que Benjamin estava levantando em suas teses, podendo complementar essa discussão, sobre o que fazer com essa História dos vencedores que, além de ter sido contada mais de trocentas vezes, também continua sendo recontada e perpetuada na forma de símbolo, na infinidade de monumentos que proliferaram e reafirmam sua versão oficial dos fatos. Não é à toa que, agora, vários monumentos estão sendo questionados de sua função fálica da História, e estão sendo destruídos das mais diversas formas, pixados, queimados 🔥🔥🔥, derrubados, substituídos e repensados, destituídos de poder, através de uma perspectiva contracolonial, que observa a História que eles contavam

de outros ângulos, a contrapelo. No seu texto, Mbembe repassava por vários pontos de vista diferentes sobre os monumentos, mas, ao compreender a função que os monumentos assumiam pelo poder branco, ele formulou:

Compreende-se que, nesse contexto [do potentado colonial], as estátuas e os monumentos coloniais não eram, em primeiro lugar, artefatos estéticos destinados ao embelezamento das cidades ou do quadro da vida em geral. Tratava-se, ao fim e ao cabo, de manifestações de absoluta arbitrariedade. As potências de branqueamento eram a extensão cultural de uma forma de terror racial. Ao mesmo tempo, eram a expressão espetacular do poder de destruição e de encobrimento que, do princípio ao fim, anima o projeto colonial.

Mas, sobretudo, não existe dominação sem uma espécie de culto dos espíritos, nesse caso o espírito-cão, o espírito-de-porco, o espírito-canalha tão característicos de todo imperialismo, ontem como hoje. Por sua vez, o culto dos espíritos requer, por completo, uma maneira de evocação dos mortos – uma necromancia e uma geomancia. Desse ponto de vista, as estátuas e os monumentos coloniais realmente pertencem a esse duplo universo de necromancia e geomancia. Eles constituem, propriamente falando, as ênfases caricaturais desse espírito-cão, desse espírito-de-porco, desse espírito-canalha que anima o racismo colonial e o poder de mesmo nome – como, de resto, tudo o que veio depois: a pós-colônia. Eles formam a sombra o o garfo que recorta seu perfil em um espaço (o espaço africano), que eles não se privam nunca de violar e de desprezar.

Pois, vendo essas faces de “morte sem ressurreição”, é fácil compreender o que foi o poder colonial – um poder tipicamente *funerário*, tanto que tendia a reificar a morte dos africanos e a negar qualquer valor a sua vida. A maioria dessas estátuas representam, de fato, os ancestrais mortos nas guerras de conquista, de ocupação e de “pacificação” – os mortos funestos, elevados pelas vãs crenças pagãs ao posto de divindades tutelares. A presença desses mortos funestos no nosso espaço público visa garantir que o princípio do assassinato e da crueldade que eles personificaram continuem a assombrar nossa memória, a saturar nosso imaginário e nossos espaços de vida, provocando assim em nós um estranho eclipse da consciência e nos impedindo, *ipso facto*, de pensar com toda a clareza.

O papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer ressurgir, sobre a cena do presente, os mortos que em vida, atormentaram, frequentemente pelo uso da espada, a existência dos africanos. Essas estátuas operam à maneira de ritos de evocação dos defuntos aos olhos dos quais nossa humanidade não vale nada – razão pela qual existe qualquer coisa de profundamente ofensivo em ver máscaras do potentado racial (o potentado colonial) entronadas no centro de nossas cidades africanas, às vezes na Praça da Independência. Tanto tempo depois de nossa alegada emancipação, até então por nossa própria cumplicidade, os vencidos de nossa própria história não se beneficiaram de nenhuma sepultura digna deste nome e, ainda menos, de um sepultamento à altura de nossa pretensão de ser um ser humano.

Por causa dessas máscaras de terror disfarçadas de rostos humanos, continuamos, então, vivendo, aqui mesmo na nossa casa, à sombra do racismo colonial cuja desconhecida ideia primordial fez de nossos países povoados de “sub-humanidade” (Mbembe, 2020b, [s.p.], grifos meus).

A leitura que ele fazia das estátuas e de todo o circuito que as sustentava era muito coerente, porque ele compreendia muito bem a estrutura de poder que as mantinham de pé, convergindo para a leitura que ele já vinha fazendo, com a ideia de “necropolítica” (Mbembe, 2018), ao relacionar as estátuas com um “poder *funerário*”. E, em seu texto, ao refazer todo esse circuito, pontuando a função que os monumentos desempenhavam no regime colonial e que ainda desempenham, já num regime político de independência, mais ainda simbolicamente conectado às máscaras racistas, Mbembe afirmava a necessidade de desfazer esse circuito, reiterando que as estátuas precisavam ser depostas, por isso, ele terminava seu texto com uma proposta prática do que efetivamente podia ser feito com as estátuas na África:

O que fazer, finalmente? Proponho que, em cada país africano, proceda-se imediatamente o recolhimento tão minucioso quanto possível das estátuas e dos monumentos coloniais. Que se reúna todos em um único parque se servirá, ao mesmo tempo, de museu para as gerações por vir. Esse parque-museu pan-africano servirá de sepultura simbólica para o colonialismo neste continente. Uma vez que este sepultamento tenha ocorrido, que não seja jamais permitido utilizar a colonização como pretexto das nossas infelicidades do presente. Em seguida, que nunca se permita erigir estátuas a ninguém, seja lá quem for. E que, ao contrário, floresçam bibliotecas, teatros, espaços culturais, tudo isso nutrirá, desde o presente, a criatividade cultural do amanhã (Mbembe, 2020b, [s.p.]).

Essa pergunta que Mbembe fez, “O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?”, repetia, atualizando, o que Benjamin, a seu tempo, discutiu nas *Teses*, e acabava por reinscrever as questões tratadas pelo filósofo alemão sobre a barbárie, alargando seu lastro, para pensar o racismo contemporaneamente. A pergunta de Mbembe, pensada em termos benjaminianos, “O que fazer com os bens culturais criados pela barbárie?”, já tinha sido respondida pelo próprio Benjamin, a seu tempo, nessa espécie de convocatória aberta de escovar a história a contrapelo.

Nesse sentido, imbuída do espírito desses textos, o trocadilho entre **breu** e **Breu\$il** parecia fazer muito sentido, mesmo que a ideia de **Breu\$il** parecesse ainda um grande tiro no escuro, lançado a partir dos **breus** presentes em *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), em conjunto com os outros **breus** (Alighieri, 2017a; Reis, 2018), que, como já disse, funcionavam para mim como uma espécie de *disparador/dizparador* para começar a pensar o **breu** e uma ideia de **Breu\$il**. Mas eu sabia que, seu eu fosse trabalhar com isso, eu também teria que misturar linguagens e trabalhar com obras de artistas visuais contemporâneos, como essa performance da artista cearense Naná Blue, por exemplo, que em 2019 realizou *Oleada*. Segundo a própria artista:

Oleada é uma performance que surge no contexto da contaminação da costa do Nordeste Brasileiro pelo petróleo derramado por um acidente que, aparentemente, não deixou rastros de seus causadores e que não foi devidamente combatido pelas autoridades federais responsáveis na época, em setembro de 2019. Somaram mais de 200 praias invadidas, impregnadas pelo óleo e ainda hoje não se sabe as reais consequências desse desastre ambiental de larga escala sem precedentes na história do país.

Acidentes como este não são raros em todo o mundo. As águas planetárias seguem necessitando de nosso olhar mais cuidadoso e atitudes mais responsáveis em relação a elas. Como seres humanos deveríamos agradecer-las por nos proporcionarem a vida. A questão ambiental é cada vez mais relevante em nosso cotidiano e ganha corpo a cada dia. Depende de cada um de nós participarmos das transformações necessárias para a continuidade da vida humana na Terra.

Na Praia de Iracema, em Fortaleza-Ce, em setembro de 2019, com o corpo oleado, a performer brota das pedras em uma dança minimalista recolhendo o lixo plástico dentre elas. Em seguida, entrega o lixo recolhido à umas pessoas lhes pedindo que o encaminhe à uma lixeira. Caminha sobre as ondas e então entra no mar. Boia como uma mancha de óleo humana.

‘Um grito do mar, empresto meu corpo a serviço dos seres do mar, eu como parte dele, para trazer à tona essa questão, para que não sejam mais negligenciados os ma-

res, os rios e os oceanos. Um ritual espiritual. Uma relação direta e consciente com a Natureza. Uma homenagem à Iemanjá. Um pedido de perdão ao mar e a todos os seus seres. Um curvar-se diante de sua magnitude. Uma conexão. Um abraço. Um laço. Sentido de comunhão. Corpo-Mar.'

Nossos mares e oceanos são umas das riquezas mais preciosas do nosso planeta. Da água advém toda vida. É o nosso ouro azul. Cuidar-lhes é nosso destino e sobrevivência. Pensar novas formas de estar no mundo sem sugar nossas águas nos levará ao futuro.

**A performance Oleada foi realizada em 2019 em Fortaleza, com base de produção no Centro Cultural Belchior, e rendeu desdobramentos estéticos, tais como fotoperformances, videoartes e mail art. Oleada foi contemplada no Edital de Seleção e Aquisição de Obras de Arte de Interesse Público (Lei Aldir Blanc) da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – Seculte-CE, em 2020, e forma parte do acervo da nova Pinacoteca do Estado do Ceará no Complexo Cultural Estação das Artes Belchior com duas obras. Em 2021, Oleada foi convidada à participar da Mostra de Vídeo e Fotoperformances Somos Natureza, do Balcony Festival, em Buenos Aires, Argentina, pela curadora Anita Araújo, com a projeção de vinte fotoperformances nos prédios da capital argentina. Em 2021, Oleada foi contemplada com três fotoperformances no Edital do Festival Duas para formar parte da Expo Contemporânea ao lado de outras dez artistas³⁷¹.*

Fig. 75: Foto do trabalho “Oleada” (2019), da artista cearense Nana Blue.



Fonte: Internet. Disponível em: <<https://hipocampo.space/oleada/>>. Acesso em: 25/05/2025.

371 Disponível em: <<https://hipocampo.space/oleada/>>. Acesso em: 25/05/2025.

Ou com trabalhos da artista Castiel Vitorino Brasileiro, como essas máscaras da série fotográfica *Corpo-Flor* 2016-2019:

Figs. 76 e 77: Duas fotos da série fotográfica *Corpo-Flor* 2016-2019, da artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro.



Fonte: *Internet*. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor>. Acesso em: 27/05/2025.

E trabalharia com textos críticos sobre performance também, discutindo textos como esse “Elogio ao **Breu**: A Potência do Segredo na Arte da Performance” (grifo meu), de Luisa Marinho, publicado em 2017, na revista *Performatus*³⁷². Mas eu também queria trabalhar com pixações, como essas de São Paulo, do final da década de 1970, que traziam frases como “GONHA MÓ **BREU**” (grifo meu)³⁷³, que, segundo essa matéria da Folha de S. Paulo, de 30 de junho de 2003, poderia significar algo como “maconha dá mô lombra”: “[h]á quem defenda que era código para a frase ‘maconha dá o maior barato’, como disse à **Folha** o engenheiro Reginaldo Assis Paiva, diretor-secretário do Instituto de Engenharia de São Paulo e estudioso informal do assunto”³⁷⁴.

Figs. 78, 79 e 80: Print de três imgs. de pixos de São Paulo (1979-1982), da Dissertação de Ana Letícia Kossoski (2024).



Figura 3.6. Pichações poéticas em São Paulo, datadas de 1979 a 1982. Fonte: Fonseca (1985).

Fonte: Fonseca (apud Kossoski, 2024 p. 68).

372 MARINHO, L. . Elogio ao Breu: A Potência do Segredo na Arte da Performance. PERFORMATUS , v. 17, p. 1, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/33306674/ELOGIO_AO_BREU_A_POT%C3%8ANCIA_DO_SEGREDO_NA_ARTE_DA_PERFORMANCE>. Acesso em: 02/01/2026.

373 Essa imagem foi retirada da dissertação de Ana Letícia Kossoski, “A ESCRITA DO PIXO RETO: um estudo sobre os aspectos práticos e formais”, de 2024, defendida na UFPE, no Programa de Pós-Graduação em Design. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/58171/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Ana%20Let%C3%ADcia%20Kossoski%20Felix%20Costa.pdf>>. Acesso em: 25/05/2025.

374 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3006200303.htm>>. Acesso em: 25/05/2025.

E também analisando algumas outras máscaras contemporâneas:

Figs. 81, 82, 83 e 84: *Prints* de duas fotos do movimento dos caras-pintadas do Brasil (anos 1990); *print* de uma foto do grupo Pussy Riot (2014) e *print* de uma foto do grupo Anonymous (2017).



Fonte: *Internet*. As imagens do lado esquerdo, referente ao movimento dos caras-pintadas, foram retiradas do jornal *O Globo*. Disponível em: <<https://memoria.oglobo.globo.com/fotos/caras-pintadas-contra-collor-9430223>>. Acesso em 26/05/2025. A do alto, do lado direito, é do grupo *Pussy Riot*, e foi retirada do site do *The Nation*. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/sochi-2014-where-pussy-riot-gets-whipped-cossacks/>>. Acesso em: 26/05/2025. A canto inferior direito é referente ao grupo *Anonymous* e foi retirada do site *TecMundo*. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/seguranca/123719-anonymous-chamado-marcha-milhoes-mascaras-domingo-5.htm>>. Acesso em: 26/05/2025.

Aplicando o método do “paradigma indiciário” (Ginzburg, 1989), quer dizer, “incendiário” 🔥🔥🔥, que me permitiria queimar os detalhes (e ler as cinzas nas entrelinhas), eu já tinha começado a usar o método contra ele mesmo e a transformar o próprio método numa releitura minha, totalmente influenciada por Benjamin, usando meu **MÉTODO MUMUNHAS DE LEITURAS ANALÓGICAS ADQUIRA JÁ O SEU! 3X NO CARTÃO S/JUROS**, já que o veneno também é o remédio, e toda memória é uma forma de delírio. E de delito também! Eu já tinha entrado no meu modo de leitura totalmente delirante e cometido várias infrações textuais de leitura, que é sempre o que acontece comigo, depois de um certo tempo, em contato contínuo com alguma coisa, fazendo muitos trocadilhos com as palavras, buscando ler outras camadas de significado nas palavras, nas coisas que eu via, instigada também pela *América Ladina* da lalíngua de Lélia (Gonzalez, 2022), que torcia, retorcia e distorcia o lacanismo do icônico lacrador Lacan, através de M. D. Magno e cia.³⁷⁵, com todo seu “pretoguês”.

Eu realmente tinha muita vontade de entender algumas manifestações contemporâneas do **breu**, como essas presentes no livro de Veronica Stigger (Stigger, 2013b), mas também em muitas outras evocações do breu, que eu ia vendo por aí, eu queria entender como o **breu** vinha aparecendo desde o Período Colonial, perdurando em nosso imaginário cultural, e se manifestando até hoje, e se essas repetições tinham a ver com a lógica do sintoma, da ferida colonial, do trauma. Apostando, então, numa perspectiva contracolonial³⁷⁶, como dizia Krenak ou mesmo Nêgo Bispo, e antirracista, como assinalavam vários intelectuais negros, como Djamila Ribeiro, com seu *Pequeno manual antirracista* (RIBEIRO, 2019); eu queria partir de uma hipótese hipófise de leitura que pressupunha que, na verdade, o **breu** era branco, produzido pela potência branca, e como se comportaria nas diferentes fases do Capitalismo, observado de modo anacrônico, mas que esse **breu** também era dialeticamente branco, do **breuzinho-branco da Amazônia**, eu também queria investigar especular (*speculari, specchio, especulação imobiliária...*) sobre isso a partir da ideia de imagem dialética do Benjamin, até que ponto o breu que nós estávamos vendo era mesmo branco, e quando ele se tornava preto, como um termo pertencente à negritude, mas também quando era indígena, derivando para o jenipapo, o carvão... Enfim, outros materiais que também eram usados, como **breu**.

375 Ela apresentava essa categoria de “amefricanidade”, desenvolvida a partir de uma ideia de Betty Milan, que foi desdobrada por M. D. Magno, em um seminário seu, “América Ladina: Introdução a uma abertura”, de 1980, publicado pelo Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, como ela mesmo explicou em seu texto “A categoria político-cultural de amefricanidade”, de 1988 (GONZALEZ, 2022, p. 95-114), como já referi anteriormente.

376 Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ailton-krenak-nao-temos-de-fazer-critica-decolonial-e-sim-contracolonial>>. Acesso em: 15/07/2025.

Apesar de **Breu\$il** ser um termo que apareceu durante a pesquisa, bastante conectado com uma ideia de interpretação do Brasil, em nenhum momento da tese eu pensava que seria necessário “explicar” o que eu imaginava ser essa ideia de **Breu\$il**, pelo contrário, eu imaginava que depois de ter demonstrado essas relações desses **breus** com o Brasil, que organizei em alguns em tópicos, fazendo um percurso do **breu** que ia do ritual, passava pelo carnaval e depois pelo folclore, sendo atravessado pelo breu-branco, que poderia guardar alguma semelhança com a cronologia da História, mas que seria atravessado pelo tempo presente, eu iria terminar a tese com uma espécie de capítulo ficcional, enfiando o pé na jaca com um texto performático, tratando de uma ficção especulativa, como se fosse uma conclusão inconclusiva. Afinal, como concluir uma história que é aberta? Eu queria mimetizar parodicamente “O caderno de Natanael” (Stigger, 2013b, p. 138-143) que, no final do *Opisanie Świata*, apresentava um projeto de livro, formalmente mimetizando Dante, os tercetos de Dante Alighieri, da *Divina Comédia*... Na verdade, meu intuito era de partir da ideia das “páginas que se desdobram” (grifo meu), do caderno de Natanael, que queria “[f]azer um livro antigo/ um livro de viagens/ com páginas que se desdobram” (Stigger, 2013b, p. 139), para fazer uma grande viagem, na verdade, várias pequenas viagens, numa grande viagem, falando do desdobramento do Espiritismo em relação ao desdobrar da literatura, e investigando a propaganda do progresso...³⁷⁷

4.2) Encaminhamentos

Obviamente que, para pensar essas questões, presentes na contemporaneidade, que eu tinha começado a elencar, trazendo para cá algumas delas, sem muita ordem, apenas para demonstrar o que eu estava começando a ver a partir dos **breus** de Veronica Stigger e dos outros **breus** fervendo (Alighieri, 2017a; Reis, 2018), que eu queria trabalhar na tese, como essas questões que fui pontuando aqui, eu também precisava atravessar a Modernidade, como Veronica Stigger atravessou a seu modo, era preciso estudar mais ainda a Modernidade... Eu até tentei mostrar, no capítulo anterior, “& algumas histórias”, como eu tinha tentado atravessar a Modernidade, algumas questões da Modernidade, mas ninguém vive no mundo sozinho, então, fui procurar outros companheiros de viagem, e encontrei o companheiro de Veronica Stigger, Eduardo Sterzi, já que eles não

³⁷⁷ Tive que cortar essa parte da tese, porque esse documento já estava muito grande. Sorry!

são só um casal ou uma dupla, eles são uma equipe!!!

Durante o Doutorado, eu cheguei a fazer uma disciplina em uma outra IES, como eu disse anteriormente, no caso, foi uma disciplina sobre modernismo brasileiro, com o Prof. Dr. Eduardo Sterzi na Unicamp, no IEL (Instituto dos Estudos da Linguagem), que eu fiz como aluna visitante. Acho que esse era o termo que se usava para definir oficialmente isso, não me lembro mais como se chamava esse tipo de mobilidade acadêmica. De qualquer modo, a disciplina foi ministrada de forma remota e vários estudantes do Brasil puderam se reunir *online* para discutir a Semana de Arte Moderna de 22, e também tivemos a oportunidade de escutar vários professores convidados, como a própria Veronica Stigger, que ministrou uma aula sobre Mário de Andrade e o Arlequim, mas já não me lembro se foi nessa aula que ela começou a falar da capa do livro e a conectar com o trabalho de Flávio de Carvalho e com o construtivismo brasileiro...

De qualquer modo, eu me lembro que, durante essa disciplina, eu também li um texto de Eduardo Sterzi, um texto onde ele trabalhava com questões sobre Mário de Andrade, que foi publicado em 2017, numa revista Argentina, *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos: la literatura y el arte brasileños desde Argentina*, organizada por Roxana Patiño e Mario Cámara. Seu texto se chamava “Brasil-Sintoma: como viver na pós-história?” (Sterzi, 2017a, p. 127-147)³⁷⁸, e nele era muito discutida a questão das interpretações sobre o Brasil, fazendo um percurso crítico muito interessante, ao contrapor Antonio Candido e Silviano Santiago, falando sobre uma coleção organizada por Silviano Santiago, *Intérpretes do Brasil*, que misturava textos críticos mais densos com obras literárias, ficcionais, para, então, pontuar como Silviano Santiago, em outro momento de sua atuação como crítico, insistia numa ideia de escritores como intérpretes do Brasil.

Em sua leitura, Sterzi trouxe, então, alguns poemas de Drummond, frisando como essas ideias de interpretações literárias sobre o conceito de nação e de nacionalismo iriam problematizar, de uma maneira muito mais complexa do que poderia parecer, a imagem do país de que estavam falando, bem como a de um “nós” implícito. Na problematização de algumas dessas questões, ele apresentou a ideia de “pós-história”, de Villém Flusser, “na emergência de um mundo pós-industrial dominado pelos ‘aparelhos’, isto é, por aquelas máquinas que, conforme se depreende a etimologia, estão sempre ‘à espreita para saltar à espera de algo’, como uma fera no instante da caça” (Sterzi, 2017a, p. 136). Com essa passagem e a

378 Recentemente este ensaio foi publicado no Brasil, num livrinho com o título de *Brasil-Sintoma* (Sterzi, 2025), que reúne este e outro ensaio de Eduardo. Alegria!

imagem da máquina comparada à de uma fera, pronta para saltar, ainda que ela estivesse falando das máquinas e de uma ideia de futuro, impossível não lembrar da “TESE XIV”, de Walter Benjamin, onde Benjamin se referia à história como sendo “o salto do tigre em direção ao passado” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, p. 119); mas o que mais me interessou em seu texto, para além dessas questões em torno das interpretações, foi uma formulação de Mário de Andrade sobre um pretenso “sintoma de cultura nossa”, ao falar de *Macunaíma*, “[a]gora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um *sintoma de cultura nossa*” (Andrade, M. de, *apud* Sterzi, 2017a, p. 143, grifo de Sterzi).

Essa expressão de Mário de Andrade, que Eduardo Sterzi recuperou, de uma leitura de Telê Ancona Lopez, *Macunaíma: a margem e o texto*, de 1974, expressava sentimentos dicotômicos entre questões nacionais e internacionais, sintetizando uma ideia de sintoma como uma “combinação de ‘fatalidade’ e ‘escolha’” (Sterzi, 2017a, 144), mas o que era interessante nessa articulação de Mário com a psicanálise de Freud, de quem era leitor, era uma recusa do símbolo, de *Macunaíma* funcionar como uma representação simbólica do Brasil, por exemplo, já que o sintoma se manifesta como uma “resistência à interpretação” (Sterzi, 2017a, p. 146), como nos disse Sterzi, concluindo seu texto, ao operar sempre numa lógica de abertura, já que o sintoma não fechava o significado de um determinado signo, mas garantia a sua abertura, como uma ferida aberta, que nunca cicatrizaria...

Nesse mesmo ano em que Eduardo Sterzi publicou esse texto, 2017, *Macunaíma* também foi publicado pela editora UBU, e Eduardo Sterzi escreveu um outro texto, bem mais curto, para apresentar o livro, mas pontuou exatamente essa mesma questão, do simbólico e do sintomático, abordando a mesma ideia de sintoma de cultura nossa:

Muitas vezes – por exemplo, nas leituras simplistas dos currículos escolares – se viu *Macunaíma* como uma representação do “povo brasileiro” ou, ainda, disso que chamamos, com esperança ou ilusionismo, de “nação”. Nessas leituras, o romance e seu protagonista são colocados em descendência mais ou menos direta do indianismo romântico e de suas idealizações da figura indígena como componente inicial – e, por isso mesmo, e enterrada – de uma construção teleológica, “a nação” que quer ser também, sem resíduos e dissonâncias, “o povo”, sempre no singular. O próprio Mário de Andrade, porém, já alertava para o equívoco de – “sintoma de cultura nossa”. Quanto a isso, é preciso lembrar que Mário esteve entre os primeiros leitores brasileiros de Freud e que fez constantemente da psicanálise uma das bases de seu pensamento. *Macunaíma*-rapsódia, Mário faz aflorar – sem abandonar porém, em nenhum momento, o humor – a configuração persistentemente conflituosa, e mesmo trágica da “nossa gente” e, portanto, da “cultura nossa”. É, aliás, antes de discursos sobre o Brasil e sua gente, que o autor coloca em questão com seu livro, todo ele uma vasta remixagem paródica de vozes e fisiologias (europeias) da literatura pelas formas (ameríndias) do mito (Sterzi, 2017b, p. 219).

Ora, se o personagem *Macunaíma* passava então a performar esse sintoma de cultura nossa, se negando a ser símbolo, mas se apresentando

como um mito vivo, vivaz e ambíguo, dessas dinâmicas culturais que atravessaram e continuavam atravessando o Brasil, na época em que Mário publicou seu livro, e que continuam vivas, até hoje; é importante, então, lembrar a transformação paradigmática de *Macunaíma*, que, tomando banho, se embranqueceu. Esse banho se dava no capítulo “5 Piamã” de *Macunaíma*:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. Porém no rio era impossível por causa das piranhas tão vorazes que de quando em quando, na luta pra pegar um naco de irmã espedaçada, pulavam aos cachos pra fora d’água metro e mais. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze de novo. Macunaíma teve dó e consolou:

– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

– Não se avexe, mano Manape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!

E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espriavam assombrados (Andrade, M. de, 2017, p. 45-46).

Essa cena tão paradigmática do livro nos colocava para pensar, quando sabemos também que “*tapanhuma* é, segundo o narrador, o nome de sua tribo e essa designação equívoca remete simultaneamente ao nome dado pelos Tupi aos negros escravizados e ao nome de uma etnia indígena – porém, do Mato Grosso, muito longe do rio Uraricoera em cujas margens Macunaíma teria nascido”. E Sterzi continuava: “[o] próprio Mário, recordando a condição indígena de seu protagonista e seu nascimento na fronteira entre Roraima e Venezuela, assinala que Macunaíma é tão brasileiro quanto venezuelano” (Sterzi, 2017b, p. 222). Ou seja, mesmo que haja essa recusa de se tornar símbolo, Macunaíma, sendo lido como um sintoma, vai chafurdar nos símbolos nacionais, e vai se transformar, renascendo “branco loiro e de olhos azuizinhos”, e junto com seus irmãos, vai nos fazer pensar sobre o tripé cuja ideia de identidade nacional brasileira veio sendo forjada. Para mim, que venho pesquisando o **breu**, é impossível não ler essa cena e pensar na “festa de Netuno” de *Opisanie Świata*, e nos rostos que foram pintados de preto, também porque ambas as cenas lidavam com água, com uma ideia de modificação após o banho. Em Mário de Andrade, a cena aparecia envolta a traços mágicos, a “água era encantada”, em Veronica Stigger nada disso aparecia diretamente, senão a memória de uma aura sagrada, que envolvia os rituais de batismo. Em

que medida essas cenas podiam ser aproximadas, em que medida *Macunaíma* se aproximava do **breu**, e de uma ideia de **Breu\$il**? E em que medida o **breu** também poderia ser pensado como um “sintoma de cultura nossa”?

Na obra de Mário, o **breu** era mencionado na rapsódia, no final do capítulo “7 Macumba”:

- ... O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da senzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém!... Glória pra pátria jeje de Exu!
 - Glória pro fio de Exu!
 - Chico-t era um príncipe jeje que virou nosso padre Exu dos século seculoro pra sempre que assim seja, amém.
- Exu ia sarando sarando, tudo foi desaparecendo por encanto quando a caninha circulou e o corpo da polaca virou são outra vez. Se escutou uma bulha tamanha e tomou o espaço um cheiro de **breu** queimado enquanto a fêmea deitava pela boca um anel de azeviche. Então voltou do desmaio vermelha gorda só que mui fatigada e agora estava só a polca ali, Exu tinha ido embora.
- E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândengas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jayme Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram de madrugada (Andrade, M. de, 2017, p. 78).

Como se vê pela descrição da cena, havia um sincretismo danado, que misturava elementos religiosos de matriz africana com práticas católicas, e o **breu** se fazia presente ali justamente nesse cruzamento com o sagrado, numa ritualística que evocava e louvava Exu. E o **breu** se fazia presente como elemento mágico, sendo queimado 🔥🔥🔥, e exalando seu cheiro forte, peculiar. Além disso, é interessante observar que quem incorporava exu era justamente uma polaca e os macumbeiros eram todos velhos conhecidos da intelectualidade modernista brasileira, como Raul Bopp, por exemplo, que também escreveu a sua “pagelança” em *Cobra Norato*, já que estavam interessados nesses cruzamentos culturais, com as culturas dos povos originários e os povos da diáspora, como dizemos atualmente, para nos referir aos indígenas e aos negros que também respondem pela identidade de brasileiros³⁷⁹. Essa cena estabelecia uma conexão muito forte com questões que eram trabalhadas no livro de Veronica, também de forma paródica, numa forma de coincidência que era quase estranha, já que nesse capítulo é justamente uma polaca quem ia participar de uma macumba de Exu:

Nem bem reza recomeçou se viu pular no meio da saleta uma fêmea obrigando todos a silêncio com o gemido meio choro e puxar canto novo. Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação ar-rebentadas estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quasi inteiramente nuas. Os

379 Não deixar de fora a discussão de M.D. Magno e de Lélia sobre *Macunaíma*!

peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! Com estrondo. E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beijos desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu no santo e ficou dura.

Passou um tempo de silêncio sagrado. Então tia Ciata se levantou da tripeça que uma mazombinha substituiu no sufragante por um banco novo nunca sentado, agora pertencendo pra outra. A mãe de terreiro veio vindo veio vindo. Ogã vinha com ela. Todos os outros estavam de pé se achatando nas paredes. Só tia Ciata veio vindo veio vindo e chegou junto do corpo duro da polaca no centro da saleta ali. A feiticeira tirou a roupa ficou nua, só com os colares os braceletes os brincos de contas de prata pingando nos ossos. Foi tirando da cuia que Ogã pegava, o sangue coalhado do bode comido e esfregando a pasta na cabeça da balalaó. Mas quando derramou o efém verdento em riba, a dura se estorceu gemida e o cheiro iodado embebedou o ambiente. Então a mãe-de-santo entoou a reza sagrada de Exu, melopéia monótona. Quando acabou, a fêmea abriu os olhos, principiou se movendo bem diferente de já-hoje e não era mais fêmea era o cavalo do santo, era Exu. Era Exu, o romãozinho que viera ali com todos pra macumbar.

O par de nuas executava um jongo improvisado e festeiro que ritmavam os estralos dos ossos da tia, os juques dos peitos da gorda e o ogã com batidos chatos. Todos estavam nus também e se esperava a escolha do Filho de Exu pelo grande Cão presente. Jongo temível. Macunaíma fremia de esperança querendo o cariapemba pra pedir uma tunda em Venceslau Pietro Pietra. Não se sabe o que deu nele de sopetão, entrou gingando no meio da sala derrubou Exu e caiu por cima brincando com vitória. E a consagração do Filho de Exu novo era celebrada por licenças de todos e todos se urarizaram em honra do filho novo do icá.

Terminada a cerimônia o diabo foi conduzido pra tripeça, principiando a adoração. Os ladrões os senadores os jecas os negros as senhoras os futeboleres, todos, vinham se rojando por debaixo do pó alaranjando a saleta e depois de batida a cabeça com o lado esquerdo no chão, beijavam os joelhos beijavam todo o corpo do uamoti. A polaca vermelha tremendo rija pigando espuminha da boca em que todos molhavam o mata-piolho pra se benzerem de atravessado, gemia uns roncões regougados meio choro meio gozo e não era polaca mais, era Exu, o jurupari mais macanudo daquela religião (Andrade, M. de, 2017, p. 73-76, grifos meus).

Obviamente que os **breus** mencionados no livro de Veronica não têm o mesmo uso que o **breu** no livro de Mário, eles não foram usados do mesmo modo nas narrativas, mas havia uma presença comum que nos interrogava sobre seu significado, ainda mais quando sabemos que Veronica estava mimetizando os modernos em seu relato de viagem paródico e que vários modernistas da intelectualidade brasileira apareceram nesse relato de Macunaíma... Eram justamente questões assim que eu gostaria de ~~investigar~~ *especular*, ao pensar sobre o **breu** e uma ideia de **Breu\$il**, ao escrever uma tese sobre isso, por que, ao lembrar, por exemplo, do livro do poeta Oswald de Camargo, *Luz & Breu: antologia Poética 1958-2017* (Camargo, 2017, grifo meu), ou do poema de Beatriz Nascimento, “Urgência II (Quilombo dos Palmares)”³⁸⁰, de 1985, onde o **breu** também estava presente, eu me perguntava: que **breus** seriam esses?

380 Diagramei o poema conforme a edição que consultei.

Urgência II
(Quilombo dos Palmares) [1985]

Arcos e seteiras
Manifesto de ruídos
Profusos animais alados Segredos
arcaicos
Irrompem em revoadas evocativas
Qual urgência de alianças
Perplexidade tombada
Semivivos rastreando a luz
De corpos brilhantes e brilhantes...
Do reflexão de mourão
Saqueador navegante
“Razzias da Jaga-nação
Casa sagrada da propiciação
A tomada se faz na planície
Não no líquido primordial
Onde o plano original ?
A essência da força vital?”
N’ tu sou, muntu o outro
Brilhante de asas arrebatadas
Malungo todos untados
Pela seiva da procriação

Faça-se o plano da reação
Retinir sacrílego do metal
Informe ao amálgama terral
Tão possível na sabedoria ancestral
Irreconhecível no elo mortal
Correção imediata do equilíbrio
Reinvenção do sonho pressentido
Imune ao deus escondido:
Mono-ara do sacrifício,
Mono-theo do sentido, incumbido
Da missão encapuzada do prazer
Negação do meu leito ao nascer
Mono-sumo do líquido etílico
Faça-se tu em forma visível
Repara a trajetória do ato
Incompatível com a origem do fato
De todos em um e em Si
Lição que dos meus aprendi
Verdade que cedo escolhi
Da argila Afra nasci
Quando eras fui eu quem o vi

Mediterrâneo deus monolítico	Árvore da genealogia
De ouro icônica soberba	Firme-se como caça
Alvar de encontro ao Breu	Atraindo caçador
Da sagrada Arca irrompeu	Espanta o hábito do terror
Para a Aliança planetária perdeu	Aqui fincar a lança
O dom de se tornar verdadeiro	Saga guerreira palmar
Sem crítica de répteis sofridos	O filho da terra rastrear
Famintos de riqueza e poder	Recorda epopeia Imbangala
Que afinal, por equívoco	De n'tus fálicos a castrar
Escravizou-me aqui	Libera setas, flamas
Com o aval de rotos contatos	Fogo, ferro, cana
Sem significado de tempo ou pátria	Corda, corrente, luar
Emerso do mistério do mar	Palha, folha, água
Absurdo verde ferino	No seio da Terra hibernar
De força a pulverizar	Recorda Simba migrante
Em reticente lassidão	M'pumbus sadios cantantes
Movido a culpa e perdão	Sortilégio-presas-de elefante
Do oito absolvido à minha mãe	Lago, gelo, brilhar
Insiste que ocorre laçar	Rememora rum amargante
De palmas e paz a harmonia	Recupera signo vibrante
Malungos, banzos contatados	Posiciona Terra no olhar... (Nascimento, B., 2015, p. 40-41, grifo meu).
Em verdade confirmadas à prova	
Do rico mel do imbondeiro	
Totem de primeiras certezas	

Mas eu ficava me perguntado, será que se travava do mesmo **breu**? Que **breus** seriam esses, então, que apareciam no Brasil, e que podiam ser pensados juntos, numa ideia de **Breu\$il**? Será que fazia sentido pensá-los assim, juntos? E os **breus** que eu encontrava nas canções, em uma infinidade de canções da MPB, que **breus** seriam aqueles? Mas eu também me perguntava coisas mais teóricas, como, por exemplo, qual a diferença entre símbolo e alegoria? Será que o **breu** poderia ser pensado como uma alegoria do Brasil, na obra de Veronica, e por isso essa ideia de **Breu\$il** tinha aparecido para mim? Será que **Breu\$il** seria uma fórmula síntese, da alegoria como sintoma?

Esse tiro no escuro do breu em direção a uma ideia de **Breu\$il** poderia ser um tiro que talvez saísse pela culatra, quando eu comecei a tentar

articular o **breu** por tópicos, ritual, carnaval, folclore, atravessando pelo breu-branco, chegando na contemporaneidade, e também abrindo o **breu**, para pensá-lo através de outras formas, não só pela literalidade, mas também por meio de metáforas e metonímias, além das analogias... E também pensar a partir da Modernidade, como Veronica havia proposto, nos convidando a fazer um caminho para trás... Mas isso tudo era imenso demais, porque foi justamente isso que as leituras que eu fiz, meio que por acidente, estavam tentando me mostrar: que tudo isso era imenso demais...

Essas leituras, de tão justas, tão acertadas, pareciam ser fruto do acaso objetivo, na forma como os surrealistas entendiam isso, ou alguma outra coisa da ordem da sincronicidade (Jung, 2010), que tinha lá o seu misticismo também, ou qualquer outra coisa que ande de mãos dadas com a magia e o mistério, talvez o próprio *Geist* do *Zeitgeist*, um fantasma do tempo que pode ter algum parentesco com o espectro do comunismo, que Marx e Engels descreveram, no início do Manifesto Comunista, porque eu não consigo explicar racionalmente e objetivamente o que fez com que aqueles **breus**, presentes em *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), me fizessem encontrar aqueles dois outros **breus**, o **breu** do *Inferno*, de Dante (Alighieri, 2017a) e o **breu** de *Úrsula*, de Maria Firmina (Reis, 2018), nas minhas leituras obrigatórias, em duas disciplinas diferentes, durante segundo semestre do Doutorado.

Eu não consigo explicar esse encontro objetivamente, ainda que se tratasse de um acaso “objetivo”, que, como o próprio nome sugeria, poderia ser apreendido de um modo mais objetivo, e não subjetivo, mas, ainda que eu não conseguisse explicar, intuitivamente eu senti, assim que eu li esses textos, eu reconheci isso de imediato, que todos esses **breus**, ao serem lidos juntos, tinham muita força. Eles reverberavam uma história do breu, uma história do protagonismo do breu na história da Modernidade, uma história das histórias do breu... E de uma forma quase automática, eu os conectei mentalmente, formando um ▼ muito potente em minha mente, juntando esses **breus** (Stigger, 2013b; Alighieri, 2017a; Reis, 2018) e vendo o que eles poderiam reverberar; em seguida, como num *insight*, me lembrei do ◀ da “*Middle Passage*” [Passagem do Meio] (Federici, 2017)³⁸¹, também conhecido como “*Triangular trade*” [Comércio triangular] (Rediker, 2011)³⁸², e sobrepus esses dois ▲s mentalmente. No entanto, só foi quando a viagem para a África estava acontecendo, quando eu estava em Luanda, que vários desses pensamentos em torno do **breu** começaram a tomar corpo, e que a ideia de capítulos sobre breu-ritual, breu-carnaval e breu-folclore, atravessados pelo breu-branco, foram ganhando mais

381 Esse termo não possui, na *Wikipédia*, uma página em português, só em inglês. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Middle_Passage>. Acesso em 25/04/2023.

382 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Triangular_trade> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9rcio_Triangular>. Acesso em 25/04/2023.

forma, e eu comecei a pensar no ▲ existente entre Portugal, Angola e Brasil, pelas línguas portuguesas misturadas com as outras línguas que falamos dos nossos territórios, e esse era o 3º ▲ que faltava, para elevar ao ▢ a cena de leitura que havia sido formada a partir do **breu** em minha mente, porque foi lá também que eu consegui visualizar que o **Breu\$il** participava dessa triangulação entre Europa, África e América.

No livro de Silvia Federici, *Calibã e a bruxa*, publicado no Brasil em 2017, no capítulo dois, “A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres”, na parte em que a filósofa italiana estava falando sobre “[a] acumulação capitalista e a acumulação do trabalho na Europa”, ela mencionou a travessia de milhões de africanos no Atlântico: “[a] contradição também estava no cerne do tráfico e da exploração do trabalho escravo. Milhões de africanos morreram devido às terríveis condições de vida a que estavam sujeitos durante a travessia e nas *plantations*. Nunca, na Europa, a exploração da força de trabalho atingiu proporções tão genocidas, exceto sob o regime nazista” (Federici, 2017, p. 126). E na palavra travessia, havia uma nota de rodapé, a 62, vinda da tradução espanhola, que dizia exatamente o seguinte:

Em inglês, a travessia de barcos carregados de escravos da África até a América recebia o nome de *Middle Passage*. Os barcos começavam a viagem na Europa, carregados de mercadoria, que trocavam por escravos, que vendiam para comprar mercadorias americanas que seriam, por sua vez, vendidas na Europa. Isto é, desse circuito triangular, o tráfico de escravos ocupava o trajeto intermediário e, por isso, alguns textos traduzem a expressão por *passagem intermediárias*” (Hendel; Touza *apud* Federici, 2017, p. 216).

O historiador americano, professor e escritor Marcus Rediker, em seu livro *O navio negreiro: uma história humana*, publicado no Brasil em 2011, também falava sobre esse comércio triangular, quando estava falando de Malachy Postlethwayt, que “foi um comerciante britânico que atuou como lobista para a Companhia Real Africana” (Rediker, 2011, p. 54), que lutou “em meados da década de 1740 para persuadir o Parlamento a subsidiar o tráfico de escravos através da manutenção das fortalezas e feitorias na África Ocidental, ele defendeu a importância econômica do tráfico para o Império Britânico” (Rediker, 2011, p. 54). Rediker também disse que a visão de Postlethwayt antecipava a famosa gravura de William Blake, que só veio a surgir meio século mais tarde, *Europe supported by Africa & America* [A Europa sustentada pela África e pela América]³⁸³:

A visão de Postlethwayt de um “comércio triangular” – em que os navios partiam de um porto europeu (ou americano) com uma carga de bens manufaturados para a África Ocidental, onde adquiriam escravos que transportavam para a América e os trocavam por produtos da plantation, como açúcar, tabaco ou arroz – tornou-se um ponto de vista dominante sobre o tráfico de escravos nos dois séculos e meio que se seguiram. Recentemente,

383 A imagem de Blake pode ser vista no *site* do V&A South Kensington. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O127397/europe-supported-by-africa-and-print-william-blake/>>. Acesso em: 14/05/2025.

especialistas descobriram que o comércio não era estritamente triangular, porque muitos navios negreiros não conseguiam uma carga para retornar das Antilhas ou da América do Norte. Não obstante, a ideia de um comércio triangular continua sendo útil, pois permite a visualização dos três lados essenciais e constituintes desse comércio – capital e produtos manufaturados britânicos ou americanos, força de trabalho da África Ocidental e mercadorias (às vezes matérias-primas).

À época em que Postlethwayt escreveu, cerca de 4 milhões de africanos já tinham sido entregues por navios negreiros a portos do Atlântico ocidental. Como quase todos os Estados marítimos europeus, a Grã-Bretanha teve um papel importante nas primeiras fases do tráfico de escravos, concedendo privilégios e subsidiando o próprio padrão de Postlethwayt, a Companhia Real Africana, um monopólio comercial, em 1672 (Rediker, 2011, p. 56).

Quando vi esses três ▲s se sobrepondo na minha mente, eu realmente vi que o **breu** poderia se constituir como uma pesquisa, que ele era um caminho de pesquisa, e que em algum momento dessa pesquisa eu gostaria de relacionar o **breu** com uma ideia de **Breu\$il**, já que a sobreposição que esses ▲s armava na minha mente formava um cena de leitura totalmente inesperada para mim, me dando alguns indícios muito fortes para olhar para o **breu** presente do *Inferno* (Alighieri, 2017a), ali no Canto XXI, como “*tenace pece* [pegajoso pez]” e “*pegola spessa* [grosso **breu**]” (Alighieri, 2017a, p. 145, grifos meus), segundo a tradução que eu tinha³⁸⁴, como uma espécie de *fake marco zero* (porque os marcos zeros são sempre falsos-problemas, no sentido de serem falsos inícios, principalmente os de Fortaleza, no Ceará, que possui dois!) para refletir sobre a ideia de um início da Modernidade, e para os **breus** presentes tanto no *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), como o **breu** esmigalhado junto com a graxa (Stigger, 2013b, p. 106, grifos meus), quanto em *Úrsula* (Reis, 2018), como “**breu** fervendo” (Reis, 2018, p. 122, grifo meu), apesar de documentarem diferentes tipos de violência explícita, em diferentes temporalidades, eles estavam muito conectados, ambos eram espécies de “frutos estranhos” da violência colonial, operando como testemunhas oculares da barbárie, do que aconteceu no período de colonização das Américas, um genocídio histórico. Ainda que ambos os textos, de Maria Firmina e de Veronica, não estivessem mais circunscritos ao período em que o Brasil era efetivamente uma colonial de Portugal, eles retratavam, extemporaneamente, a violência que tem a ver com aquele período da colonização.

É muito difícil falar sobre isso, ainda mais sabendo que o livro da Maria Firmina dos Reis passou tanto tempo desaparecido da História,

384 Em outras traduções, o **breu** não aparecia como **breu**, mas como “pegajoso pez” e “pasta espessa” (Alighieri, 2021, p. 294-295). E também “referve o pez” e “betume espesso” (Alighieri, 2017b, [s.p.]). Essa última tradução, “betume espesso”, é de Xavier Pinheiro, e ela foi feita em 1907 e era a que usávamos em sala de aula. Eu também consultei uma tradução em prosa, onde o **breu** também não aparecia como **breu**, mas como “pegajoso piche” e “pez espesso” (Alighieri, 2016, p. 123). De certa forma, apesar de muita gente falar que a tradução de Italo Eugênio Mauro era ruim, e, de fato, há algumas incoerências, como a mudança de uma negação para uma afirmação no começo deste XXI Canto, “che la mia comédia cantar non cura [do que cantar minha comédia cura]” (Alighieri, 2017a, p. 145), sou extremamente grata a seu trabalho, porque se não tivesse lido sua tradução, a única onde “pegola” aparecia como **breu**, talvez eu fosse demorar mais para fazer as conexões que fiz entre esses diferentes **breus**. Todos os grifos nessa nota são meus.

de Veronica, nos fazendo refletir sobre seus desdobramentos na contemporaneidade. Sobre, por exemplo, a construção do racismo no Brasil (Santos, Y., L. dos, 2022), com relação ao *modus operandi* do capital (Mbembe, 2019a), numa moe(n)da de troca que forjou um outro racializado (Carneiro, 2023) e subalternizado (Spivak, 2014), jogando com as marcas e as máscaras brancas (Fanon, 2020) da sua própria violência colonial (Fanon, 2022), entre diferentes sujeitos sociais, operando através de códigos ambíguos, como esse de uma máscara preta, que foi usada repetidamente num ritual, que, na verdade, apenas na aparência parecia ser preta, porque era fundamentalmente branca, produzida pelo potentado branco, subvertendo o uso de um artefato ritualístico e dramático, numa ideia de “ritual às avessas”.

Bem, não cheguei a explicar *ipsis litteris* essa minha ideia da “festa de Netuno” ser um “ritual às avessas”, mas escrevi algumas coisas, a partir de um artigo (Zingano, 2023) que já havia escrito e publicado durante o Doutorado, logo depois da minha qualificação, e é com esse texto que retoma questões do meu artigo, ampliando-as, que gostaria de finalizar esse capítulo, assim como a minha tese de Doutorado, sem no entanto finalizar nada. Esta tese não tem uma conclusão propriamente conclusiva, mas, pelo menos, tapa alguns buracos do segundo capítulo, que estavam em aberto, com relação ao ritual.

4.3) Rito de passagem da linha do Equador

Silvia Federici, ao procurar entender a sua própria história na História que atravessava as raízes da exploração social e econômica das mulheres no século XX, por meio de sua militância no “Wages for Housework Movement” [Movimento por um salário para o trabalho doméstico], percebeu que Karl Marx, n'*O Capital*, não considerava o papel desempenhado pelas mulheres. Então, em seu livro *Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de 2004, publicado no Brasil em 2017, ela se propôs a repensar o surgimento do Capitalismo, observando como o fenômeno que ficou conhecido como “Caça às bruxas”, um movimento de perseguição religiosa, política e social, que dizimou centenas de milhares de mulheres no início da Era Moderna na Europa, na “transição” do Feudalismo, se associava a esse surgimento.

De acordo com Federici, o sistema capitalista se constituiu, desde o seu início, ainda no período medieval, com os cercamentos das terras comunais, como um regime patriarcal e opressor, que tentava destruir os saberes ancestrais das mulheres e destituir seu poder nas comunidades,

em prol de operar um controle social sobre seus corpos, instrumentalizando-os para a função reprodutiva. Como se os corpos das mulheres fossem uma máquina de fabricação de novos trabalhadores, gerando mais mão de obra e força de trabalho para a engrenagem do Capitalismo, que, mesmo nos seus primórdios, já tinha em vista a acumulação primitiva do capital. E não só na Europa, mas também na descoberta do Novo Mundo, na época da Colonização.

Ainda que Federici tenha argumentado, na introdução de seu livro, que “uma análise muito mais ampla seria necessária para entender totalmente como a caça às bruxas foi usada como um instrumento de colonização, bem como quais foram as resistências encontradas nessa perseguição” (Federici, 2017, p. 13), ela deixou alguns indícios, no último capítulo, de como isso se deu:

Quando Cristóvão Colombo navegou em direção às “Índias”, a caça às bruxas ainda não constituía um fenômeno de massa na Europa. No entanto, usar as acusações de adoração ao demônio como arma para atacar inimigos políticos e vilipendiar populações inteiras – muçulmanos e judeus, por exemplo – já era uma prática comum entre as elites europeias. Mais do que isso, como escreve Seymour Philips, uma “sociedade persecutória” foi se desenvolvendo na Europa medieval, alimentada pelo militarismo e pela intolerância cristã, que olhava o “Outro” principalmente como objeto de agressão (Philips, 1994). Dessa forma, não surpreende que “canibal”, “infiel”, “bárbaro”, “raças monstruosas” e “adorador do diabo” fossem modelos etnográficos com os quais os europeus “adentraram a nova era de expansão (*ibidem*, p. 62), proporcionando o filtro com que missionários e conquistadores interpretaram as culturas, as religiões e os costumes sexuais da população que encontraram. Outras marcas culturais também contribuíram para a invenção dos “índios” (Federici, 2017, p. 383).

Desse trecho, gostaria de chamar a atenção para o que Federici mencionou, junto com Seymour Philips, sobre um contexto europeu medieval, que era o de uma “sociedade persecutória”, que criava modelos etnográficos pejorativos a partir de diferentes estereótipos, dentre os quais o canibal, inventando o “Outro”, como uma categoria marginalizada. Assim, interessada em pensar como se dava essa relação entre a Europa e o Novo Mundo, Federici mobilizou as figuras do Calibã e da bruxa Sycorax, personagens extremamente próximos da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, de cerca de 1611, para pensar a partir deles, sobre essas questões, já que essas questões os atravessavam. Há mais de trinta anos que Calibã fazia parte das pesquisas de Federici, evidenciando o seu interesse em pensar o empreendimento colonial, e, nesse seu trabalho mais atual, valendo-se dessa relação de proximidade que já existia entre o Calibã e a bruxa na peça de Shakespeare, porque eles eram mãe e filho; Federici se aproximou de ambos para olhar, através das histórias deles, a História do que estava acontecendo na Europa e na América, como Histórias simultâneas, histórias de uma mesma linhagem. E ela se propôs, então, a contar uma outra história, a partir de uma perspectiva feminista, associando a bruxa do Velho Mundo ao estereótipo do “canibal” do Novo Mundo, mas também interessada em observar como essa bruxa reaparecia

na América.

Caliban³⁸⁵, que também pode ser lido como um anagrama de canibal, era “um escravo selvagem e disforme” (Shakespeare, 2014, p. 21), chamado muitas vezes de monstro ao longo da peça. Ele foi “gerado pelo próprio diabo” (Shakespeare, 2014, p. 61), como disse Próspero, porque era filho da bruxa Sycorax, que nasceu em Argel e “foi trazida para cá [para a ilha] grávida/ e aqui abandonada pelos marinheiros” (Shakespeare, 2014, p. 55). Mas Sycorax nem chegou a aparecer no *dramatis personae* [lista de personagens] e só era referida na peça muito brevemente, num momento em que Próspero conversou com Ariel. E antes de Caliban ou a bruxa Sycorax falarem, de chegarem a falar, de poderem falar por si mesmos na peça – mas, no caso de Sycorax, ela nem falava! –, eles era falados. E, diga-se de passagem, muito mal-falados, numa fala que inventava um Outro estereotipado, objetificado.

A *Tempestade*, que era uma peça classificada como cômica, foi encenada em 1611, segundo os *Revels Accounts* [Relatos de Festividade] da corte inglesa, sendo apresentada para Jaime I no *Banqueting House*, no palácio de Whitehall, na City of Westminster, em Londres, e foi considerada a sua última produção solo, antes das colaborações com John Fletcher, embora inicie o primeiro volume de suas obras, na edição de John Heminge e Henry Condell, de 1623. Sobre isso, disse José Francisco Botelho, um outro tradutor desta peça de Shakespeare, na apresentação que escreveu, comentando algumas questões que a peça movimentava:

[...] em certos sentidos, é a primeira e a última peça no cânone shakespeariano. É ela que abre o Primeiro Fólio, publicado por John Heminge e Henry Condell em 1623: ou seja, quem adquirisse a coletânea original das peças de Shakespeare no século XVII haveria de se deparar com o drama de Próspero e o Calibã logo nas páginas iniciais. Por outro lado, considera-se *A Tempestade* o derradeiro trabalho que Shakespeare realizou sozinho. Curiosamente, a peça traz em sua própria estrutura esse caráter dúplice, fundada como está numa atmosfera de hipnótica contradição. *A tempestade* é uma obra sobre mundos estranhos que se entrecrocavam e se misturam; uma peça em que identidades se perdem, se reencontram e se transformam; em que natural e sobrenatural se sobrepõem; em que o humano é constantemente assediado pelo além-do-humano, ou pelo aquém-do-humano, às vezes encontrando seu reflexo revelador naquilo que lhe parece contrário. É uma peça ao mesmo tempo crepuscular e florescente, um poema dramático sobre fantasia e desencanto, sobre a descoberta e a desilusão do mundo – um conto de desventuras em que tudo parece acabar bem (afinal, a peça foi classificada inicialmente como comédia), mas que talvez apresente o mais melancólico *happy ending* na história da literatura (Botelho, 2022, p. 7-8).

A narrativa da peça se desenrolava a partir de um enredo que apresentava uma disputa entre irmãos, em torno de questões de propriedade,

385 A grafia de seu nome varia, conforme a tradução. Em Shakespeare (2014) e Capilé; Flores (2022a), foi grafado como “Caliban”. Em Federici (2017) e Shakespeare (2022), como “Calibã”. Como estou comentando a peça a partir desta tradução de Shakespeare (2014), estou grafando com “n”.

mas também atravessava questões mágicas, sobrenaturais: Próspero, Duque de Milão, bastante envolvido com magia, não percebia o que estava acontecendo e sofreu um golpe do seu irmão, Antônio, que foi ajudado por Alonso, Duque de Nápoles. Ao perder seu Ducado, Próspero foi colocado num barco à deriva, com sua filha pequena, Miranda, e, após uma tempestade, chegou numa ilha deserta, onde a história da peça se passava e onde Caliban, filho de Sycorax, já vivia, junto com Ariel. Ele havia sido escravizado pela mãe de Caliban, mas, após a chegada de Próspero, passou a ser escravizado por ele... Outras coisas foram acontecendo na ilha, que não tinha uma localização precisa, podendo ser pensada como uma espécie de alegoria do Período Colonial, pondo em cena e expondo uma série de questões e conflitos ligados a figuras que se contrapunham ao poder, além de personagens do mundo náutico, como “capitão de um navio”, “contramestre” e “marinheiros”, que, na lista de apresentação dos personagens, apareciam descritos exatamente assim (Shakespeare, 2014, p. 21), não chegando nem a ter seus nomes anunciados ali, mas, pelo menos, constavam nessa lista, descritos como funções! Stephano, “um despenseiro bêbado” (Shakespeare, 2014, p. 21), ainda que apareça como um bebedor, era o único dessa classe de trabalhadores que tinha seu nome referido nessa mesma lista de apresentação dos personagens, e que foi descrito com sua respectiva função.

Escrita pouco mais de cem anos depois que a América tinha sido “descoberta”, essa peça de Shakespeare nos permitia acessar, hoje, o imaginário daquele período, também em diálogo com referências importantes daquela época, como Michel de Montaigne e seu ensaio “Dos Canibais”, por exemplo, ou mesmo as “mascaradas”, um gênero teatral que aparecia referido no final da peça, com a chegada das deusas Íris, Ceres e Juno, na forma de espíritos (Shakespeare, 2014, p. 154-179), por mais que fosse apenas uma mera alusão a esse gênero do que uma mascarada propriamente dita, como diziam alguns críticos. Na verdade, “alguns críticos sugerem que a mascarada em *A Tempestade* foi uma adição posterior ao texto para a apresentação da peça em *Banqueting House* por ocasião do casamento da filha de James I, devido à benção nupcial que envolve” (Rafaelli, 2014, p. 17), ainda que não haja nada conclusivo a respeito disso.

O estudioso da obra de Shakespeare, Frank Kermode, na introdução que escreveu para a peça, pensando sobre sua linguagem e imagística, ressaltou a importância que o “mar” assumia ao longo do texto:

Muitas vezes se observou a escassez de imagens em *A Tempestade*. Elas foram substituídas por um controle mais decoroso dos eventos, algo que atribui ao próprio evento uma importância primordial, exigindo que o verso e a imagística não desviem a atenção. A linguagem da peça é notável, principalmente, por sua insistência na complexidade de certos conceitos essenciais à estrutura de ideias e eventos; daí o interesse, já discutido, pelas

palavras “natureza”, “nobre”, “vil” e “virtude”, e nas ideias de beleza e nobreza. As mudanças mais notáveis giram em torno da palavra “mar” e suas derivações. O mar, as viagens que possibilita e os desastres que promovem são exemplos da ação da graça e da providência. Daí a “transformação-marinha” e a “história trágico-marinha”³⁸⁶. Daí a descrição do mar como algo insaciável, enfurecido, invulnerável, aparentemente cruel, revelador das culpas, um poder que engole, mas volta a lançar fora, que ameaça, mas é misericordioso. Esse exemplo, por si só, serve para mostrar como a imagística d’*A Tempestade* é determinada de forma estrutural (Kermode, 2022, p. 95-96).

A Tempestade era uma peça atravessada por algumas canções, e foi então numa cena do ato II, na cena II para ser mais precisa, onde o personagem Stephano entrou bebendo e cantando. Ele era aquele personagem que, no *Dramatis Personae*, foi descrito como um bêbado, e era justamente em uma das canções que ele cantava bêbado, que foi possível perceber como detalhes do imaginário náutico despontavam na peça. Talvez, se tratassem de duas canções diferentes, não sei, já que ambas pespectivavam sobre a vida dos trabalhadores do mar: uma primeira, que foi interrompida por ele mesmo, por achá-la demasiado “desprezível” para ser cantada no funeral de alguém³⁸⁷; e uma segunda, que modificava a temática melancólica da ideia da morte no mar para algo com fundo amoroso/jocoso, mas de extremo baixo calão, por explorar aspectos de conotação sexual, fazendo troça do amor e dos marinheiros, mas que, paradoxalmente, parecia um consolo para Stephano...

Quer dizer, é difícil saber só pelas falas dele (e as indicações dadas na didascália), se o consolo era a música ou a bebida, se a canção servia apenas como um acompanhamento para o momento de embriaguez, ou se eram as duas coisas juntas que funcionavam como consolo para o personagem, ainda que eu tenda a achar que o consolo é a bebida. De qualquer forma, foi nessa cantoria bêbada de Stephano³⁸⁸, que era

386 Há uma nota de rodapé para esses termos: “‘Respectivamente ‘*sea-change*’ e ‘*sea-sorrow*’” (Botelho, 2022, p. 96).

387 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “man’s funeral” foi dito que se tratava do seu próprio funeral, “i.e. his own funeral rites” (Lindley, 2013, p. 167).

388 Enter STEPHANO [*carrying a bottle and*] singing

STEPHANO I shall no more to sea, to sea,
Here shall I die ashore.

This is a very scurvy tune to sing at a man’s funeral. Well, here’s my comfort. (*Drinks*)

(Sing) The master, the swabber, the boatswain and I,
The gunner and his mate,
Loved Mall, Meg and Marian, and Margery,
But none of us cared for Kate.
For she had a tongue with a tang,
Would cry to a sailor, ‘Go hang!’
She loved not the savour of tar nor of pitch.

extremamente reveladora de detalhes do mundo dos marinheiros, foi possível perceber algumas características desse mundo náutico dos trabalhadores do mar, indissociável do piche e do alcatrão:

Entra Stephano cantando, com uma garrafa na mão

STEPHANO

Nunca mais irei ao mar, ao mar,
Aqui morrerei na praia –
Que canção mais desprezível para se entoar no funeral de um homem.
Bem, eis o meu consolo. (*Bebe*)

(*Canta*)

O capitão, o grumete, o contramestre e eu³⁸⁹,
O artilheiro e também o seu parceiro,
Amávamos Moll, Meg, Marian e Margeu,
Mas para Kate não havia companheiro³⁹⁰,
Pois ela fremia com sua língua ferina³⁹¹.
Marinheiros, vão se enforcar na latrina!
Não apreciava³⁹² nem piche, nem alcatrão³⁹³,

Yet a tailor might scratch her where'er she did itch.

Then to sea, boys, and let her go hang! (Shakespeare, 2013, p. 167, grifos meus).

389 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[t]he master, the swabber, the boatswain and I”, sobre o “swabber” foi dito que: “[s]eamen whose job is to clean the decks, the lowliest of ranks (cf. Viola’s dismissal of Maria as ‘good swabber’, *TN* I.5.203)” (Lindley, 2013, p. 167).

390 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[l]oved Mall, Meg and Marian, and Margery,/[b]ut none of us cared Kate”, sobre “Mall... Kate” foi dito que: “Patricia Gartenberg suggests that the first three names refers to notorious women of the period, Moll Cutpurse, Long Meg of Westminster and Marian Umbree, and that the sharp-tongued Kate may recollect the heroine of *Shr.* (*N&Q* 225, *NS* 27 (1980) 174-5). The names, however, are probably to taken simply as characteristic nicknames for prostitutes. ‘Margery’ is to be pronounced [sic] to rhyme with ‘I’, and stressed on the first and final syllables” (Lindley, 2013, p. 167).

391 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[f]or she had a tongue with a tang”, sobre “tang” foi dito que: “stinging effect (*OED* sv *n*¹5c) but perhaps also ‘a sound of unpleasant tone’ (*OED* sv *n*²)” (Lindley, 2013, p. 167).

392 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[s]he loved not the savour of tar nor pitch”, sobre “savour” foi dito que era “smell” e sobre “tar... pitch” foi dito que: “[b]oth are strong-smelling substances used in ship-building, the first as a wood preservative, the second in stopping up the seams” (Lindley, 2013, p. 167).

393 “She loved not the savour of tar nor of pitch,/ Yet a tailor might scratch her where'er she dit itch” (Shakespeare, 2014, p. 112, grifo meu). É interessante perceber que esses significantes do imaginário náutico, piche e alcatrão, que estavam presentes na canção da versão original de Shakespeare, como “tar” e “pitch”, como acabamos de ver, não aparecem na adaptação de Aimé Césaire *Une Tempête* (Césaire, 1980, p. 58), nem na Tradução-Exu feita por Capilé e Flores, *Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu* (Capilé; Flores, 2022a, p. 109-110), já que nessas traduções essa canção foi substituída por uma outra. Infelizmente, não há espaço agora para eu me demorar nesse assunto como eu gostaria, para poder comentar essas modificações da peça original, que podem ser pensadas como atualizações, já que elas são muito importantes para pensar como essas releituras, feitas por

Já um alfaiate³⁹⁴ podia lhe meter a mão.
 Ao mar, rapazes, e ela que vá à latrina³⁹⁵!
 Esta também é uma canção desprezível, mas eis o meu consolo.

Bebe (Shakespeare, 2014, p. 113)³⁹⁶.

Ora, como estamos vendo ao longo desta tese, tanto o piche quanto o alcatrão eram materiais que estavam presentes nos navios e que eram

meio de traduções, nos oferecem novas formas de olhar para as questões coloniais que a peça original apresentava e que, tanto a adaptação de Césaire quanto a Tradução-Exu, se propunham a deslindar. De qualquer maneira, pretendo fazer isso em algum momento mais oportuno, sobretudo pensando a partir de materiais do imaginário náutico, que me interessam para pensar em histórias do **breu** e do **Breu\$il**, significantes que procuro relacionar com a construção do racismo no Brasil, aqui nesta tese. No entanto, por mais que o piche não tenha sido usado na versão de Césaire, ele ainda pode ser encontrado na Tradução-Exu, em uma outra parte da peça, “que o céu agora parece soltar piche” (Capilé; Flores, 2022a, p. 33), e, nessa passagem em específico, a tradução se aproxima mais do texto de Shakespeare do que do de Césaire, “[t]he sky, it seems, would pour down stinking pitch,” (Shakespeare, 2014, p. 30), traduzida como “[p]arece que o céu derramaria um piche fétido” (Shakespeare, 2014, p. 31), não sendo incorporada na adaptação de Césaire (1980, p. 19), que propôs outra deriva...

394 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[y]et a tailor might scratch her where’er she did itch”, sobre “tailor” foi dito que: “[t]he woman’s tailor, from the intimate proximity to his clients which his job afforded him, was often characterised as either lecherous or else unmanly”. E sobre “where’er she did itch”, foi dito que se referia a um “[s]exual desire in both male and female was frequently characterised as a genital ‘itch’” (Lindley, 2013, p. 167).

395 Na edição comentada da peça feita por David Lindley (Shakespeare, 2013), com relação ao trecho “[t]o the sea, boys, and let her go hang!”, sobre “go hang”, que também foi usado no verso anterior, “[w]ould cry to a sailor, ‘Go hang!’”, foi dito que se tratava de “[g]o to the devil” (Lindley, 2013, p. 167). Naquela época, muitas pessoas eram enforcadas em praça pública, então essa deveria ser uma expressão comum para se destratar alguém. De todo modo, há um diário de um executor de Nuremberg, que pode nos oferecer mais informações a respeito desse tipo de morte: SCHIMIDT, Franz. *The Journal of Master Franz Schmidt, Public Executioner of Nuremberg, 1573-1617*. Edit, with an Introduction, by Albrecht Keller. Translated by C. Calvert, B.A. (Lond.) and A. W. Gruner, M.A. (Oxon.). New York, Skyhorse Publishing books, 2015.

396 Apresento aqui também uma outra versão desse trecho, feita pelo tradutor José Francisco Botelho:

“Entra Estéfano, cantando [com uma garrafa na mão]:

ESTÉFANO *Eu nunca mais vou navegar*

Cá morrerei em terra firme –

Que porcaria de música para um homem cantar em seu próprio funeral. Bem, eis aqui meu consolo.

Bebe.

Canta.

O mestre, o limpa-chão, eu mesmo e o contramestre,

E o imediato e o oficial de artilharia,

A gente amava Sílvia, e Mall, e Margarete,

Porém nenhum de nós gostava de Maria.

ligados ao **breu**, e, nessa cantoria de Stephano eles foram mencionados como materiais pertencentes ao mundo dos marinheiros, por serem materiais característicos dessa classe de trabalhadores, a ponto de esses materiais servirem para identificá-los; só que esses materiais os identificavam negativamente, já que o seu cheiro único não podia ser dissociado do cheiro dos marinheiros; e Kate, no caso, não gostava desse cheiro, mostrando, na verdade, sua preferência por um trabalhador de um outro ofício, o alfaiate, que, por lidar com roupas, poderia, num deslize qualquer, escorregar sua mão... Por mais grosseira e rude que essa canção pudesse parecer, ela evocava algo da lida diária dos marinheiros, que tinham que conviver com esses materiais, como o piche e o alcatrão, *i.e.*, o próprio **breu**, e isso era tão verdade que, quando alguém morria embarcado, “enormes quantidades de alcatrão eram jogadas numa ‘sepultura enorme, bastante larga e suficientemente grande’, onde se tornavam ‘carne para os peixes do mar’” (grifo meu)³⁹⁷, e “alguém oferecia algumas palavras em memória do seu irmão alcatrão que morreu” (grifo meu)³⁹⁸, como se os trabalhadores do mar fizessem parte de alguma confraria ou fraternidade do alcatrão, como apontou Marcus Rediker, um historiador americano, que estudou a cultura marítima, em seu livro *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates, and the Anglo-American Maritime World, 1700–1750*, publicado em 1987.

Esses materiais eram tão presentes na vida dos trabalhadores do mar que os marinheiros também eram chamados de “Jack Tar” [João Alcatrão/Zé do Piche], um apelido que aparentemente não tinha um sentido pejorativo e que era usado para se referir a qualquer marinheiro da Inglaterra, da Marinha Mercante ou da Marinha Real, especialmente durante o Império Britânico. E depois, já durante a Primeira Guerra Mundial, o termo foi usado como apelido dos membros da Marinha dos EUA³⁹⁹. Ou seja, esse tipo de apelido só deixava transparecer o que já era óbvio, que a

*Porque Maria tinha a língua envenenada
E mandava pro inferno a pobre marujada.
Não gostava do cheiro de piche e alcatrão.
Mas deixava o alfaiate lhe atolar a mão.
Maria que se dane! Aos barcos, rapaziada!*

Essa cantiga também é uma porcaria: mas aqui está o meu consolo!” (Shakespeare, 2022, p. 156-157, grifo meu).

397 “many thousands of tars were thrown into a 'grave many times wide and big enough,' where they became ‘meat for the fishes of the sea’” (Rediker, 1987, p. 195, grifo meu).

398 “Someone offered a few words in memory of his departed brother tar” (Rediker, 1987, p. 196).

399 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Tar>. Acesso em: 08/10/2023.

associação entre os trabalhadores do mar e esses materiais como o piche e o alcatrão, no caso, o próprio **breu**, era inevitável, fazendo com que eles estivessem diretamente ligados a esses materiais. Lendo um outro livro desse mesmo historiador americano, Marcus Rediker, mas traduzido para o português, *O navio negreiro: uma história humana*, publicado no Brasil em 2011, onde ele analisava especificamente esse tipo de embarcação, examinando como se dava a travessia de escravos de um lado a outro do oceano e focando em seus pormenores mais diversos, na parte sobre “A cultura do marujo comum” (Rediker, 2011, p. 238-240), no capítulo “8. A vasta máquina do marujo”, Rediker comentou sobre a vida dos marinheiros e de como eles eram unidos entre si. Ele teceu uma série de comentários a partir das descrições feitas por Samuel Robinson em duas viagens (entre 1800 e 1804)⁴⁰⁰, mas Rediker também ressaltou que havia entre eles uma grande rudeza, de onde se depreende, por exemplo, que o linguajar mais chulo e as zombarias eram frequentes a bordo dos navios no tratamento entre os próprios marinheiros, não sendo de surpreender, portanto, a canção de baixo calão, cantada por Stephano, na peça cômica de Shakespeare, já que esse tipo de linguajar mais grosseiro deveria ser bastante comum entre aquele meio:

Os marujos não embarcavam no navio como indivíduos autônomos, mas, no mais das vezes, como quem já pertencia a uma cultura forte e de características muito próprias, como Samuel Robinson descobriu em suas duas viagens, ainda rapazote, a bordo de navios negreiros, entre 1800 e 1804. Ele percebeu que os marujos tinham sua própria maneira de falar (cheia de frases e metáforas referentes ao mar), seu próprio jeito de andar (a passos largos, para manter o equilíbrio nos tombadilhos instáveis), sua própria maneira de encarar o mundo e nele atuar. Tudo isso derivava do trabalho perigoso e baseado na cooperação. Os marinheiros dependiam uns dos outros para preservar a própria vida, e esse dado fundamental refletia-se em seu comportamento e relações sociais. Robison observou que eles estabeleciam “fortes laços com seus companheiros e embarcações. Em seu ofício, a solidariedade estava sempre na ordem do dia; com efeito, a expressão mais cara aos marujos era “todo mundo”.

Robison observou também que os marujos tinham grande apego ao seu trabalho, pois navegar, para eles, era o único tipo de vida para um homem de fibra. Gente de outro meio cultural costumava ser tratada com rudeza. Os marujos tinham pouco respeito por quem vivia em terra firme e um notório desprezo por soldados, com os quais brigavam por qualquer motivo. Os reflexos disso para os africanos, especialmente os oriundos de sociedades interioranas, seriam consideráveis. A bordo do navio, aprendizes, rapazotes e marujos de condição inferior eram objeto de zombarias, sofriam espancamentos e até torturas. Mas com o passar do tempo esses recém-chegados terminavam sendo incorporados ao mundo do marinheiro de alto-

400 No início do livro, Rediker explicou quem era Samuel Robison: “Samuel Robinson tinha treze anos quando embarcou, em 1801, no *Lady Neilson*, para navegar com seu tio, o capitão Alexander Cowan, e uma tripulação heterogênea de 35 homens de Liverpool para a Costa do Ouro e para Demerara. O robusto rapaz escocês fez uma segunda viagem com o tio, no *Crescent*, para a Costa do Ouro e a Jamaica, em 1802. Ele manteve um diário de suas viagens e usou-o quando resolveu, na década de 1860, escrever suas memórias. Seu objetivo declarado era contrapor-se à propaganda abolicionista de sua época. Ele reconhecia que o tráfico de escravos estava errado, e mesmo indefensável, mas disse ter ouvido ‘tantas afirmações flagrantemente errôneas sobre a escravidão nas Índias Ocidentais e os horrores da Passagem do Meio’ que pretendia ‘esclarecer as mentes de pessoas bem-intencionadas, que talvez tivessem visto só um lado da questão.’ Ao terminar o relato de sua vida, ele podia vangloriar-se: ‘Sou o único homem vivo que trabalhou como aprendiz no tráfico de escravos’” (Rediker, 2011, p. 29).

mar, em parte pelo aprendizado do ofício, em parte pela iniciação e inclusão ritual – os novatos, por exemplo, era batizados pelo rei Netuno ao “cruzar a linha” do trópico de Câncer ou do Equador. Emma Christopher observou que os marujos criavam um “parentesco fictício” para incorporar trabalhadores de origens culturais, nacionais e raciais muito diversas. A tripulação heterogênea forjava sua unidade no trabalho. Eles eram “irmãos marujos” (Rediker, 2011, p. 238-239).

Nessa passagem de Rediker, fica explícita a ideia de confraria, como por exemplo, com aquela alcunha de “irmãos marujos”, que ele já havia mencionado em um livro anterior, falando em “brother tar” (Rediker, 1987, p. 196), um tipo de camaradagem que, inclusive, era marcada socialmente por meio de uma iniciação, feita por um ritual de inclusão, num batizado orquestrado pelo rei Netuno, no cruzamento de fronteiras simbólicas, como o Trópico de Câncer ou a Linha do Equador. O processo desse ritual, que não foi descrito por Rediker em seu livro, mas que, ao falar do trabalho no tráfico negreiro, mencionou, de maneira geral, alguns elementos que faziam parte dele, como, por exemplo, o rei Netuno e o batismo dos novatos, que seriam como festas da cultura náutica, onde os novos marinheiros seriam batizados, nos lembrando vários aspectos presentes no rito de passagem da linha do Equador, que foi ficcionalizado na “ festa de Netuno” de *Opisanie Świata*, inventada em seu livro a partir de versões verídicas de Charles Darwin e Clarice Lispector, que deixaram relatos por escrito dessa passagem pelo Equador em suas narrativas, como disse anteriormente, no capítulo dois, sem ainda analisar essas versões. Mesmo conhecendo só a versão de Veronica desse ritual já era possível pensar em possíveis relações entre essas festas, já que a vida dos marinheiros, com essas informações trazidas por Rediker, em relação aos novatos, que seriam incorporados a essa classe trabalhadora por meio de um ritual de batismo, nos fazia pensar nos neófitos do livro de Veronica Stigger, que também seriam batizados, por meio de provas. Rediker falava também de como se dava a contratação desses trabalhadores do mar, reforçando que muitos deles eram oriundos do baixo populacho:

Os marinheiros que trabalhavam no tráfico procediam de diversas origens, desde orfanatos e prisões a famílias respeitáveis da classe trabalhadora e até da classe média. Mas todos sabiam que os marujos pertenciam aos grupos mais pobres de trabalhadores da Grã-Bretanha e da América no século XVIII. Por essa razão, entre eles havia muito mais gente dos primeiros grupos que dos dois últimos. Com efeito, John Neston descreveu os marujos do tráfico como “o rebotalho e a escória da nação”, oriundos de “cadeias e prisões militares”. E acrescentou que a maioria “tinha sido encaminhada para isso desde cedo” (como Told), mas alguns também eram “rapazes insatisfeitos com seus pais ou chefes” (como Butterworth) e homens “já arruinados por algum vício antigo” (como Richardson), Hugh Crow concordava inteiramente com essa avaliação. Os “escravos brancos” que serviam a bordo de seus navios eram, fundamentalmente, a “verdadeira escória da comunidade”: alguns eram presidiários; uns poucos, marinheiros de primeira viagem que aprendiam algumas frases do jargão marítimo e eram enganados para assinar contratos; um número ainda menor compunha-se de filhos de boas famílias desgarrados. Segundo o traficante James Penny, alguns dos marinheiros de primeira viagem que embarcavam em navios de Liverpool eram proletários urbanos “ociosos, de cidades industriais”, como Manchester (Rediker, 2011, p. 235).

Em seu livro, Rediker fez questão de mostrar como os navios negreiros eram ambientes altamente hierarquizados, se assemelhando muito com a estrutura das fábricas, na verdade, ele demonstrou como essas embarcações contribuíram para delinear a estrutura das fábricas, e não era à toa que nesse capítulo inteiro ele se referia aos marujos por meio da imagem da máquina, que foi bastante utilizada e analisada por Karl Marx n’*O capital*, bem como por Silva Federici, quando falava do corpo feminino como máquina, utilizado para a reprodução. Mas essa imagem da máquina, no livro de Rediker, refletia a estrutura do próprio navio: “nos altos navios, aquelas estranhas e poderosas máquinas europeias” (Rediker, 2011, p. 12). Além disso, Rediker também mencionou uma grande insurreição dos marinheiros, que aconteceu em Liverpool, em 1775, especulando a partir de um “marujo dançarino”, como se ele pudesse ter se juntado aos trabalhadores náuticos e ajudado a criar, junto com eles, uma prática moderna de paralização e mobilização da classe trabalhadora, como a greve, chamada justamente de “*strike*”, um termo que hoje é usado nesse contexto de luta social, para se referir a greves e paralisações da classe trabalhadora, mas que “naquele momento histórico nomeava a ação dos marujos que arriavam as velas em suas embarcações” (Rediker, 2011, p. 266), porque um dos sentidos anteriores do verbo *to strike* estava relacionado com arriar (velas). É muito simbólico que esse termo, vindo de uma prática náutica, seja hoje o termo usado para se referir às paralizações dos trabalhadores, reforçando ainda mais a leitura que Rediker propõe para os navios negreiros e seu aspecto fabril.

Então, sem perder de vista essas histórias que atravessavam o universo marítimo, com materiais como o piche e o alcatrão, que indubitavelmente possuíam uma estreita relação com o **breu**, e que são materiais indissociáveis do imaginário náutico, que também apareciam mencionados na peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, do início do século XVII, como acabamos de ver, gostaria de me aproximar novamente do romance contemporâneo *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), de Veronica Stigger, escrito e publicado no Brasil, em 2013, no séc. 21, mas que mimetizava as primeiras décadas do século XX. Gostaria de voltar para esse romance tão experimental de Veronica Stigger para olhar especificamente a parte dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 153), onde há diversas referências citadas por Veronica Stigger, e, dentre elas, duas referências que mencionei anteriormente, no capítulo sobre o **breu**, que apresentavam Charles Darwin e Clarice Lispector, como referências usadas por ela na construção da sua “festa de Netuno”: “R. D. KEYNES (ed.), *Charles Darwin’s Beagle Diary*” e “Clarice LISPECTOR, ‘Viajando por mar’” (Stigger, 2013b, p. 153), como disse lá no começo desta tese, sem ter me detido muito sobre elas, naquele momento. Mas agora, irei desdobrá-las.

Nessas referências, como se pode ver, não há nenhuma menção explícita ao “rito de passagem da Linha do Equador”, de que elas são, na verdade, referências a versões desse rito feitas por essas pessoas conhecidas e importantes, do campo da cultura e da ciência, por pessoas que são personalidade públicas, que viveram e escreveram, contribuindo para o mundo com suas obras, mas que também escreveram sobre esse rito e que esses textos se tratam de seus relatos pessoais dessa experiência da passagem, mas, se formos atrás dessas referências, como eu fui, é possível constatar que essas referências se tratavam efetivamente disso. Assim, gostaria de comentar e analisar esses relatos, usados por Veronica Stigger, bem como compará-los com seu próprio texto, para olharmos para o **breu**, usado na versão de Veronica Stigger, a partir dessas duas versões, que serviram de inspiração para Veronica criar a sua própria. Mas, antes disso, vou comentar algumas questões que atravessavam a ideia desse ritual, em seu livro.

Apesar de em nenhum momento da narrativa de *Opisanie Świata* haver qualquer referência à “festa de Netuno” como um ritual de passagem ou mesmo um simples ritual, e de a palavra ritual não ser mencionada na narrativa de jeito nenhum, nem mesmo nessa parte dos “DEVERES”, mesmo Veronica Stigger tendo estudado a dimensão ritual na arte moderna em seu Doutorado (Stigger, 2005); o termo ritual, ao que parece, só veio aparecer agora, muito tempo depois, e mencionado como “rituais místicos” (Stigger, 2022a), na sinopse que foi impressa na quarta capa da nova edição do seu livro, publicada há pouquíssimo tempo, durante a pandemia, em 2022, 09 anos depois da sua primeira edição. Vamos tentar guardar esse informação que foi dada na contra-capa da nova edição, sobre “rituais místicos”, para desdobrá-la posteriormente, já que agora, irei me deter um pouco sobre as diferenças entre essas duas edições do livro de Veronica. Visualmente, essa nova edição do *Opisanie Świata*, de 2022, é bastante diferente da de 2013, porque ela é uma versão mais “pobre”, digamos assim, publicada em papel jornal e numa cor só, toda em preto e branco, mas, fora isso, textualmente, ela não mudou nada. Continua igual. Quer dizer, quase igual, porque esse texto da quarta capa, por exemplo, não constava na primeira edição, de 2013, nem na re-edição de 2018:

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o polonês Opalka embarca em uma viagem para o Brasil – mais precisamente para a Amazônia – para encontrar um filho que não sabia ter. Natanael está doente, confinado a uma cama de hospital de onde dita uma carta ao pai com instruções precisas para o percurso: “Quando o senhor chegar ao hospital, será fácil saber quem eu sou: serei aquele que mais se parece consigo”. Na travessia de trem e de navio, entre rituais místicos na linha do Equador e o encontro com personagens excêntricos, Opalka se junta ao extravagante Bopp, viajante-errante que irá acompanhá-lo através do Atlântico. Primeiro romance de Veronica Stigger, *Opisanie Świata* (como se traduz *Il Milione*, de Marco Paolo, para o polonês), é um relato de viagem tecido como

registros diversos, como a narrativa em terceira pessoa, a carta, o diário. Junto a eles, um inventário de imagens, testemunha da jornada – memoribílicas que demonstram que o importante aqui não é o destino (Stigger, 2022a, [s.p.], grifo meu).

Mas eu também não fui checar, comparando letra por letra as duas edições, então, deliberadamente, estou assumindo que essas versões só mudaram nesses aspectos mais externos que acabei de mencionar aqui, mas pode ser que eu esteja redondamente enganada. Vai saber! Eu também nunca reli o *Dicionário Kasar*, comparando as suas duas versões, porque nunca me coloquei essa tarefa. Hoje a *internet* já ajuda a gente a não fazer esse tipo de trabalho mais braçal de leitura e pode nos informar quais seriam, por exemplo, as diferenças entre essas duas versões do romance do escritor sérvio Milorad Pavić, originalmente publicado em 1984, que fez uma versão masculina e uma versão feminina de um mesmo livro. Só que, a meu ver, na obra de Pavić, se tratava de um mesmo livro que eram dois, mas, na de Stigger, se tratava de um mesmo livro, que era outro. É uma pequena diferença, mas não deixa de ser uma diferença. É uma diferença. Assim, independentemente de existirem essas mudanças entre essas edições de *Opisanie Świata*, elas são como se fossem duas versões diferentes de um mesmo romance, a de 2013, a cores, e a nova, de 2022, p/b, mas que contavam a mesma história. Na de Pavić, a pessoa já começava lendo seu livro, sabendo que se tratava de uma das versões, na de Veronica, em 2013, só existia uma versão, e em 2022 é que essa versão começava a ser apresentada como outra. Há uma interferência do tempo, que é trabalhado em sua obra, com uma categoria importante em seu trabalho, porque tem a ver com processo, com reapresentação e atualização, jogando também com nosso próprio tempo, onde uma mesma coisa pode ser vista de vários jeitos diferentes. No fundo, no fundo, mesmo que essa diferença entre as edições de *Opisanie Świata* não seja uma grande diferença assim, ela acabava fazendo toda a diferença, porque, caso se começasse a ler o livro nessa nova versão, não se perceberia mais a história como sendo a mesma história de 2013, já que as sensações e os estímulos que experimentaríamos, durante essa outra leitura, em cada uma dessas versões, seriam muito diferentes. É como ver o mesmo programa em duas TVs diferentes: numa TV a cores e noutra p/b, será que ainda se trata do mesmo filme? Tem algo muito sutil que Veronica Stigger está trabalhando nessa mudança brusca de uma edição para outra, que é a percepção de uma mesma situação (a narrativa do livro), mas de um outro modo (p/b, papel jornal, etc.), porque isso mudava tudo, apesar de não mudar quase nada.

Mas, considerando que foi na versão colorida do ritual onde li a “festa de Netuno” (Stigger, 2013b, p. 98-114) pela primeira vez, e é com essa versão mais antiga que tenho mais intimidade, porque estou mais acostumada com ela, por estar trabalhando com ela há mais tempo, gostaria,

então, de citar novamente a parte da provas onde o **breu** era mencionado, para poder compará-la com as versões de Charles Darwin e de Clarice Lispector:

(...) o comandante bateu três vezes com o tridente no chão e anunciou o início das provas. O imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contra-mestre se dirigiram para a sala dos oficiais e voltaram trazendo uma tina, um balde, várias cordas, uma tábua de madeira, **breu**, graxa, ovos, laranjas, sacos de batata, colheres, bexigas de borracha, uma vela velha de navio, pedras do tamanho de uma bola de handebol e o tonel cortado – o mesmo usado pelas crianças como piscina – com água até a borda. O comandante ordenou que os neófitos fizessem uma fila diante do mestre, começando pelas meninas e terminando com o inglês. Nisso o imediato voltou a tocar a sua trombeta. O mestre pegou a tina, colocou dentro a graxa e esmigalhou o **breu** por cima, misturando tudo com as mãos. Aproximou-se das Olivinhas e passou as mãos sujas de **breu** e graxa em seus rostos. O **breu** raspava suas bochechas delicadas, esfoliando a pele e abrindo pequenas feridas, que não eram vistas devido à graxa. Elas fecharam os olhos e contraíram os rostos. Mas não choraram. Os alemães também aguentaram firmes. Para impressionar as Olivinhas, permaneceram de olhos abertos, empertigados e de cabeça erguida. Tiveram os rostos completamente pintados pela graxa e raspados pelo **breu**. O homem triste e sua mulher receberam resignados a mistura áspera em suas faces. Não esboçaram qualquer reação. Ficaram calados, de ombros caídos e cabeça baixa. Era possível ver, sob a graxa, um filete de sangue escorrendo desde a borda do nariz da mulher. A enfermeira e o senhor na cadeira de rodas tampouco resistiram. Ela continuou impávida e ele com a cabeça caída para o lado e o olhar voltado para o longe. O inglês tentou fugir. Quando chegou a vez dele, correu em direção à multidão, mas foi parado pelo cozinheiro, que o carregou pelo colarinho até o mestre. De castigo pelo mau comportamento, este último o obrigou a entrar na tina e a se ajoelhar na massamorda escura. A muito custo, o inglês conseguiu se abaixar e ajeitar o corpanzil na tina estreita. Enquanto o fazia, chorava de sacudir os ombros, como uma criança mimada ou uma carpideira. O mestre pediu a um dos ajudantes de cozinha que lhe alcançasse um copinho. Quando ele saiu, a menina e os loirinhos foram atrás, macaqueando seu modo de andar, principalmente no sutil puxar da perna esquerda, ligeiramente mais curta que a direita. De posse do copinho, o mestre o mergulhou no pouco espaço que sobrava na tina e o virou na cabeça do inglês. A graxa com **breu** foi descendo devagar desde o alto de sua cabeça até seu queixo, pingando na roupa clara. O terno engomado ficou imprestável, e ele chorou ainda mais. O mestre repetiu o gesto três vezes. Só parou porque não havia mais partezinha do cabelo e do rosto do inglês que não houvesse sido coberta pela mistura. Terminada a tarefa, voltou a seu posto, atrás das cadeiras do comandante e do cozinheiro (Stigger, 2013b, p. 106-107, grifos meus).

O **breu** foi mencionado acima seis vezes, mas também foi mencionado um pouco mais à frente, “e o beijou na bochecha cheia de graxa e **breu**” (Stigger, 2013b, p. 109), na sequência do ritual; mas, como se vê na passagem acima, não há nada que faça qualquer referência explícita a Darwin ou a Clarice. No entanto, se o leitor conhecer os relatos do “rito de passagem da Linha do Equador” que esses autores escreveram, é possível que se lembre deles, ou mesmo que conecte esses relatos com essa parte da “festa de Netuno”, e também com as informações que foram dadas sobre eles na parte dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 153), às quais me referi há pouco. Ou até se conhecer qualquer outra versão do “rito de passagem da linha” seria possível, talvez, que fizesse alguma conexão com essa parte da narrativa... Mas isso tudo são possibilidades, especulações, na prática, não quer dizer que essa conexão irá acontecer, ela poderá acontecer ou não, porque, por exemplo, se eu for pensar no meu caso, como eu não

conhecia essas versões usadas por Veronica Stigger e nem sabia da existência desse ritual, eu não fiz essas conexões; então, quando eu li essa parte da “festa de Netuno”, eu fiquei boiando, sem entender muita coisa do que estava acontecendo ali, mas achando aquilo tudo estranho demais para ser meramente ficcional...

Como eu já mencionei, no segundo capítulo desta tese, eu só soube da existência desse ritual depois de ler esse livro de Veronica, e de uma forma bastante inesperada: tal dia, conversando com uma amiga minha alemã, a poeta e tradutora Lotta Thießen, conversando com ela sobre meu projeto de Doutorado, sobre o que eu estava pretendo estudar, caso entrasse no Doutorado, quando lhe falei que o livro que eu queria estudar tinha essa festa estranha com gente esquisita, que mais parecia um “ritual às avessas”, ela se lembrou de sua avó, porque sua avó havia participado de um ritual assim, quando veio para a América do Sul, depois da Segunda Guerra Mundial, na década de 1950. E depois que vi as imagens do filme da avó da Lotta, decidi escrever para Veronica e conversar com ela sobre isso. Foi aí que ela me falou das suas referências, que me fizeram voltar até a parte dos “DEVERES” (Stigger, 2013b, p. 153), que eu já tinha visto, mas não tinha visto de fato, eu tinha visto sem ver. Então, só faltava juntar as peças e encontrar aquelas referências que estavam na cara de qualquer pessoa que conseguisse entender os indícios que tinha sido deixados pela autora nessa parte do seu livro, para realmente entender o que Veronica havia feito ali, na sua “festa de Netuno”, misturando ficção com realidade, trabalhando intertextualmente com esses textos, de modo deliberadamente intencional.

Como se sabe, a intertextualidade é um termo muito comum para quem trabalha com literatura⁴⁰¹, e ela pressupõe um diálogo entre diferentes textos. Por se tratar de uma estratégia de composição textual, pode se manifestar de diferentes maneiras, como uma simples citação ou uma alusão, ou como um plágio deliberado, ou também como um pastiche ou uma paródia, que podem exagerar ainda mais o sentido de uma determinada referência, no intuito de produzir algum outro efeito na recepção estética desse novo texto, produzido a partir de outro, o que acaba

401 A definição do *Dicionário Houaiss* é a seguinte: “**intertextualidade** s.f. LIT 1 superposição de um texto literário a outro 2 influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que era a atualização do texto citado <Mensagem, de Fernando Pessoa, apresenta i. com a épica camoniana> 3 utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos preexistentes de um ou mais autores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário 4 em determinado texto de um autor, utilização de referências ou partes de obras anteriores deste mesmo autor • ETIM *intertextual* + -i + -dade” (Houaiss; Viller, 2009, p. 1100). A definição do *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (Moisés, 2013, p. 252), faz um resumo histórico do termo, relacionando-o à Julia Kristeva, que o propôs em 1969, a partir da leitura da teoria dialógica de Bakhtin. Como não estou discutindo isso em termos teóricos, preferi apenas deixar registrado aqui nas notas as definições, para elas não passarem batido. E para quem não for dos estudos literários poder se “inteirar” com esse vocabulário técnico.

influenciando também na percepção que passamos a ter sobre o texto primevo, o texto de origem, sobre o qual esse novo texto se baseou, se inspirou, emulou, enfim, os verbos são muitos, porque muitas podem ser a intenção do autor, ao citar, mencionar, recuperar, copiar, mudar um texto anterior. Mas, no caso da paródia ou do pastiche, que é onde se pode notar um certo exagero cômico, elas acabavam chamando atenção de forma irônica para esses textos anteriores com que se relacionavam intertextualmente. No entanto, o sentido profundo desse novo texto, produzido a partir de outros, só se completava, de fato, quando se compreendia esses mecanismos de composição, porque, através deles, se podia acessar outras camadas de sentido que não eram acessadas imediatamente, mas que estavam lá, de alguma maneira, pela forma como o texto foi feito, em aspectos que eram visíveis textualmente, mas que também eram invisíveis. Que estavam explícitos, mas que também permaneciam implícitos.

Isso pode parecer um tanto metafísico, sim, mas é algo que se manifesta materialmente ou não, que pode ou não deixar rastros nas palavras, porque qualquer pessoa que ler a “festa de Netuno” de Veronica Stigger irá compreender essa festa na circunstância do livro, no que ela estava articulando com a própria narrativa que estava sendo contada ali, mas, se as referências que a autora utilizou para criar a sua versão do “rito de passagem da Linha do Equador” não forem conhecidas, e se nem se souber da existência desse ritual, não será possível compreender o significado profundo que a autora queria produzir com seu novo texto, ao retomar esse ritual e trazê-lo para dentro de seu livro, na contemporaneidade, mexendo em camadas mais densas da História Colonial brasileira, por mais que esse ritual pareça uma piada, como se fosse uma grande anedota da História. Fica faltando algo na leitura que, na verdade, também tem a ver com a intenção da autora ao trazer esse ritual para o seu livro, ao fazer a sua versão a partir de versões já existentes, mas que não se resume apenas a um gesto intencional, um gesto de um autor que está “citando” alguém por citar, para mostrar sua erudição como autor, mas, sim, algo muito mais profundo, pelo gesto em si mesmo, de retomar o texto de outrem, e de observar os efeitos que esse gesto produziria no texto, através da articulação desses textos entre si, na relação entre eles, quando friccionados.

Obviamente que essa ideia de intenção do autor, muitas vezes, é totalmente inacessível, não se pode saber o que um certo autor gostaria de dizer com seu texto, só se pode saber o que um autor disse, quando ele escreveu o que escreveu, com as palavras que ele usou para dizer o que disse. É certo que a crítica literária se vale de vários outros recursos, como paratextos, entrevistas, textos e declarações do autor, e muita pesquisa, para conseguir mapear esses outros sentidos, que circulam num texto, mas, no caso de Veronica, em alguma medida ela revelou suas segundas intenções na lista dos “DEVERES”, onde deixou alguns indícios do que ela queria que os leitores se atentassem em seu livro. Ela deixou pistas para aquilo que

gostaria que seus leitores prestassem atenção ao lerem seu romance, ao inventariar uma série de informações, sobre várias coisas que estavam mencionadas ali, naquela lista. No entanto, como já vimos, também havia coisas que foram importantes para a escrita do livro e que não estavam mencionadas ali... Então, essa lista dos “DEVERES” deveria ser, talvez, só a ponta de um grande *iceberg*... Mas, de qualquer forma, me interessava saber mais sobre aqueles indícios de Charles Darwin e de Clarice Lispector, que foram inventariados ali e que foram usados por ela, em seu livro, me interessava saber como eles foram usados em seu livro, como eles “apareciam” no livro, para além daquela mera referência na lista.

Essa pergunta sobre esses indícios bem poderia ter sido feita pelo Ministro do STF, Alexandre de Moraes, como ele mesmo colocou, ao ex-Ministro de Justiça Anderson Torres, delegado da Polícia Federal, quando estava interrogando-o: “Quais seriam os indícios?”. O interrogatório aconteceu na terça-feira, dia 10/06/2025, como parte da Ação Penal 2668⁴⁰², que está apurando a tentativa de golpe de Estado, e se referia aos réus do “primeiro núcleo” no Supremo Tribunal Federal (STF). Entre os acusados, estavam o ex-Presidente Jair Bolsonaro, o ex-Ministro Walter Braga Netto, o ex-Chefe do Gabinete de Segurança Institucional (GSI) Augusto Heleno, o Deputado Federal Alexandre Ramagem (PL-RJ), o ex-Comandante da Marinha Almir Garnier Santos, o ex-Ministro da Justiça Anderson Torres, o ex-ajudante de ordens de Bolsonaro Mauro Cid e o ex-Ministro da Defesa Paulo Sérgio Nogueira de Oliveira. Transcrevi, aqui, o trechinho do interrogatório de Anderson Torres, onde se foi falado sobre os indícios, para que essa minha evocação da fala do Ministro do STF não parecesse vaga e pudesse ser compreendida em sua totalidade. MAM corresponde às falas do ministro Alexandre de Moraes e EXMAT às do ex-ministro Anderson Torres, mais ou menos aos nove minutos da gravação⁴⁰³:

MAM: — Entendi, Dr. Anderson. É... há ainda um outro trecho, em que o senhor diz, abre aspas: “Porque é realmente ameaçador o que está acontecendo”. O que seria ameaçador, Doutor Anderson?

EXMAT: — É é é, esse tre..., esse pedaço apenas, eu não consigo me lembrar, Ministro.

MAM: — Então, eu eu eu continuo aqui: “Porque é realmente ameaçador o que está acontecendo. Do lado de lá, ameaça de..., é ameaça, Ministro, direta de lá pra cá, se meta e eu lhe prendo.” Isso seria uma referência ao Supremo Tribunal Federal?

EXMAT: — Não, de maneira nenhuma, Ministro. Isso daí é é, eu acho que é um momento muito acirrado, na relação entre o Executivo e o Judiciário... Eu acho que eu fui dos que mais me esforcei, pra que essa relação não não não se esvasisse... se esbagaçasse, é é eu tentei de todas as formas manter o diálogo, tudo, mas a gente sentia uma pressão. Eu eu pelo menos, eu sentia uma pressão muito grande assim em relação a a ao que fazer, em relação àquele momento ali, ao que a gente podia fazer, ao que a gente não podia fazer. Havia todos os dias uma série de proibições e a gente ficava meio meio

402 Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=7223339>>. Acesso em: 11/06/2025.

403 Disponível em: <<https://noticias.stf.jus.br/postsnovicias/veja-a-integra-do-interrogatorio-do-ex-ministro-da-justica-anderson-torres-na-ap-2668/>> e também aqui <<https://www.youtube.com/watch?v=SGIWZEtNRqs>>. Acesso em: 11/06/2025/.

perdido, meio sem saber o que fazer.

MAM: — Eu eu vou continuar aqui...

EXMAT: — Pois não.

MAM: — ... o trecho para o senhor ficar à vontade para esclarecer, se achar que é o caso, obviamente esclarecer, em virtude do seu direito ao silêncio. É... continuo aqui, entre aspas: “Se meta e eu lhe prendo, se meta e caço seu mandato, questione... Quer dizer, a gente não pode questionar? É o fim do mundo, senhores, qualquer um aqui tem medo na hora que digita a senha, qualquer um aqui. Quem digita a senha do banco, para transferir 300 reais de uma conta para outra, não fica preocupado se essa senha está sendo hackeada? Que dirá um sistema desse tamanho!” O senhor estava se referido aqui obviamente...

EXMAT: — Ao sistema eleitoral.

MAM: — Ao sistema eleitoral. “Com esse tanto de indício, a gente precisa, a gente precisa atuar agora. E é isso que eu tenho buscado.” Gostaria, se fosse possível, que o senhor esclarecesse isso. O senhor compara a a a senha do banco, para transferir 300 reais, que poderia ser hackeada, que dirá um sistema desse tamanho. “Com esse tanto de indício, a gente precisa atuar.” Quais seriam os indícios?

EXMAT: — Vou, volto naquela questão, é é Ministro, das sugestões da perícia da Polícia Federal. Eu sempre me pautei com base naquilo ali. Todas as minhas opiniões colocadas foram no que eu li, naqueles relatórios. Então, diante de um sistema tão grande, diante de de indícios, é é é... a todo momento, não sei se verdadeiros ou falsos, mas, naquele momento ali, era uma enxurrada de informações, a respeito disso. E a gente é..., eu questionava ali o o o o... a questão da implementação dessas medidas.

MAM: — Dr. Anderson, é é é... aqui é importante essa questão, porque qualquer do povo pode confundir indício com fofoca, com *fake news*, com desinformação. Mas o o senhor, como o senhor disse, é delegado da Polícia Federal. O senhor sabe que indício é um termo técnico, que corresponde a início de provas. É o senhor tinha algum indício de fraude às urnas?

EXMAT: — Exatamente, eu não tinha tinha, Ministro. Tanto que, na sequência aí, eu achei aqui o pedaço pro senhor, eu coloco: “não tô desrespeitando poder nenhum, não tô querendo atropelar ninguém”, eu deixo isso bem claro, eram só colocações pessoais minhas, ali, naquela reunião.

Na fala do Ministro Alexandre de Moraes, ele deixou muito claro o que queria dizer por indício, quando usou esse termo para interrogar o delegado, porque, no Direito, indício é um termo técnico e, segundo o Código de Processo Penal brasileiro, no artigo 239, “Art. 239. Considera-se indício a circunstância conhecida e provada, que, tendo relação com o fato, autorize, por indução, concluir-se a existência de outra ou outras circunstâncias”⁴⁰⁴, se entendendo, então, que indício funcionava como uma prova, a “prova indiciária”⁴⁰⁵, ainda que exista um certo debate a respeito disso. No meu caso, ao falar de indícios no texto da Veronica, estou me referindo ao significado da palavra, que também se relaciona com o método do “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg (1989, p. 143-179), que estou usando aqui, nesta tese, como incendiário 🔥🔥🔥 para falar dos detalhes, do **breu** como um detalhe, como já abordei anteriormente. É interessante ver como essas áreas se atravessam, porque a palavra indício

404 Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3689.htm>. Acesso em: 11/06/2025.

405 Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-prova-indiciaria-como-a-principal-prova-do-processo-penal/528325189>>. Acesso em: 11/06/2025.

vem do latim *indiciū* e, em sua definição, esses usos, em áreas diferentes, se encontram: “**1** Indicação provável; índice, sombra: *Suas faces vermelhas e o frio que sentia eram o indício de uma febre alta*; **2** JUR Sinal ou fato que deixa entrever alguma coisa, sem a descobrir completamente, mas constituindo princípio de prova; signo: “Pela lógica e pela realidade, as hipóteses não podem prevalecer sobre os fatos, os indícios nada valem diante das provas” (CA); **3** Vestígio deixado por: *As inscrições rupestres no Piauí são o indício de uma cultura existente no Brasil bem antes de seu descobrimento*”⁴⁰⁶.

Além disso, essa palavra é muito similar a outras que são bastante parecidas com ela, como índex, que se refere a uma lista de conteúdos, como um índice de coisas, e índex também seria o dedo indicador, que serve para indicar, apontar, e me surpreende um pouco encontrar a palavra sombra, na definição de indício, mas talvez porque eu nunca tenha pensando na sombra como um indício, o indício de uma presença de alguma outra coisa, como um rastro de alguma coisa que foi deixado no caminho, que pode servir para se encontrar essa coisa... No caso do livro de Veronica Stigger, os indícios a que eu estava me referindo não eram uma prova de roubo ou de qualquer outro crime, ou tampouco uma fofoca ou uma fake news, nos termos empregados pelo senhor Ministro Alexandre de Moraes, mas a sua lista de “DEVERES”, funcionando como um índice, estava, sim, cheia de indícios... Com relação a essa lista, OK!, ela trazia informações sobre os relatos de Charles Darwin e de Clarice Lispector, sobre o ritual de passagem da Linha do Equador, mas restava saber como esses indícios apareciam no texto de Veronica, como eles foram usados por ela. Eles estariam só na parte do “DEVERES”, como uma mera referência bibliográfica genérica, ou ela realmente usou essas referências de alguma forma em seu texto? Qual seria exatamente a relação entre esses textos? Como essa relação se deu? Ela se deu pelo uso das mesmas palavras, *ipsis litteris*? Era algo que poderia ser visto, como uma “cópia descarada”, ou era algo mais sutil, que apenas fazia uma referência vaga?

Uau! Muitas perguntas! Então, para que se possa entender melhor o que Veronica Stigger fez para criar a sua “festa de Netuno”, a partir das versões de Charles Darwin e de Clarice Lispector, observemos as versões que ela usou para escrever a sua versão ficcional do “rito de passagem da Linha do Equador”. Aqui está, portanto, a primeira delas, o relato de Charles Darwin, que narrou sua passagem pelo Equador, em seu diário de viagem. Ela foi realizada em fevereiro de 1832, poucos dias depois de seu aniversário:

11. Estamos avançando rápido em nossa viagem para o Equador.

406 Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/indicio>>. Acesso em: 11/06/2025.

12. Havia uma certa ondulação no mar, hoje, e me senti muito mal. Isto já abusou e praticamente venceu o pequeno estoque de paciência que os trechos anteriores da viagem me deixaram. Eis-me aqui, tendo passado três dias em dolorosa indolência, enquanto animais me olhar cara-a-cara, sem rótulos e epitáfios científicos.

[...]

14. Hoje ao meio dia estávamos a 150 milhas do Equador, e experimentamos do clima que é tão comum nessas regiões. O vento esteve leve e variável acompanhado por pequenas rajadas e muita chuva. O termômetro fica noite e dia entre 75 e 80 graus. O ar está muito úmido e opressivo. A aparência do céu nestas partes é geralmente impressionante, e particularmente impressionante estava o cenário que se seguiu ao pôr-do-sol. Estavam presentes todas as classes e formas de nuvens que, por suas formas, davam ao mar uma cor negra mortiça. As velas batiam contra o mastro e uma ondulação lenta fazia o navio balançar. O lugar onde se pusera o sol estava marcado por uma longa linha negra no horizonte e, mais alto, acima dela, por um espaço amarelo claro que lançava um clarão naquela parte do oceano. É nesses momentos que se podem lembrar plenamente as muitas milhas que separam nosso navio de qualquer pedaço de terra.

Todos estão excitados com a espera pela aparição de Netuno, e nada ouço além de navalhas afiadas com uma lixa e uma espuma feita de tinta e piche, a serem usadas pelo *valet de chambre* mais delicado.

15, 16. [...] À noite tiveram início as cerimônias para se cruzar a linha: o oficial de vigia avisou da presença de um barco à frente. O capitão voltou-se “a postos, enrizar velas”, e seguimos com a finalidade de trocar idéias com o senhor Netuno. O capitão disse-lhe algumas palavras através de uma cornucópia, palavras que resultariam em vir ele nos fazer uma visita pela manhã.

17. Cruzamos o equador e passei pelo desagradável ritual de ter meus cabelos e minhas barbas raspados. Cerca de nove horas, hoje de manhã, nós, pobres “grifos”, trinta e dois ao todo, fomos todos postos no convés inferior. As escotilhas estavam fechadas e aferrolhadas, de modo que estava escuro, e muito quente. Imediatamente vieram a nós quatro comissários de Netuno e, um a um, nos levaram ao convés. Fui o primeiro, e escapei com facilidade. Não obstante, acheio o ordálio aquático suficientemente desagradável.

Antes de subirmos, o comissário me vendou e, conduzido desta maneira, ouvia troarem baldes d’água a toda volta. Fui então colocado em uma prancha, que facilmente podia ser inclinada para uma banheira d’água. Eles então encheram minha cara de piche e de tinta e raspam um pouco da mistura com um aro de ferro áspero. Dado um sinal, fui derrubado de cabeça para baixo na água, onde dois homens me receberam e me afundaram. Por fim, bem contente, escapei. A maior parte dos outros recebeu tratos muito piores, com misturas sujas sendo enfiadas em suas bocas e esfregadas em seus rostos. O navio inteiro era uma chuva de água voando para todos os lados. É claro que nenhuma pessoa, nem mesmo o capitão, passou incólume de ficar ensopada⁴⁰⁷.

407 Versão em inglês do 17º dia, onde aparece a descrição do ritual: “17th We have crossed the Equator, & I have undergone the disagreeable operation of being shaved. About 9 o'clock this morning we poor "griffins", [109] two & thirty in number, were put altogether on the lower deck. — The hatchways were battened down, so we were in the dark & very hot. — Presently four of Neptunes constables came to us, & one by one led us up on deck. — I was the first & escaped easily: I nevertheless found this watery ordeal sufficiently disagreeable. — Before coming up, the constable blindfolded me & thus lead along, buckets of water were thundered all around; I was then placed on a plank, which could be easily tilted up into a large bath of water. — They then lathered my face & mouth with pitch and paint, & scraped some of it off with a piece of roughened iron hoop. — a signal being given I was tilted head over heels into the water, where two men received me & ducked me. — at last, glad enough, I escaped. — most of the others were treated much worse, dirty mixtures being put in their mouths & rubbed on their faces. — The whole ship was a shower bath: & water was flying about in every direction: of course not one person, even the Captain, got clear of being wet through.¹ [110]” (grifos meus). Disponível em: <<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&ageseq=1>>. Acesso em: 10/03/2021.

18. Por fim estou com certeza no hemisfério Sul, enquanto gozo do fresco ar do entardecer, posso observar o Cruzeiro do Sul, a Nuvem de Magalhães e a grande Coroa Austral. Em agosto, calmamente passeando por Gales; em fevereiro em um hemisfério diferente: nada mais nesta vida me há de surpreender (Darwin, 2006, p. 52-54).

E também o relato de Clarice Lispector, que publicou uma crônica sobre a passagem, “Viajando por mar (1ª parte)” (Lispector, 2018, p. 406-408), em 05 de junho de 1971:

VIAJANDO POR MAR (1ª PARTE)

Nota: um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: “Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?” Ele disse: “É impossível, na crônica, deixar de ser pessoal.” Mas eu não quero contar minha vida para ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar uma autobiografia. Mas aí vão minhas recordações de viagem por mar.

Fiz na minha vida várias viagens por mar. À medida que eu for escrevendo vou me lembrando delas.

A primeira foi com menos de dois meses de idade, da Alemanha (Hamburgo) ao Recife: não sei que meio de transporte meus pais usaram para chegar na Ucrânia, onde nasci, para Hamburgo, onde meu pai procurou emprego mas, felizmente para nós todos, não achou. Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos imigrantes de Lasar Segall.

Outra viagem de mar de que me lembro foi na terceira classe de um navio inglês: de Recife ao Rio de Janeiro. Foi terrivelmente *exciting*. Eu não sabia inglês e escolhia no cardápio o que meu dedo de criança apontasse. Lembro-me de que uma vez caiu-me feijão-branco cozido, e só. Desapontada, tive que comê-lo, ai de mim. Escolha casual infeliz. Isso aconteceu.

Estou agora me lembrando de uma viagem que fizemos de Gênova ao Rio, “tomei um Ita no Norte”. Meu primeiro filho já tinha nascido. Espero que hoje os navios do Ita sirvam melhor; a comida era péssima, gordurosíssima, eu fazia o possível para alimentar sem perigo o meu menino de oito meses. Veio depois a nossa viagem para Nova York, eu esperando bebê, já chorando de saudade do Brasil. Era um navio inglês, primeira classe, e fabuloso. Mas não aproveitei nada: estava triste demais. Levei uma babá de 16 anos para me ajudar. Só que as intenções dela não eram de todo a de ajudar: fascinavam-na a viagem e a vida de diplomatas. E a Avani, carregada de livros de inglês e de cabeça inteiramente virada pela sua boa sorte, nem olhava para meu menino. E o destino dessa moça é algo fantástico: eu, que não sei cozinhar, mas tenho a invenção, ensinei-a a cozinhar a ponto dela saber fazer suflê de chocolate (um dia darei a receita, San Tiago Dantas gostou muito: vem fervendo do forno e derrama-se por cima, na hora mesmo da pessoa se servir, creme de leite gelado e batido). Bem. Essa moça foi se desenvolvendo, aprendendo a se vestir, a ter modos, a estudar. Mas quando nasceu meu caçula, no entanto, ela pensava que esse recém-nascido tomava café com leite, e se surpreendeu que eu o amamentasse. Depois peguei uma segunda ajudante, a portuguesa Fernanda, que só me deixou para unir-se a um coronel americano. Passamos seis anos e meio em Washington. Eu voltei com meus filhos e Avani ficou. Casou-se com um inglês. E está tão bem que, quando estive no Texas para fazer uma conferência, e telefonei-lhe para Washington, ela me implorou de saudade: “Venha me ver!” Eu disse: “Não tenho tempo nem dinheiro.” E ela respondeu aos gritos: “Mas eu pago, eu pago!” Meu filho menor apelidou-a de Ava, em vez de Avani. Ela, que se apaixonara pela criança, adotou o nome, e assim ficou: Ava para cá, Ava para lá.

Da minha triste viagem para Nova York guardo um diploma de passagem pelo Equador, grande festa no navio, da qual não participei: tratava-se de jogar as pessoas mesmo vestidas na piscina. Só bebi champanha gelado, ultrasseco.

Acho que foram só essas viagens por mar. O resto foi tudo de avião, que adoro: voar é bom. E gosto de me arriscar. Fiquei contentíssima ao saber que há agora um avião para Cabo Frio. Pretendo usá-lo para um fim de semana (Lispector, 2018, p. 406-408, grifo meu).

O relato de Clarice Lispector foi extremamente breve, sucinto. Mas trouxe uma informação crucial, que não aparecia no texto de Veronica, sobre um pretenso diploma que lhe fora entregue, por ter participado da festa. Procurando na página em inglês da *Wikipédia*⁴⁰⁸, relacionada ao ritual, foi possível encontrar inúmeros exemplos desses diplomas/certificados de que ela falou, eles realmente eram entregues àqueles que participavam do ritual, talvez a partir do século XX, não sei, já que Darwin não mencionou nada a respeito disso em seu texto. Apesar de trazer essa curiosidade, digamos assim, o relato de Clarice foi muito curto e apenas preferiu dizer o mínimo: “[d]a minha triste viagem para Nova York guardo um diploma de passagem pelo Equador, grande festa no navio, da qual não participei: tratava-se de jogar as pessoas mesmo vestidas na piscina. Só bebi champanha gelado, ultrasseco.” Ela não mencionou nada sobre o piche ou o alcatrão, nem mesmo sobre o **breu** ou mesmo sobre Netuno, portanto, não sabemos se algo que envolvesse esses elementos foram usados na festa que aconteceu no navio em que Clarice estava viajando. E aliás, ela tampouco usou a palavra ritual, na verdade, ela mencionou apenas a palavra festa, de como essa era uma grande festa, mas ela fez referência a algo que poderia ser entendido como um batismo, já que falava de um banho na piscina, das pessoas sendo jogadas na piscina, mesmo vestidas. Decerto, este era um evento que deveria ter mobilizado todos no navio e, apesar de sua recusa em participar, fez referência à champanha, que normalmente é uma bebida que é tomada em eventos festivos, celebratórios. No entanto, mesmo sendo uma bebida para dias de festa, para se comemorar algo, pode ser que, no navio, fossem consumidas à revelia de qualquer comemoração especial. A viagem como uma grande celebração!

Na versão de Veronica, nessa parte que citei aqui da primeira prova, que eu chamo de primeira prova, há uma tina que foi mencionada, mas nela não havia água, e sim graxa e **breu**, e a única pessoa a ter que mergulhar dentro dela, na verdade, a ter que “entrar e se ajoelhar” nessa “massamorda escura” foi o inglês, como se se tratasse de uma punição, “[d]e castigo, por mau comportamento” (Stigger, 2013b, p. 107, grifos meus), mas, na “festa de Netuno”, havia muita água sim, só que não citei aqui, na tese, por Veronica dissociá-la da parte da graxa e do **breu**, colocando-a depois, como uma poça no chão do convés, onde os neófitos deveriam nadar, “sendo que nadar ali naquela circunstância significava mexer braços e pernas de modo a se deslocar um mínimo que fosse naquela superfície encharcada” (Stigger, 2013b, p. 108). Nessa prova, o narrador também fez uma rápida alusão à graxa e ao **breu**: “O homem triste tirou o paletó molhado e machado e o amarrou na cintura da esposa, que o abraçou apertado

408 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Line-crossing_ceremony>. Acesso em: 15/04/2023.

e o beijou na bochecha cheia de graxa e **breu**” (Stigger, 2013b, p. 109, grifo meu), dando a esse momento, um ar romântico, mas uma cena romântica, que era, na verdade, totalmente bárbara, que podia ser pensada como uma cena de guerra.

Já o texto de Darwin era bastante diferente do de Clarice, mas também se tratava de um outro tempo, outro século. O naturalista, geólogo e biólogo inglês estava viajando para o Brasil no navio *Beagle* e cruzou a Linha do Equador em 1832, relatando a viagem em seu diário, que só foi publicado em 1839, quando retornou ao Reino Unido. Na época em que Darwin estava escrevendo, narrando os acontecimentos de sua viagem⁴⁰⁹, havia apenas dez anos que o Brasil havia se tornado uma monarquia independente de Portugal, e um ano antes de Darwin cruzar a linha do Equador, em 1831, Dom Pedro I havia abdicado, e naquele exato momento em que Darwin cruzou a Linha, o Brasil estava sendo governado por uma Regência Trina Permanente. Obviamente que nada disso da vida política brasileira estava aparecendo no trecho do relato de Darwin sobre a passagem pelo Equador, até porque seu navio nem havia chegado no Brasil ainda, mas quis trazer essas informações aqui, apenas para não perdermos de vista de que se tratava de uma outra época, com outras relações de poder, e tudo isso há menos de dois séculos atrás! Também é curioso perceber, se soubermos um pouco da biografia de Darwin, que ele estava fazendo aniversário no dia 12 de fevereiro, completando apenas 23 anos, poucos dias antes de atravessar a Linha do Equador, mas nada disso aparecia relatado em seu diário. Ele não comentou sobre isso em seus escritos. Essas informações podem até parecer inúteis, mas fazem parte de aspectos mundanos, que nos ajudam a entender um pouco que os textos escritos realmente passam por um crivo subjetivo, que escolhe e decide o que deve virar letra ou não...

Vários elementos que foram apresentados na versão de Darwin, como fazendo parte do ritual que ele experienciou, reapareceram na “festa de Netuno” do livro de Veronica, mas, ao contrário dela, Darwin utilizou o termo ritual, “passei pelo desagradável ritual de ter meus cabelos e minhas barbas raspados” (grifo meu); na verdade, esse termo apareceu pela pena do tradutor de Darwin, Caetano Waldrigues Galindo, já que o naturalista inglês, em sua versão original, usou o termo “operation”. Em seu relato, Darwin fez uma referência explícita à barbearia, e ela apareceu concatenada com outras coisas, como se fosse uma das etapas do ritual, que pressupunha uma venda para os olhos, uma prancha para se caminhar

409 Lembro de ter ouvido um *podcast* ótimo sobre a viagem de Darwin durante a pandemia na revista *Quatro Cinco Um*, o **Vinte Mil Léguas**. Disponível em: <<https://quatrocincoum.com.br/podcasts/vinte-mil-leguas/um-navio-com-nome-de-cachorro-pt-i/>>. Acesso em: 23/05/2025. Vendo novamente esse *link* agora, percebo que eles também fizeram uma alusão ao **Jack Tar**, que discuti no segundo capítulo desta tese. Essa expressão foi traduzida por eles como “Zé Graxa”, e eles atribuíram esse apelido ao tecido tarpaulin, que era uma espécie de lona impermeável, feita com tar. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tarpaulin>>. Acesso em: 23/05/2025.

vendado, uma banheira d'água para ser mergulhado, e os materiais da barbearia, como um aro de ferro áspero, junto com o piche e a tinta; mas, no do livro de Veronica (Stigger, 2013b, p. 104-106), não há nenhuma menção a essa questão da barbearia, já que quando os materiais foram passados nos rostos dos neófitos, a graxa junto com **breu**, eles permaneceram com seus rostos pintados de preto, enquanto que, no de Darwin, subentende-se que o piche e a tinta foram usados juntos com um aro de ferro áspero, numa raspagem, como se ele estivesse sendo barbeado. Na versão escrita por Veronica, quem faz essa raspagem é o **breu**, porque é ele que vai criar um certo atrito na pele dos neófitos e ferir seus rostos, mas na versão dela não há barbearia.

Em ambos os relatos, de Darwin e Stigger, se verifica a existência de termos comuns, com relação a essa parte de pintar os rostos de preto, como “mistura”, “áspero”, mas o piche, mencionado por Darwin, foi trocado por ela pela graxa, e a tintura referida por Darwin substituída pelo **breu**, mas, na verdade, corresponderia ao aro de ferro. Se no relato do biólogo, o que feria e machucava o rosto era o ferro, que era áspero, no de Veronica era a mistura que se torna áspera, por causa do **breu**, há, portanto, no texto de Veronica, uma intenção deliberada de que se compreenda que eram as migalhas do breu que feriam o rosto dos neófitos, fazendo-os sangrar, acentuando uma total consciência da autora no uso desses materiais, a fim de carregar no **breu** uma certa intensidade dramática, de lhe atribuir um tal significado que, no texto de Darwin, foi causado pelo uso de um outro material e de um outro modo. Na versão de Veronica, não havia essa raspagem, que nos fazia pensar na raspagem da barba ou na raspagem de pelos da cabeça, tão comuns em vários ritos de passagem, justamente para se imprimir no corpo, para que se fique visível a mudança que o ritual está simbolizando, mas o que era raspado na “festa de Netuno” eram as bochechas, em contato com o próprio **breu**, “o **breu** raspava suas bochechas delicadas, esfoliando a pele e abrindo pequenas feridas, que não eram vistas devido à graxa” (STIGGER, 2013b, p. 106, grifos meus).

É certo que Darwin também mencionou outros elementos que foram usados no ritual, como uma prancha e uma banheira d'água, além de falar em “misturas sujas sendo enfiadas em suas bocas e esfregadas em seus rostos”; mas esses elementos reapareceram no texto de Veronica de um outro jeito, em outros momentos das provas: as misturas sujas se transformaram em frutas que foram enfiadas nas bocas dos neófitos, forçados a comê-las, algumas com casca e tudo; e também havia uma prancha, que não foi usada para batizar os neófitos, como no caso de Darwin, que teve que caminhar sobre ela para ser batizado, mas, na “festa de Netuno” do *Opisanie Świata*, a prancha foi usada de um modo bem mais perverso, como uma consequência irreversível da prova da poça d'água:

Faltava o senhor da cadeira de rodas. Foi o próprio comandante que o agarrou pelas axilas e tentou colocá-lo de pé. Mas suas pernas pareciam feitas de borracha, ele não conseguia se firmar no chão. O comandante o carregou segurando-o por baixo dos braços, arrastando suas pernas pelo convés, até a poça. Lá o largou, e o senhor despencou como um peso morto na água de boca aberta, os olhos virados, a cabeça pensa para o lado esquerdo. Não se mexeu. Nem piscou. Irritado, o comandante o tirou dali – quem não sabe brincar que não venha para o convés, resmungou baixinho – e ordenou que o mestre e o contramestre apanhassem a tábua de madeira e a prendessem na amurada de tal maneira que a maior parte dela ficasse para fora do navio. Sobre essa prancha, depuseram o senhor na sua cadeira de rodas. Amarraram a cadeira a cordas, fazendo-a ir até a beira da prancha e voltar. O velho não se perturbou. Manteve-se na mesma posição de sempre: boca aberta, cabeça pensa, mãos sobre o colo. Numa das idas, a corda esticou demais e a cadeira emborcou. O senhor se desprende e despencou. O comandante, o mestre e o contramestre soltaram as cordas e correram para a amurada. Olharam para baixo e não viram nada. Outros passageiros se achegaram ao parapeito, curiosos. Bopp e Opalka correram. Bopp chegou a colocar o pé esquerdo sobre a amurada para se jogar no mar atrás do senhor da cadeira de rodas, mas foi detido pelo comandante.

– O senhor não se preocupe. Está tudo sob controle.

O imediato tocou sua trombeta e a festa prosseguiu (Stigger, 2013b, p. 109-110).

Essa parte da festa lembrava bastante o estilo violento de Veronica, conhecido em outros textos seus, como no livro *Gran Cabaret Demenzial*, de 2007, onde a personagem Domitila, do conto homônimo, ia perdendo partes de seu corpo pelo caminho. Aliás, esse livro dela nos fazia pensar muito sobre o corpo, mas também havia outros textos seus, já que sua obra estava recheada de situações desconfortáveis e desagradáveis, com pessoas que já eram discriminadas socialmente, também sendo discriminadas em seus livros, para justamente nos fazer pensar sobre isso, no fazer pensar sobre uma certa ética, e os juízos e os valores que regem nossas sociedades contemporâneas. Lembro, por exemplo, de alguns contos da autora, onde anões eram retratados e escrachados em lugares públicos, numa fila de uma confeitaria (Stigger, 2010a) e também lembro do conto “O prédio” (Stigger, 2004, p. 42-49), que já referi anteriormente, que retratava vários personagens de forma estereotipada, com o uso de uma certa violência na linguagem, onde os personagens do edifício da frente, que eram observados por seus vizinhos, falavam sobre eles de forma objetificada, aqueles que eram vistos por outrem passavam a ser descritos num linguajar que os estereotipava. “A cada dia, a turma de Maurício descobria mais um novo personagem. Em grupo, eles construíram diagramas em que anotavam a movimentação diária dos vizinhos da frente” (Stigger, 2004, p. 48): “a morena” (Stigger, 2004, p. 42); “o ‘travesti’ – foi assim que passaram a chamá-lo” (Stigger, 2004, p. 45); “o ‘travesti’ e a japa” (Stigger, 2004, p. 46); “um casal de lésbicas” (Stigger, 2004, p. 48); “o affair da menina do terceiro andar com seu boneco ventríloquo” (Stigger, 2004, p. 48); “alguém doente”/ “aleijado” (Stigger, 2004, p. 49). Nesse conto, havia também uma pessoa numa cadeiras de rodas:

Um pouco afastada dos outros, Sônia, que observava aquele apartamento da televisão constantemente ligada bateu com a mão na murada e falou mais para si do que para os outros: “Eu sabia, só podia ter alguém doente nesse apartamento”. Virando-se para o grupo, acrescentou: “Vocês estão vendo a

cadeira de rodas? Lá deve morar um aleijado”. Mas ninguém pareceu ter escutado o que Sônia havia dito. Nem esta insistiu em sua descoberta, juntando-se novamente aos outros. Estavam todos com suas atenções totalmente voltadas para a mulher do cara que trepava. Este fodia sua parceira em pé, com as costas dela apoiadas contra a janela e suas pernas em volta do quadril dele. O que animava a turma de Maurício era que a mulher do cara que trepava estava se agarrando com as duas mãos na cortina, arrebatando-a. Tão entretidos estavam que não deram pelo binóculo apoiado no parapeito da janela do último andar do prédio da frente, ao lado do apartamento do cara que trepava. O que mais poderia fazer um aleijado senão olhar e olhar e olhar? (Stigger, 2004, p. 49).

Se na “festa de Netuno” os personagens Bopp e Opalka pareciam querer fazer algo para socorrer o idoso, mas foram interditados pelo comandante, que justamente estava no comando da festa, controlando o que estava acontecendo, nesse outro conto havia uma permissividade muito maior em relação aos vizinhos que observavam seus próprios vizinhos e que, como num *plot twist*, também eram observados por um deficiente físico, como revelava o final do conto. Essa permissividade se dava tanto na falta de pudor de observar os vizinhos, que vendiam ingressos para outros amigos também irem assistir, como se fosse um verdadeiro *Big Brother* da vida deles, ao vivo, “transmitido” com exclusividade aos vizinhos do apartamento da frente, quanto também se dava na linguagem do narrador, que não era politicamente correta e que usava termos para descrever os vizinhos de uma forma que acabava os objetificando em tipos sociais caricatos, de uma maneira que os caracterizava pejorativamente. Esse tipo de objetificação, de tipificação, também se dava na “festa de Netuno”, onde alguns neófitos foram diferenciados por nacionalidades, sendo descritos como “os alemães” (Stigger, 2013b, p. 106) e “o inglês” (Stigger, 2013b, p. 107), mas também por formas de nomeação que permitiam que eles fossem nomeados por alguma característica única, singular, como “as Olivinhas” (Stigger, 2013b, p. 106), que eram as sobrinhas da Dona Olívia, já descritas anteriormente, na parte “Meus amigos no navio” (Stigger, 2013b, p. 72); “[o] homem triste e sua mulher” (Stigger, 2013b, p. 107); “[a] enfermeira e o senhor na cadeira de rodas” (Stigger, 2013b, p. 107). Esse tipo de nomeação, que era uma forma de referência de personagens anônimos, sem nome próprio, também foi feita no livro em outros momentos da narrativa, por meio de evocação das nacionalidade: ela também se deu no trem, quando o narrador identificou “um russo” (Stigger, 2013b, p. 47), na parte “Vai, Priscila, dança a tarantela”.

Isso lembrava muito aquele tipo de piada que os brasileiros sempre contam, tirando um sarro dos portugueses, onde são comparadas pessoas identificadas por suas nacionalidades, passando a ser estereotipadas pelo seu país de origem. Então, aqui, mais uma vez, se pode notar como Veronica Stigger fez uso desse tipo de nomeação, que envolvia os personagens numa determinada circunstância de mundo, onde eles tendiam a ser vistos como tipos objetificados, sendo que esse tipo de objetificação era muito usada em piadas, que envolviam o riso e uma tiração de sarro pelo

humor, fazendo com que já olhássemos para essa parte das provas pela lente do humor, ao serem tratados dessa maneira. Mas, ao final do ritual, depois de várias provas e até uma “batalha naval”, que era a última prova, como se tratava de um ritual de batismo, todos os que sobreviveram foram renomeados com nomes marinhos:

O imediato soou sua trombeta e o comandante despejou um balde de água na cabeça de cada um dos neófitos, batizando-os como nomes marinhos. As Olivinhas passaram a se chamar Sereia e Estrela do Mar. O inglês virou Ouriço. Os alemães se tornaram Atum e Sardinha. O homem triste, Tubarão, e sua mulher, que permanecia desacordada mesmo depois do balde d’água, Água Viva. Todos os passageiros aplaudiram os novos seres do mar e formaram uma longa fila para cumprimentá-los. Já era noite. Novo banquete foi servido (Stigger, 2013b, p. 111-112).

Essa nova nomeação era comum em rituais, porque em muitos deles havia a ideia de um duplo, espiritual, que era evocado, mas, no caso da “festa de Netuno”, essa nomeação que envolvia seres do mar, podia ser uma forma outra de aludir ao certificado/diploma da passagem... Por mais engraçada que essa parte possa parecer, o que esse *duplo animal*, pode estar querendo nos dizer? Não sei ao certo, mas autorizo minha imaginação a viajar um pouco, porque, ao ter escrito essas coisas sobre os relatos de Charles Darwin e Clarice Lispector, e os cruzamentos com o livro de Veronica Stigger, me senti muitas vezes como uma escritã, que estivesse escrevendo um B.O. de furto qualificado, já que, ao descrever o que Veronica fez, em relação ao texto de Darwin, usei termos como “uma intenção deliberada” (indicando premeditação) e sugerindo o uso do **breu** como se fosse uma arma (já que feria os rostos dos neófitos intencionalmente), mas também como se eu fosse uma detetive particular ou uma policial civil, que estivesse falando de seu trabalho, aplicando o método de Morelli, descrito por Ginzburg em seu texto sobre o “paradigma indiciário”, como um método que havia algo de criminal, já que “qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal...” (Ginzburg, 1989, p. 145).

Mas, a verdade é que, nesse gesto de Veronica de se basear nos textos de Darwin e de Clarice, copiando algumas coisas e modificando outras, alterando, poderia haver algo de criminoso, sim, se não estivéssemos no âmbito da literatura, onde essas práticas de citação, menção, referência, homenagem, paráfrase, cópias, sejam elas cópias literais ou simplesmente alguma rápida alusão, todas elas são entendidas como procedimentos formais de criação. Assim, elas não são entendidas como algo necessariamente negativo, como um furto ou um roubo qualificado, já que há espaço para que elas aconteçam, e até se espera isso de um autor, que ele cite outros autores, que ele faça deliberadamente alguma menção a outros textos, que se aproprie das ideias de outrem, mesmo sem dizer suas fontes ou abrir seu jogo, explicando o que fez ou deixou de fazer, porque isso denota

um certo “grau de cultura”, de “erudição”, de “instrução”, de um determinado autor, quer dizer, esse gesto é carregado de um valor simbólico, que pode ser usado para diferenciar um autor “maior” de outros “menores”, por haver uma ideia implícita de *expertise* nesse gesto, que lhe aumentaria a fama, contribuindo com toda a certeza para que reconhecêssemos nesse gesto a genialidade do autor que o empregou conscientemente, com fins estéticos, mas duvidosamente éticos.

No texto de Veronica, no entanto, não se tratava apenas de copiar por copiar, como disse, mas, sim, de copiar e de modificar, numa operação textual refinadíssima, que se aproximava muito mais da apropriação, do que uma ideia de imitação, geralmente ligada a uma ideia de forma, de estilo, de copiar o estilo do outro. Mas aqui, como Veronica Stigger estava copiando algo que esses autores não inventaram, não era algo tão ligado a autoria deles, era algo ligado à experiência deles, a algo que eles viveram e que passaram em suas vidas, e também era algo que se relacionava com a História Colonial brasileira, por isso, o gesto de recuperação desses textos não pode ser visto apenas como uma mera questão ligada à ideia de autoria, restrito somente ao âmbito do autor e de sua genialidade enquanto criador, apesar de ser um gesto totalmente autoral, que serve, inclusive, contemporaneamente, para determinar o valor dessa autoria, para valorizá-la ainda mais, já que o autor não é mais apenas aquele quem cria, mas aquele de quem ele copia, reiventando o que já existe no mundo... De qualquer forma, na apropriação feita por Veronica desses textos, havia um grande exagero nas provas, onde a autora não deixa de imprimir seu estilo literário, bastante pessoal e singular, mostrando suas marcas inconfundíveis ao relatar o “rito de passagem da Linha do Equador”, por isso, acredito que se possa pensar nessa apropriação por meio da paródia, com uma ironia fina, da própria paródia, própria à paródia, que já era um grande gesto de subversão, um gesto radical de tomada de posição, que invertia os valores relacionados ao gesto do simples copista, já que ao “roubar”, *i.e.*, ao se apropriar do discurso de Darwin, ela ganhava algum mérito pelo que fez, inclusive, Veronica Stigger não tinha a menor intenção de esconder que estava se apropriando dos textos desses autores, ela fez questão de deixar isso dito no livro de alguma forma, ao deixar alguns indícios, indicando essas referências na parte dos “DEVERES”, por mais que essas referências necessitassem ser decodificadas para serem completamente entendidas, para que se pudesse efetivamente entender o que ela havia feito.

No caso desse ritual, a evocação desses textos por Veronica Stigger não se dava por uma mera citação, para fazer uma homenagem, porque ela não estava reverenciando cegamente o trabalho de um outro autor, já que havia uma crítica extremamente irônica, que era feita através da

paródia, ao se acentuar ainda mais essas provas, que já eram muito pesadas na versão de Darwin, mas que se tornaram algo muito pior, muito mais pesado ainda, na versão de Stigger, que exagerou na violência, para acentuar a intenção paródica. Ora, o exagero da cena como um todo, era um exagero irônico, presente ao longo do livro, em diferentes momentos da narrativa, mas, mais acentuado ainda, nessas provas. Ou seja, não se tratava apenas de citar o ritual de Darwin e de Clarice, mas de se apropriar dos seus relatos e de modificá-los a sua maneira, exagerando ainda mais no uso de alguns elementos, dando uma certa ênfase para algumas coisas, incutindo nesse ritual seu toque pessoal, mesmo sem falar dele como um ritual. Nesse sentido, é possível entender, então, que o **breu** fazia parte dessa sua contribuição pessoal para esse ritual, lhe imprimindo seu toque de mestre particular, sua marca icônica, trabalhando num cruzamento entre a ficção e a realidade, já que o ritual era um fato histórico, que acontecia e que ainda acontece até hoje, ao se cruzar a Linha do Equador. E usar um texto de Darwin como “modelo”/“fonte”, para se basear na construção de sua “festa de Netuno” também fazia todo o sentido, já que esse era um ritual racista e, ao usar um texto “matriz” de um cientista que desenvolveu teorias sobre a origem e a evolução das espécies, que depois foram apropriadas e utilizadas para embasar e fundamentar o racismo, apoiadas em aspectos biológicos, podia ser uma forma de também chamar a nossa atenção sobre essas teorias racistas que foram desenvolvidas no século XIX, fazendo, na verdade, uma crítica a elas, por meio da paródia⁴¹⁰.

Assim, esse exagero da violência, que era explorado sobremaneira nas provas da “festa de Netuno” no *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), reproduzia a violência que já havia no ritual descrito por Darwin, mas exacerbava ainda mais essa violência, extrapolando-a, como num grande excesso, no intuito de provocar no leitor alguma reflexão crítica, inclusive, Darwin usou um termo bastante peculiar para descrever essa violência, falando em “ordálio aquático”⁴¹¹, “this watery ordeal sufficiently disagreeable”, um termo que tinha uma relação com a antiguidade e com o período medieval, e que era uma espécie de “prova jurídica, chamada também juízo de Deus, usada na Idade Média, que consistia em o acusado se submeter a torturas físicas que provariam a sua inocência, caso não lhe causassem dano”⁴¹², e, no sentido figurado, isso era entendido como uma grande provação. Ou seja, esse termo que foi usado por Darwin, justamente para expressar a violência, talvez tenha sido usado para que ela pudesse ser

410 Há um livro que não cheguei a ler durante do Doutorado e que pode ser importante para discutir esse aspecto: CARULA, Karoline. *Darwinismo, Raça e Gênero: Projetos modernizadores da nação em conferências e cursos públicos (Rio de Janeiro, 1870-1889)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2016.

411 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ord%C3%A1lio>>. Acesso em: 23/05/2025.

412 Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ord%C3%A1lio>>. Acesso em: 03/06/2015.

compreendida a partir de “modelos” já existentes, como o ordálio, talvez o ordálio fosse um termo corrente naquela época de Darwin, um termo que as pessoas daquela época estavam habituadas a usar, ou talvez pudesse ser algo que até quem estivesse participando do ritual pudesse ter mencionado durante sua execução, ou que os leitores de Darwin pudessem compreender com maior facilidade, talvez fosse um termo mais comum naquela época do que na nossa.

Sem nenhuma dúvida, o **breu** aparece aí, nessa nova versão do ritual produzida por Veronica, para reforçar o aspecto paródico, exagerado, já que estava usando um material que evocava o escuro numa mistura que já era escura, por conta da graxa. É como se o **breu**, nessa circunstância, fosse uma espécie de “quadrado negro sobre fundo preto”, uma expressão que geralmente é usada para se referir à obra de arte *Quadrado Negro*, do artista russo Kazimir Malevich, um dos fundadores do movimento suprematista, que Veronica Stigger estudou em seu Doutorado. Esta obra de Malevich, em particular, concebida em 1913, era um ícone da abstração geométrica e da busca por uma linguagem visual pura, livre de representação da natureza⁴¹³. E por mais que não se saiba exatamente o que esse **breu** significava no texto de Veronica, mesmo sabendo que ele veio, junto com a graxa, substituir o piche, a tinta e o ferro, presentes na versão de Darwin, percebemos como ele fez a diferença, ao ter sido usado para alterar a versão a Darwin, para adulterá-la, produzindo uma espécie de arma que feria o rosto dos neófitos. E por mais que não se saiba muita coisa sobre esse **breu**, pelo menos é possível especular em torno dele, e de vários outros **breus**, como estou fazendo aqui, ao longo desta tese, pensando nas questões que o **breu** movimenta e que lhe atravessam, historicamente, como camadas subjacentes a esse material tão ímpar, tão particular, escolhido por Veronica, para ser usado nesse ritual, junto com a graxa, e que guardava, em seu significante, alguma semelhança com o nome de nosso país, como vimos pelo trocadilho gerado pelo **Breu\$il**, por exemplo.

Se, como estamos vendo, a questão da apropriação era bastante flexível e não se configurava como um ato criminoso *de per si*, pelo menos não na Literatura, ela não deixava de gerar reflexões éticas que vinham de encontro a uma ideia de autor e de autoria, revelando algumas hipocrisias comuns na área da Literatura, nos fazendo pensar sobre isso que Veronica fez: se seria ético se apropriar, e alterar, adulterando as

413 Gostaria de mencionar o ensaio de Mayana Redin, “O calcanhar de Komarov”, publicado em 2020, onde a artista discorre sobre esta obra, bem como sua participação na construção cênica da ópera futurista *Vitória sobre o sol*, de M. Matiushin, A. Kruchenykh e V. Khlebnikov. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/o-calcanhar-de-komarov>>. Acesso em: 02/06/2025.

palavras de outro autor? Ou se esse gesto é da ordem de uma outra ética... Quem poderia nos responder isso melhor seria o próprio *Manifesto Antropófago*, de 1928, com algumas frases que, atualmente, já podem soar como clichês aos nossos ouvidos, já que foram tão mastigadas, ao longo de quase um século de repetição e euforia: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz” (Andrade, O. de, 2017, p. 49, grifo meu); “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, O. de, 2017, p. 50)... De qualquer maneira, é sempre bom lembrar que Veronica estava escrevendo um livro que se passava no início do século XX e que, naquela época, Oswald de Andrade já tinha recortado, copiado, colado e remontado a História colonial do Brasil, em seus poemas *ready-made*, publicados no livro *Pau-Brasil*, que saiu em 1925 pela editora parisiense *Au Sans Pareil*.

Essas referências são relevantes, sim, para se refletir sobre isso que Veronica Stigger fez, se levarmos em conta aquele contexto de mundo, que ela estava mimetizando em sua obra, mas, se formos pensar nos dias de hoje, na contemporaneidade, vamos acabar falando mais do mesmo ou simplesmente chovendo no molhado, já que procedimentos de criação como esses, usados por Veronica, se tornaram verdadeiros lugares comuns, sendo, na verdade, um *modus operandi* bastante banal de todo um jeito de fazer arte na atualidade, com artistas que esgarçaram esses procedimentos a tal ponto, que eles perderam a graça, justamente para colocar em xeque o lugar do autor e da autoria, para nos fazer pensar sobre isso, bastante influenciados por vanguardas artísticas modernas, que exploraram esses procedimentos a seu tempo, com outra tipo de radicalidade e de sentido também... Talvez, fosse o caso aqui de tecer alguma reflexão teórica maior em torno disso, já que essa é uma questão importante para o trabalho de Veronica Stigger, mas, ao invés de me lançar em devaneios sobre procedimentos de criação como esses, que têm a ver com a paródia e com a apropriação, entre modernidade e suas vanguardas artísticas, pós-modernidade e contemporaneidade, ainda que esses procedimentos, no caso de Veronica, atravessem o **breu**, prefiro não me aprofundar nisso. Mas, não deixo de lado a hipótese de que o **breu**, na “festa de Netuno”, pode ser lido numa chave de leitura paródica, já que entende que esse texto, produzido por ela, a partir das versões de Darwin e de Clarice, era um texto paródico, como uma versão paródica do relato de Darwin e de Clarice do ritual de passagem da Linha do Equador, onde o **breu** desempenhava um papel crucial, porque imprimindo uma diferença em relação a essas outras versões, copiadas, apropriadas, expropriadas, como se os textos se tratassem de propriedades privadas... Então, prefiro deixar algumas questões em torno da paródia em aberto, sem discutir, por exemplo, o que o importante pensador alemão Theodor W. Adorno, que falava muito sobre Indústria Cultural, disse a respeito da paródia, em sua *Teoria Estética*, que foi publicada

postumamente, em 1970, onde havia coisas como: “[h]oje em dia, as obras de arte negativas parodiam sem reserva o trágico” (Adorno, 2020, p. 52); ou “[o] *kitsch* parodia a catarse” (Adorno, 2020, p. 360)...

Assim, ao invés de discutir questões como essas ou como as que Leonardo Villa-Forte apresentou em seu livro, publicado em 2019, *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (Villa-Forte, 2019), onde o crítico carioca discutiu várias questões estéticas dessa ordem, analisando, inclusive, o trabalho de Veronica Stigger – mas não consigo me lembrar se trabalhou com a questão da paródia na obra de Veronica... De qualquer forma, as questões que eu estava trabalhando até então tinham mais a ver com a ideia de um COMO (como Veronica escreveu seu texto?) e não com a ideia de um O QUE (o que isso que ela escreveu significava?) ou POR QUE (por que ela fez isso?); portanto, prefiro agora me voltar para o ritual de passagem da Linha do Equador, tentando olhar para O QUE ele significava, para tentar responder OS POR QUÊS, de Veronica retomar essas versões de Darwin e Clarice, já que consegui trabalhar um pouco de COMO ela construiu a sua versão. Eu gostaria de pensar sobre várias outras camadas que compõe esse ritual e também comentar algumas questões relativas aos rostos pintados de preto, que têm a ver com o **breu**. Por isso, me interessa mais agora pensar sobre O QUE era esse ritual (e a relação com esses rostos pintados de preto e o **breu**, por exemplo), do que me aprofundar na ideia de paródia, porque acredito que se entendermos mais sobre O QUE ele era, isso poderá nos ajudar a entender O POR QUÊ (de Veronica ter retomado esse ritual e ter feito uma paródia das versões de Darwin e de Clarice). Desse modo, ao invés de gastar tanta energia com esse tipo de discussão mais teórica e formal, trabalhando com questões que são mais da ordem da estética, mas também da ética, se seria ético ou não, citar, roubar, se apropriar, plagiar, enfim, várias nuances diferentes que envolvem certos procedimentos de criação literários, prefiro deixá-las de lado, ainda que reconheça a importância dessas questões para se pensar o texto literário e a sua criação na contemporaneidade, e particularmente o texto de Veronica Stigger...

Então, voltemos ao ritual de passagem do Equador: no Brasil, quem vem se dedicando a estudar e a sistematizar esse ritual de batismo da linha do Equador é o professor e pesquisador da área de História, Jaime Rodrigues, que há muitos anos trabalha com História Social. Desde 2000, na sua tese de Doutorado⁴¹⁴, ele vem estudando esses rituais, mas me baseei na sua pesquisa mais atual (Rodrigues, 2016, p. 17-72), que expande um

414 Sua tese pode ser consultada *online*. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/192854>>. Acesso em: 20/05/2025. Mas ela também foi transformada em livro: RODRIGUES, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

artigo seu que foi publicado em 2013 (Rodrigues, 2013)⁴¹⁵, para tecer algumas considerações iniciais sobre esses rostos que foram pintados de preto na “festa de Netuno”, do livro de Veronica Stigger. Jaime Rodrigues mencionou em sua pesquisa uma enorme lista de alusões a esse ritual, “54 menções e descrições em livros ou roteiros de viagem escritos”, abrangendo um período de cinco séculos, indo “do início do século XVI a meados do século XX, compulsando muitas obras que não mencionavam o rito de passagem – um silêncio significativo”, e recolhendo “evidências capazes de permitir descrições de suas formas”, podendo analisar “relatos de falantes de diferentes línguas (inglês, francês, alemão, português, castelhano e italiano), de origens sociais e ocupacionais (navegadores, cientistas, militares, diplomatas, comerciantes, artistas, aventureiros, escritores e turistas) e fé variadas” (Rodrigues, 2016, p. 31). No entanto, em sua pesquisa, ele não mencionou os relatos de Charles Darwin (1832) nem o Clarice Lispector (1971), tampouco o relato ficcional de Veronica Stigger (2013), mas, talvez, como seus estudos se baseavam em relatos reais, se ele fosse citar essa versão de Veronica, ela poderia bagunçar um pouco a verdade do que ele estava dizendo, já que seu relato misturava as fronteiras entre fato e ficção.

Ainda que Jaime Rodrigues não tenha trabalhado com esses textos de Charles Darwin e Clarice Lispector, que foram trabalhados por Veronica, e com as versões de Frühbeck (2017) e também o diploma de Antonio Bandeira (1946), com os quais irei trabalhar aqui, considero que seus estudos são fundamentais para todos aqueles que, de alguma forma, tenham se interessado em saber mais sobre esse ritual, porque acredito que ela eles sejam uma peça indispensável para qualquer pesquisador no Brasil que queira ter uma visão mais ampla e panorâmica desse ritual do Equador. Penso que seu esforço em reunir e analisar um *corpus* tão grande e tão vasto como esse que ele reuniu, realizando uma pesquisa tão importante como essa, e procurando sistematizar alguns aspectos desse ritual, ao lidar com uma quantidade enorme de dados e de fontes muito diversas, numa

415 O artigo de 2013, “Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX”, pode ser consultado *online*. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/BpY7Cn7mtNJBWwr8pwqHbK/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 20/05/2025. Já sua nova versão, de 2016, “Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do Equador, séculos XV-XX”, está disponível apenas em livro (Rodrigues, 2016, p. 17-72), e sua primeira nota de rodapé, informa que: “[e]sta versão [de 2016] retoma e amplia consideravelmente o texto com mesmo título publicado na *Revista Brasileira de História*, vol. 33, n. 65, p. 235-276, 2013). Graças ao apoio da FAPESP, uma versão reduzida foi apresentada no Colóquio Internacional Conhecimento e Ciência Colonial, promovido pela Universidade de Lisboa e pelo Instituto de Investigação Científica Tropical em novembro de 2013” (Rodrigues, 2016, p. 17). Ainda que os nomes dos textos sejam os mesmos, há uma pequena disparidade entre o nome que aparece no início do texto e como foi anunciando no índice, onde a palavra “ritos” foi trocada por rituais: “Capítulo 1. Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e rituais [sic] de passagem da linha do equador, séculos XV-XX” (Rodrigues, 2016, p. 5).

multiplicidade considerável de registros linguísticos diferentes e abrangendo um vasto período histórico, é extremamente louvável, e seu trabalho é um grande exemplo que serve de estímulo para qualquer pesquisador da área de Humanidades.

Minha pesquisa é infinitamente menor, porque eu estava lidando com uma quantidade muito pequena de textos sobre o ritual, apesar de serem outras versões, mas, mesmo minhas contribuições sendo bem menos abrangentes e tendo outro escopo, os aspectos que priorizei em minhas análises das versões do ritual podem contribuir de alguma forma para termos outras perspectivas sobre esse trabalho realizado previamente por Jaime Rodrigues, um pesquisador que admiro muito e por quem tenho muito respeito e a quem sou muito grata, porque aprendi muito com sua pesquisa, já que, através dela, pude pensar e me aprofundar mais em outras questões, presentes no ritual, que vou apresentar aqui. Durante a pesquisa que realizei, além de ter trabalhado com essas versões que vêm junto com o livro de Veronica Stigger, também encontrei mais duas versões do “rito de passagem da linha do Equador” que não foram mencionadas por Jaime Rodrigues no *corpus* de sua pesquisa: uma do século XIX, do jovem austríaco Franz Joseph Frühbeck (1795-???), na forma de um relato de viagem (Frühbeck, 2017, p. 35-37), que foi publicado em Viena em 1830 e no Brasil em 2017. Na verdade, são duas versões de Frühbeck, uma feita na forma de um relato narrativo e que fazia parte do seu relato de viagem, e uma outra que era uma aquarela, uma ilustração do ritual. E também encontrei um desenho, do artista cearense Antonio Bandeira, produzido no século XX, na forma de um certificado, datado de 1946, que atualmente faz parte do acervo da Pinacoteca do Ceará.

Eu gostaria muito de tecer alguns comentários sobre a pesquisa de Jaime Rodrigues, mas, antes de discuti-la, vou apresentar as versões que encontrei, já que elas também servem para aumentar e engrossar o caldo de relatos existentes desse ritual. Vou começar, então, pelos relatos do jovem austríaco. Franz Joseph Frühbeck era um jovem de 22 anos que nasceu na Áustria e veio ao Brasil em 1817 no navio de linha real português *D. João VI*, na comitiva de Maria Leopoldina da Áustria (1797-1826), que estava de mudança para o Brasil, para se casar com o Imperador Pedro I. Ela foi a primeira esposa do Imperador e se tornou a Imperatriz Consorte do Brasil de 1822 até sua morte. Leopoldina era filha do imperador Francisco I da Áustria e de sua segunda esposa, a princesa Maria Teresa de Nápoles e Sicília. Também foi cunhada do imperador Napoleão Bonaparte, casado com sua irmã mais velha, Maria Luísa. Seu casamento com Pedro I, seguido da independência do Brasil, a transformaram na primeira Imperatriz Consorte do país e a primeira Imperatriz do Novo Mundo. Eu até comecei a ler um livro sobre ela, *Leopoldina: uma vida pela Independência*, escrito por Roselis von Sass, de 2016, que comprei num supermercado, naquela parte, perto dos caixas, onde normalmente se vende revistas e chicletes, mas

depois comecei a achar estranho o texto da escritora, que falava muito em missão espiritual e também em Jesus Cristo, apresentando um perfil meio espírita, porque, ao que parece, Leopoldina tinha um guia/mentor espiritual... Daí, pensei que esse livro, publicado pela Ordem Graal na Terra, pudesse ser de alguma seita religiosa que eu não conhecia e que não seria muito conveniente citá-lo aqui. Talvez, para sabermos mais informações sobre a Imperatriz, seja melhor consultar a *Wikipédia* mesmo.

De qualquer forma, não me interessa tanto a história da Imperatriz ela mesma, me interessa mais entender a figura de Fröhbeck nesse contexto imperial, que veio na comitiva dela, como auxiliar de bibliotecário. Ele viajou com o grupo principal, enquanto a comissão científica e a embaixada austríaca viajaram em outros navios. Seu relato sobre o “rito de passagem da linha do Equador” é rico em detalhes e nos oferece descrições acuradas sobre a “festividade”, apesar de não mencionar nada em torno do piche ou do **breu**, mas falar em uma “fuligem de lenha resinosa no rosto” e também em uma “tinta preta”, além de se referir a uma “enorme faca de madeira”:

Desse dia [23 de setembro] até o dia 15 de outubro de 1817, os ventos se apresentaram bastante irregulares, ora favoráveis, ora desfavoráveis. Nunca vi no decurso de nossa viagem tamanha quantidade de peixes ao redor do nosso navio como nessa ocasião, e que, durante a noite, brilhavam em meio à escuridão. No dia 16 de outubro [de 1817], soubemos que teria lugar uma festividade divertida, quando nos foi informado que logo passaríamos pela linha do Meio-Dia. Assim, no dia 17 passamos efetivamente pelo Equador ou a linha do Meio-Dia, sendo que à tarde começaram realmente as festividades, as quais, mesmo que vistas apenas em imagens, devem provocar o riso, sendo essa ocasião conhecida como Festa da Passagem da Linha ou a assim chamada Troça. Não poderia deixar de desenhar essa festa tão cômica. Depois de Netuno ter chegado na sua carruagem e de ter subido em cima de um banco do navio, ele mandou sua guarda pessoal se apoderar do timão, ao responsável pela caixa ordenou que todos que nunca tinham passado pela linha deveriam ou ter suas barbas raspadas ou pagar. Seus dois “gênios” (grumetes) gritavam sempre: “Pagar!” Caricaturas de soldados de infantaria com botas de couraceiro, outros enfeitados com corcundas e com insígnias ridículas, traziam de todos os lados os pobres coitados, os grumetes há pouco admitidos, e ninguém passava despercebido, nem deles escapavam já que conheciam cada um, pois só os marinheiros mais experientes representavam, com seus disfarces, os principais personagens da festa. Infelizmente alguns marujos não tinham condições de pagar, sendo então arrastados para o barbeiro, que lhes esfregava fuligem de lenha resinosa no rosto e, em seguida, passava uma enorme faca de madeira que, em vez de retirar a tinta preta, acabava por espalhá-la ainda mais. Esta cena, como a que a ela se seguiu, provocava a hilaridade geral, ainda mais que os rapazes barbeiros (dois folgazões competentes) jogavam os que se mostravam mais recalcitrantes dentro de uma cuba cheia d’água, banhando-os ainda com mais empenho. Os risos entre os espectadores aumentavam então, já que a maioria se defendia desta operação, e tudo se tornava ainda mais cômico devido aos rostos pintados. Três marinheiros brasileiros, pintados de marrom e com penas na cabeça, fizeram uma demonstração de uma dança nacional, entretendo os espectadores de forma muito agradável. Depois de quase duas horas de festa, Netuno ordenou que seus homens entregassem novamente o timão aos marinheiros, sentando em seguida com seus gênios na carruagem, retirando-se com seu guarda pessoal para a proa do navio.

Assim chegou ao fim a festa que a nós todos havia proporcionado uma noite divertida. No outro dia, eles procuraram a cada um de nós solicitando um presente, o que acabaram recebendo. A partir desse dia, o vento se tornou irregular, ora bom, ora ruim, até que, em 29 de outubro, se transformou

numa autêntica tempestade. Tudo o que poderíamos imaginar em termos de cenário de horror, acabou por acontecer (Frühbeck, 2017, p. 35-37, grifos meus).

Frühbeck, apesar de ser um desenhista amador, fazia aquarelas e desenhos, e produziu várias ilustrações durante a viagem e também no curso de sua estada no Rio de Janeiro, como mesmo disse Cristina Oldenburg sobre seu trabalho:

Frühbeck fez desenhos e aquarelas dos cenários que contemplou em sua viagem transatlântica. Sua técnica pictórica era um tanto primitiva, mas com um colorido intenso, exatamente como deve acontecer nas imagens ligadas ao nosso país tropical. Quando voltou ao Velho Mundo, Frühbeck pôde até ganhar um bom dinheiro com seus desenhos, vendidos como visões exóticas de um mundo selvagem e distante. E entrou para a história pelos desenhos e aquarelas que produziu em sua viagem (Oldenburg, 2017, p. 10).

Em seu relato textual, Frühbeck anunciou a sua versão visual, ao ter dito que “[n]ão poderia deixar de desenhar essa festa tão cômica”, e a imagem que ele produziu, documentando o “rito de passagem da linha do Equador”, eu encontrei na *internet*, justamente na página da *Wikipédia*, sobre o ritual em português⁴¹⁶, já que ela não faz parte do livro *Franz Frühbeck's Brazilian Journey: A Study of Some Paintings and Drawings made in the Years 1817 and 1818 and now in the possession of The Hispanic Society of America*, de Robert C. Smith e Gilberto Ferrez, publicado em 1960, que analisava algumas imagens produzidas por Frühbeck, que atualmente estão na posse da Hispanic Society of America (Smith; Ferrez, 1960), compondo seu acervo⁴¹⁷. Ela também não faz parte do acervo da Brasileira⁴¹⁸, que também cheguei a contactar, durante a pesquisa. Possivelmente ela faz parte da coleção de algum colecionador privado, então, ponto para a *Wikipédia*! A respeito dessas imagens, Maria de Lourdes Parreira Horta comentou:

Sem ser propriamente um artista ou sequer um bibliotecário, mas um jovem com desejo de aventura, Frühbeck se diverte, entre uma tarefa e outra a bordo, a registrar em desenhos e pinturas a guache um diário dos momentos mais emocionantes da viagem. Seu traço ingênuo, ilustrativo e com um bom senso de humor vai fixar uma verdadeira crônica desta história viagem. Inicialmente em croquis a lápis, depois completada em suas minúcias e cores na sala de convívio da embarcação. Frühbeck registrando os diversos momentos da travessia e a condição de vida de embarcados, indo até aos porões onde, na cozinha, vacas inteiras e canhões se acomodam sem pudor. Entre as cenas mais especiais estão as que retratam a nossa Arquiduquesa, seu vulto sempre de costas e tomado de modo furtivo, como acontece com trabalhos não autorizados, fato que nos permite qualificar o jovem desenhista como o primeiro “paparazzi” da História.

Essas pranchas encontradas no acervo da Hispanic Society of America, em Nova Iorque, em número doze, são complementadas por mais duas dezenas, hoje no acervo do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro e, no Instituto Cultural Itaú, em São Paulo, e ainda por algumas raras imagens em

416 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rito_de_passagem_da_linha_do_Ecuador#/media/Ficheiro:Franz_Josef_Fr%C3%BChbeck_Equator_Io%C3%A2o.jpg>. Acesso em: 05/10/2022.

417 Disponível em: <<https://hispanicsociety.org/>>. Acesso em: 05/10/2022.

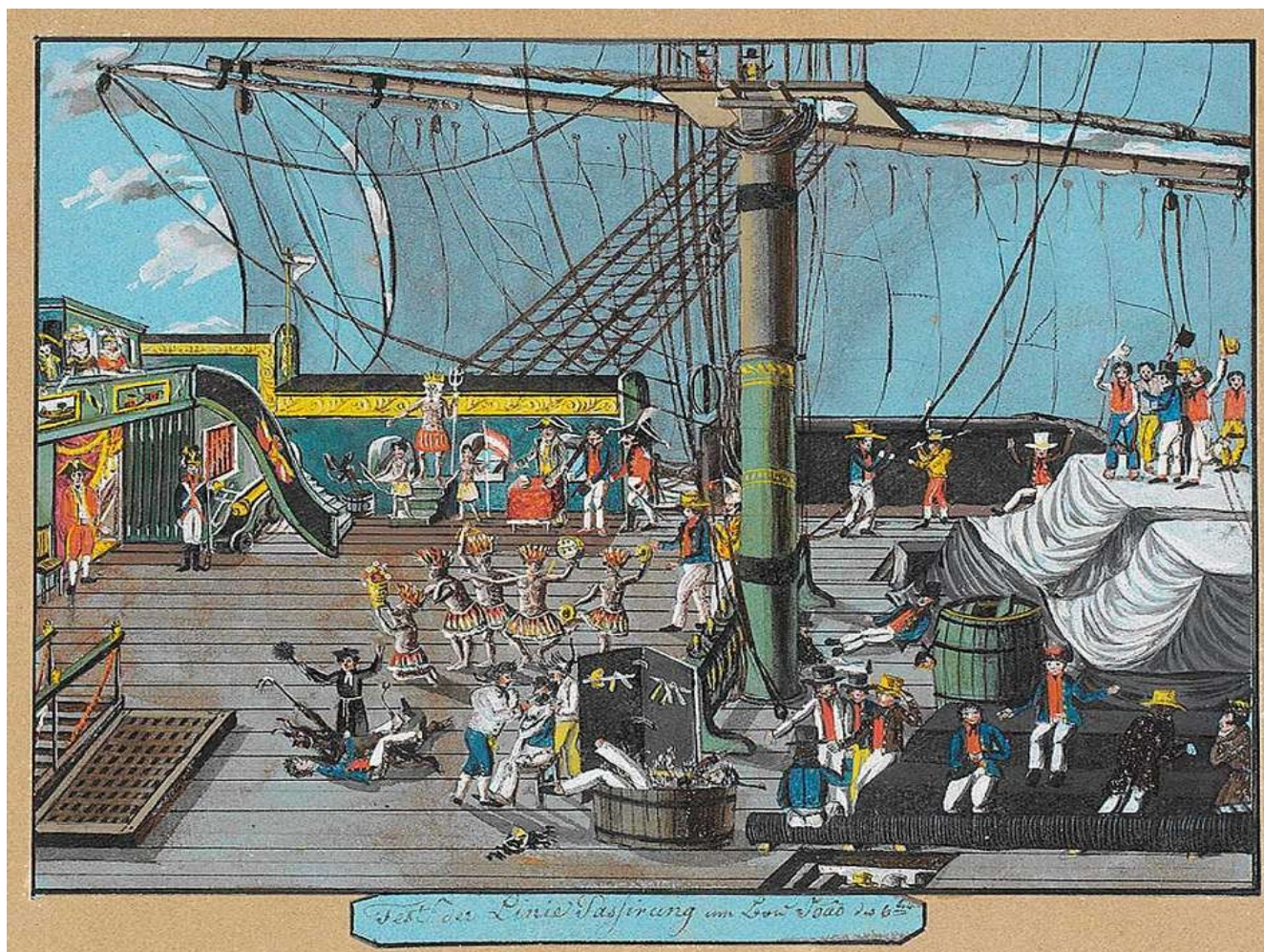
418 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20257/fruhbeck-a-simplicidade-que-entrou-para-a-historia>>. Acesso em: 15/04/2023.

coleções particulares. Examinando-as atenciosamente com lentes de aproximação, as imagens revelam discretamente momentos da viagem. Na espontaneidade dessa representação revela-se uma Leopoldina presente e participante dos eventos mais marcantes da travessia, que logo se apresenta difícil, ao enfrentarem duas violentas tempestades, relatadas pela Princesa em cartas, ao revelar o terror e a necessidade de se segurar nos cordames da cama suspensa para não ser arremessada ao chão (Horta, 2017, p. 15-16).

Essa imagem que Frühbeck desenhou me interessava para poder compará-la com o relato narrativo que ele mesmo escreveu, para observar as diferenças entre essas duas versões, como se se tratasse daquele jogo infantil, “O jogo dos 7 erros”, mas feito de duas maneiras diferentes, no caso, duas linguagens artísticas diferentes, que se complementavam. Há outras produções visuais desse ritual, como algumas que Jaime Rodrigues disponibilizou em sua pesquisa, inclusive, na capa de seu livro, que é uma ilustração de Charles Landsee, “Ceremony of Passing the Line” [Cerimônia da passagem do Equador]. Essa imagem de Landsee faz parte do acervo do IMS - Instituto Moreira Salles e pode ser solicitada para eles, na verdade, eles possuem muitas imagens de Landsee, só que apenas três se relacionam com essa passagem do Equador⁴¹⁹, que lidava justamente com o momento da “barbearia”. Mas aqui nesta tese, não me interessava apresentar e analisar outras imagens, relacionadas com a iconografia do ritual, nem discutir a forma como ele foi representado visualmente por outros viajantes; o que me interessava fazer era o que em certa medida eu já estava fazendo: observar e analisar as diferenças existentes nas duas versões produzidas pelo próprio Frühbeck.

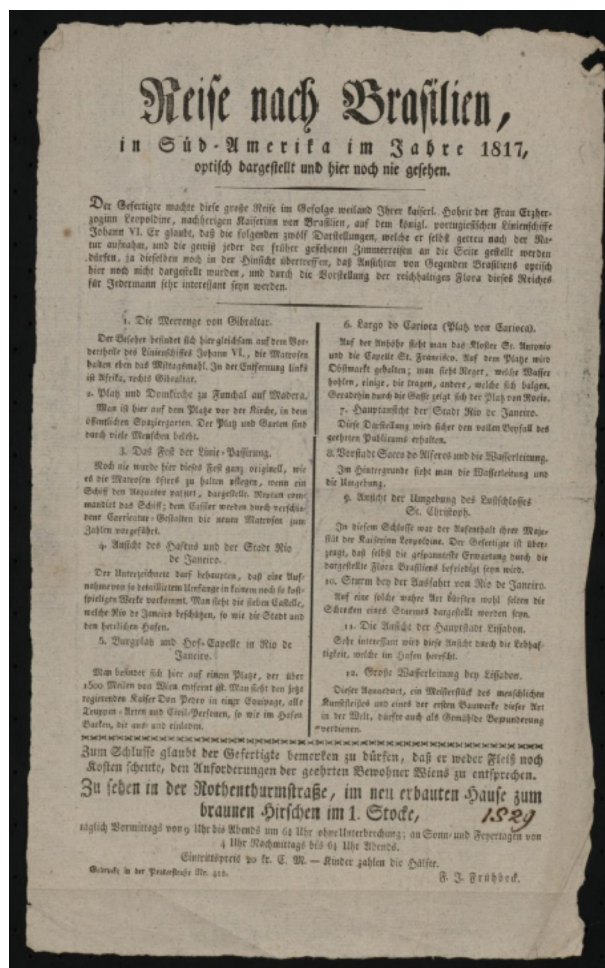
419 Elas podem ser vistas no seguinte endereço eletrônico, <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/categories>>, ao se colocar os códigos: 002HA01725, 002HA01726 e 002HA01727. São três imagens. Código: 002HA01725, 002HA01726 e 002HA01727. Elas fazem parte da “Coleção Highcliffe Album”, de autoria de Charles Landseer, cujo título é “Ceremony of Passing the Line”, datadas de 1825-1826, feitas com a técnica: grafite e sépia sobre papel.

Fig. 85: Img. da aquarela do rito de passagem da Linha do Equador (1817), produzida pelo jovem austríaco Franz J. Frühbeck.



Fonte: Internet. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rito_de_passagem_da_linha_do_Equador#/media/Ficheiro:Franz_Josef_Fr%C3%BChbeck_Equator_Io%C3%A2o.jpg>. Acesso em: 11/06/2022.

Figs. 86 e 87: Dois documentos sobre duas exposições de Franz J. Frühbeck, em Viena (c.1829), que estão no acervo digital da Wienbibliothek im Rathaus. A transcrição da primeira delas se encontra na página seguinte.



Fonte: Internet. Disponíveis em: <<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1934371>> e <<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1934386>>. Acessos em: 11/06/2022.

Reise nach Brasilien,
in Süd-Amerika im Jahre 1817,
optisch dargestellt und hier noch nie gesehen.

Der Gefertigte machte diese große Reise im Gefolge weiland Ihrer Kaisers. Hoheit der Frau Erzherzogin Leopoldine, nachherigen Kaiserinn von Brasilien, auf dem königl. portugiesischen Linienschiffe Johann VI. Er glaubt, daß die folgenden zwölf Darstellungen, welche er selbst getreu nach der Natur aufnahm, und die gewiß jeder der früher gesehenen Zimmerreisen an die Seite gestellt werden dürfen, ja dieselben noch in der Hinsicht übertreffen, daß Ansichten von Gegenden Brasiliens optisch hier noch nicht dargestellt wurden, und durch die Vorstellung der reichhaltigen Flora dieses Reiches für Jedermann sehr interessant sehn werden.

1. Die Meerenge von Gibraltar.

Der Bescher befindet sich hier gleichsam auf dem Vorderteile des Linienschiffes Johann VI., die Matrosen halten eben das Mittagsmahl. In der Entfernung links ist Afrika, rechts Gibraltar.

2. Platz und Domkirche zu Funchal auf Madera.

Man ist hier auf dem Platze vor der Kirche, in dem öffentlichen Spaziergarten. Der Platz und Garten sind durch viele Menschen belebt.

3. Das Fest der Linie-Passirung.

Noch nie wurde hier dieses Fest ganz originell, wie es die Matrosen öfters zu halten pflegen, wenn ein Schiff den Äquator passiert, dargestellt. Neptun kommandiert das Schiff; dem Kassier werden durch verschiedene Karikatur - Gestalten die neuen Matrosen zum Zahlen vorgeführt.

4. Ansicht des Hafens und der Stadt Rio de Janeiro.

Der Unterzeichnete darf behaupten, daß eine Aufnahme von so detailliertem Umfange in keinem noch so kostspieligen Werke vorkommt. Man sieht die sieben Kastelle, welche Rio de Janeiro beschützen, so wie die Stadt und den herrlichen Hafen.

5. Burgplatz und Hof-Kapelle in Rio de Janeiro.

Man befindet sich hier auf einem Platze, der über 1500 Meilen von Wien entfernt ist. Man sieht den jetzt regierenden Kaiser Don Pedro in einer Equipage, alle Truppen-Arten und Civil-Personen, so wie im Hafen Barken, die aus-und einladen.

6. Largo do Carioca (Platz von Carioca).

Auf der Anhöhe sieht man das Kloster St. Antonio und die Kapelle St. Francisco. Auf dem Platze wird Obstmarkt gehalten; man sieht Neger, welche Wasser hohlen, einige, die tragen, andere, welche sich balgen. Geradehin durch die Gasse zeigt sich der Platz von Rocio.

7. Hauptansicht der Stadt Rio de Janeiro.

Diese Darstellung wird sicher den vollen Beifall des geehrten Publikums erhalten.

8. Vorstadt Sacco do Alferes und die Wasserleitung.

Im Hintergründe sieht man die Wasserleitung und die Umgebung.

9. Ansicht der Umgebung des Lustschlosses St. Christoph.

In diesem Schlosse war der Aufenthalt ihrer Majestät der Kaiserin Leopoldine. Der Gefertigte ist überzeugt, daß selbst die gespannteste Erwartung durch die dargestellte Flora Brasiliens befriedigt sein wird.

10. Sturm bei der Ausfahrt von Rio de Janeiro.

Auf eine solche wahre Art dürsten wohl selten die Schrecken eines Sturmes dargestellt worden sein.

11. Die Ansicht der Hauptstadt Lissabon.

Sehr interessant wird diese Ansicht durch die Lebhaftigkeit, welche im Hafen herrscht.

12. Große Wasserleitung bei Lissabon.

Dieser Aquädukt, ein Meisterstück des menschlichen Kunstfleißes und eines der ersten Bauwerke dieser Art in der Welt, dürfte auch als Gemälde Bewunderung verdienen.

Zum Schlusse glaubt der Gefertigte bemerken zu dürfen, daß er weder Fleiß noch Kosten scheute, den Anforderungen der geehrten Bewohner Wiens zu entsprechen.

Zu sehen in der Rothenthurmstraße, im neu erbauten Hause zum braunen Hirschen im 1. Stocke,
täglich Vormittags von 9 Uhr bis Abends um 6 1/4 Uhr ohne Unterbrechung; an Sonn- und Feiertagen von 4 Uhr Nachmittags bis 6 1/4 Uhr Abends.
Eintrittspreis 20 fr. C. M. - Kinder zahlen die Hälfte.

Fazendo mais pesquisas na *internet* sobre o jovem Frühbeck, também encontrei mais dois documentos que estão no acervo digital da *Wienbibliothek im Rathaus* [Biblioteca de Viena na Prefeitura]⁴²⁰. São dois impressos, possivelmente de 1829, como especula a própria biblioteca, que não sabe a data precisa desses cartazes. O primeiro (do lado esquerdo) tem 36 x 23 cm e o segundo (do lado direito) era ainda maior, com 54 x 45 cm. Com essas dimensões, entendia-se que, com toda a certeza, esses documentos se tratavam de cartazes publicitários, onde o artista Franz Joseph Frühbeck estava fazendo uma divulgação de suas aquarelas para uma exposição, criadas na sua viagem para o Brasil, em 1817; e que, agora, na ocasião dos eventos que os cartazes estavam divulgando ali, poderiam ser vistas em exposição na cidade Viena, onde essas imagens nunca haviam sido vistas antes! As exposições aconteceriam no 1º andar de uma casa recém-construída em *braunen Hirschen* [no bairro do cervo marrom]⁴²¹, na *Rothenthurmstraße* [na rua Rothenthurm]. Em ambos os documentos, havia uma lista de 12 aquarelas, mas elas não eram as mesmas nos dois cartazes, por isso, me interessa mais o primeiro impresso (mostrado no lado esquerdo), porque nele há uma referência a uma aquarela que mencionava a passagem da linha do Equador, a aquarela 3: “3. Das Fest der Linie-Passirung.” [3. A Festa da Passagem da Linha]. Com a ajuda de detectores de texto eletrônicos, consegui transcrever o texto do cartaz inteiro, obviamente fazendo algumas correções depois, para poder comentar algumas coisas que me interessam pontuar aqui, já que é muito difícil ler em alemão, ainda mais com essas letras góticas antigas.

O primeiro cartaz anunciava que “[o] artista [F. J. Frühbeck] realizou esta grande viagem [Viagem ao Brasil, na América do Sul, no ano de 1817, representada visualmente e nunca antes vista aqui] na comitiva da então Sua Alteza Imperial, a Arquiduquesa Leopoldina, posteriormente Imperatriz do Brasil, a bordo do navio de linha real português *João VI*.” Depois disso, falava sobre as ilustrações: “Ele [F. J. Frühbeck] acredita que as doze ilustrações seguintes, feitas fielmente por ele mesmo a partir da natureza, podem certamente ser comparadas a qualquer exposição de viagens

420 Disponíveis em: <<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1934371>> e <<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1934386>>. Acessos em: 11/06/2022.

421 Disponível em: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Braunhirschen>>. Acesso em: 11/06/2022.

[*Zimmerreisen*]⁴²² já feitas anteriormente, e até as superam”, porque “imagens [*Ansichten*]”⁴²³ como essas, “de regiões do Brasil, ainda não foram exibidas aqui, então, “por meio da exposição, a rica flora deste Império poderá ser de grande interesse para todos.” Dessas 12 imagens, me interessava particularmente a terceira, “[a] festa da passagem da linha”, que funcionava como uma *écfrase*⁴²⁴, sendo descrita como: “[n]unca antes essa festa foi representada aqui de forma completamente original, como os marinheiros que costumam celebrá-la, quando um navio cruza o Equador. Netuno comandava o navio; e, por meio de várias figuras caricatas, os novos marinheiros eram apresentados ao caixa do tesoureiro, para pagamento” (grifo meu).

A descrição que foi apresentada para a festa passagem da linha era sucinta, mas era maravilhosa, e dava muita ênfase aos marinheiros, anunciando-a como uma festa, e não um ritual, além de ressaltar aspectos-chave da celebração, com a presença de caricaturas e a questão do pagamento. Achei curioso, porque fiz um curso *online*, em 2021, durante a pandemia, justamente com Veronica Stigger, “A fotografia através da literatura e vice-versa”, no IMS⁴²⁵, onde ela abordou relações entre texto e imagem. Na verdade, entre fotografia e texto. E nesse curso, que está disponível no *YouTube*⁴²⁶, ela falou justamente sobre a *écfrase*, quando estava falando sobre o trabalho do escritor chileno Roberto Bolaño e agora, eu me encontro aqui, também falando de *écfrase*, passando adiante o que aprendi com Veronica! Obrigada, Veronica! A vida é mesmo engraçada! Mas essa pequena descrição do cartaz de Frühbeck me chamava a atenção, não porque seu texto se tratava de uma *écfrase*, mas porque só alguns detalhes do ritual apareceram, não sendo mencionado nada a respeito de rostos pintados de preto, por exemplo. E essa era a questão mais premente para mim, quando eu pensava nesse ritual. Esse textinho se tratava apenas de uma espécie de apêndice do trabalho de Frühbeck, como se fosse uma

422 Acredito que esse termo precise ser pesquisado melhor, porque pode estar se referindo a um tipo de exposição que era feita, como explicou o ChatGPT, “*Zimmerreisen* (literalmente ‘viagens de sala’ ou ‘viagens de salão’) era um termo usado no século XIX para se referir a apresentações visuais feitas em ambientes fechados, como panoramas, dioramas ou espetáculos com lanterna mágica, que levavam o público a ‘viajar’ sem sair do lugar” ou a um gênero de viagem, algo como “viagens de gabinete”. E também sugeriu o artigo “3.24 *Zimmerreisen*”, de Bernd Stiegler. Disponível em: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110416497-041/html?lang=en&srsltid=AfmBOor04eOcjqLolOtQjdfuEXFB7_SLhA2JyQodd-izuu13loMs_cFD>. Acesso em: 11/06/2022.

423 Normalmente esse termo é traduzido como vista [views, em inglês], mas preferi usar o termo imagem, porque se entende que foram imagens produzidas pelo artista, enquanto que “vistas” não necessariamente remete à ação do artista, mas à vista de uma paisagem, por exemplo.

424 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89cfrase>>. Acesso em: 03/06/2025.

425 Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/a-fotografia-atraves-da-literatura-e-vice-versa-ims-paulista/>>. Acesso em: 12/06/2025.

426 Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/a-fotografia-atraves-da-literatura-e-vice-versa-2021/>>. Acesso em: 12/06/2025.

espécie de legenda, que servia para explicar o seu trabalho visual e, ao mesmo tempo, divulgá-lo, chamando a atenção das pessoas para alguns aspectos de seu trabalho, enquanto estava informando do que se tratava cada uma daquelas aquarelas que seriam exibidas na exposição, e essas foram as informações que foram escolhidas para falar sobre a festa. Apesar de as informações serem bastante sucintas, elas eram muito interessantes, porque falavam de um certo circuito da informação, que extrapolava o mundo dos livros, indo além das páginas dos livros publicados, onde esses relatos também circulavam, mas de um outro jeito. Aqui, no caso, elas estavam circulando na cidade de Viena, num cartaz, falando de uma exposição de artes, mas falando de coisas que aconteciam nos navios, que agora estavam sendo divulgadas no mundo exterior, fora do navio. Ou seja, havia uma certa comunicação entre elementos da cultura náutica e a vida social e cultural vienense da época. Eram mundos que não eram alheios entre si, eram mundos que se comunicavam, e não apenas nos livros.

Então, já tendo comentado um pouco esses documentos sobre as exposições de Frühbeck, que possivelmente aconteceram em 1829, gostaria agora de começar a comparar Frühbeck com ele mesmo, *i.e.*, começar a analisar seus dois relatos, sobre a passagem da linha, de 1817, juntos, porque, apesar de serem relatos diferentes, já que pertenciam a linguagens artísticas diferentes, sendo um verbal e o outro visual, eles se tornavam complementares, porque havia coisas que apareciam no relato narrativo e que não apareciam representadas na aquarela (e vice-versa). Assim, vou começar comentando primeiro algumas questões do relato que foi feito por escrito, no seu livro de viagem, mas as questões sobre a imagem irão aparecer aos poucos, sendo misturadas com as questões do relato verbal, seguindo o andar da carruagem do meu pensamento...

Em seu relato por escrito, Frühbeck usou vários termos ou expressões para indicar que se tratava de uma celebração lúdica, jocosa, engraçada, como “festividade divertida”; “provocar o riso”; “festa tão cômica”; “provocava a hilaridade geral”; “os risos entre os espectadores aumentavam”; “tudo se tornava ainda mais cômico”; “uma noite divertida”; mas ele também usou o termo “Troça”, um termo que foi empregado como correlato ao nome da festividade “Festa da Passagem da Linha”. Esse termo, que é um substantivo feminino, significa “1. ato ou efeito de trocar; 2. zombaria; escárnio; 3. pândega; vida dissoluta; Origem: Derivação regressiva de *troçar*”⁴²⁷, e, na verdade, foi uma contribuição do tradutor Hans Peter Welper, porque, na versão original de 1830, publicada em versão *fac-símile* no livro de Robert C. Smith e Gilberto Ferrez (Frühbeck, 1960,

427 Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tro%C3%A7a>>. Acesso em: 03/06/2025.

[s. p.]), o jovem austríaco usou o termo “*Hänseln*”. Esses termos não são idênticos, mas são sinônimos, e se correspondem em alguma medida, mas eles têm suas especificidades. Segundo a *Wikipédia*, em português, o termo troça é equivalente a:

Um trote ou troça (em Portugal), é geralmente uma situação armada para produzir o que seu perpetrador imagina que seja um resultado físico humorístico às custas do alvo. Visto que posteriormente a calúnia ou trapaça é geralmente revelada à vítima, esta sente-se ridícula ou vitimizada. Pode ser argumentado, entretanto, que há um traço inerente de crueldade na maioria dos trotes. Contudo, alguns grupos, tais como o *Improv Everywhere* de Nova Iorque, meramente intentam levar humor à vida de estranhos, sem humilhar ou machucar ninguém. No Brasil, trote também é uma forma violenta ou constrangedora de recepção de calouros à universidade. No trote estudantil, os veteranos costumam humilhar os chamados “bixos” (sic) com brincadeiras desagradáveis, tais como quebra de ovos, farinha, tintas etc. Há diversos casos de jovens que se feriram ou mesmo vieram a falecer devido a abusos nos trotes estudantis⁴²⁸.

Já sobre o termo *Hänseln*, o site da *Wikipédia* em alemão⁴²⁹ informa que:

Das Hänseln war ursprünglich ein Initiationsritus und leitet sich von „in die Hanse-Gemeinschaft aufnehmen“ ab. Nach der Auflösung der Hanse bedeutete es umgangssprachlich bis heute, jemanden aufzuziehen oder zu verspotten. Der Ritus gehört zu einer Zeremonie, die sich allen Zeitanpassungen zum Trotz erhalten hat, freilich nicht in der frühzeitlichen Form mit Schifferstechen und blutigen Menschenopfern, nicht in jenen der Hansezeit, sondern – zivilisierteren Bräuchen gemäß – als derbfreundlicher Spaß, umstilisiert zur Gaudi, heute Linientaufe oder Äquatortaufe genannt. Das Wort geht auf hansa, hanse, zurück, das zunächst Schar, Menge bedeutete und als Hanse in der Bedeutung Handelsgesellschaft, Handelsbündnis geläufig ist⁴³⁰.

A definição de troça, em português, não faz nenhuma alusão ao rito de passagem da linha do Equador, falando apenas da troça num contexto mais amplo, como um trote, uma zombaria, um deboche, já a definição de *Hänseln*, em alemão – cujo verbo relacionado a esse substantivo é *hänseln*, que é justamente um sinônimo de fazer troça, já que significa “caçoar de alg; fazer troça de alg.; zombar de alg.; debochar de alg. (Brasil)”⁴³¹ –, ela é

428 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Trote_\(tro%C3%A7a\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Trote_(tro%C3%A7a))>. Acesso em: 03/06/2025.

429 A página correlata a essa em inglês nos leva para o “teasing”, que não faz nenhuma relação com o rito de passagem da linha do Equador. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Teasing>>. Acesso em: 03/06/2025.

430 Originalmente “*Hänseln*” (troça, zombaria, deboche, provocação) era um rito de iniciação e derivava da expressão “ser admitido na comunidade da Hansa”. Após a dissolução da Liga Hanseática, o termo passou a significar, no uso coloquial, provocar ou zombar de alguém, sendo usado até hoje para se caçoar de qualquer pessoa. Esse rito faz parte de uma cerimônia que, apesar das mudanças ao longo do tempo, vem sendo conservada, embora não mais na sua forma primeva, com combates simbólicos de marinheiros e sacrifícios humanos sangrentos, nem como era na época da Hansa, mas sim transformada, conforme – costumes mais civilizados – em uma brincadeira rude mas amigável, reinventada como diversão. Hoje é conhecida como “batismo de linha” ou “batismo do equador” [*Äquatortaufe*: essa é a forma como o rito de passagem da linha do Equador é designado em alemão, como o “batismo do Equador”]. A palavra remonta a *hansa*, *hanse*, que originalmente significava “grupo”, “multidão”, e que ficou conhecida, como *Hanse*, no sentido de “sociedade comercial” ou “aliança mercantil”. Disponível em: <<https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84quatortaufe>> e <<https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4nseln>>. Acesso em: 03/06/2025.

431 Disponível em: <<https://dict.leo.org/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/h%C3%A4nseln>>. Acesso em: 03/06/2025.

bem mais explícita e cita exatamente esse tipo de festejo, que era realizado na passagem pela Linha do Equador, e ainda explica que a origem do termo tinha a ver com algo mais antigo, relacionado com a Liga Hanseática⁴³², que, com certeza, mereceria ser mais pesquisado, se eu tivesse mais tempo para fazer isso. Apesar de Frühbeck não ter usado o termo ritual para designar a festa que estava acontecendo navio em nenhum momento de seu relato, o termo usado em alemão já possuía essa conotação, porque remetia a ritos de iniciação dessa tal Liga, e posteriormente esses ritos foram associados a esse ritual do batismo na Linha do Equador. É um pouco como o caso de Darwin, que usou o termo “*ordeal*” [ordálio], remetendo a algo mais antigo que o ritual, chamado por ele “*operation*” e não ritual. Com certeza, essas escolhas por certas palavras particulares têm a ver com a subjetividade de cada pessoa que relatou a sua própria experiência do ritual, mas elas também funcionavam como indícios que poderiam ajudar a entender mais sobre o próprio ritual e a relação que por ventura ele viria a ter com essas outras coisas, não se reduzindo apenas à cultura marítima, mas tendo a ver com uma determinada época, envolvendo um imaginário cultural mais amplo, ainda que fosse um ritual marítimo, muito relacionado com os trabalhadores do mar.

Em seu relato, Frühbeck descreveu com uma certa pompa a chegada de Netuno, vindo em uma carruagem que, infelizmente, não consegui identificar na imagem. Onde ela está? Ela aparece em algum lugar? O grande deus dos mares da Antiguidade clássica estava acompanhado de sua guarda pessoal, ficando notório que era Ele, Netuno, quem comandava toda a festança, dando ordens àqueles que nunca cruzaram a linha para pagar ou, se não tinham dinheiro, que tivessem então suas barbas raspadas... É a primeira vez que esse aspecto financeiro aparece em alguma descrição do ritual. Havia muitos marujos fantasiados, com caricaturas de soldados, como soldados de infantaria, e outros com corcundas e adereços que os ridicularizavam, mas dois deles estavam caracterizados como “gênios” [*Genien*], e esses eram os grumetes. Essa figura do “gênio”, assim como a de Netuno, também fazia alusão à mitologia romana, já que esse tal de “gênio” era uma espécie de “espírito protetor”⁴³³, e é interessante perceber como o adjetivo, relativo a gênio, “genioso”, é usado até hoje para qualificar alguém de forma negativa, e não positiva, já que, em língua portuguesa,

432 Ela era uma aliança de cidades mercantis alemãs ou de influência alemã, do Mar do Norte e do Mar Báltico, “que estabeleceu e manteve um monopólio comercial sobre quase todo o norte da Europa e Báltico, no final da Idade Média e começo da Idade Moderna (entre os séculos XII e XVII). Abrangeu cerca de 100 cidades, tendo Lubeque como centro. De início com caráter essencialmente econômico, desdobrou-se posteriormente numa aliança política.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Liga_Hanse%C3%A1tica>. Acesso em: 03/06/2025.

433 Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnio_\(mitologia_romana\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnio_(mitologia_romana))>. Acesso em: 03/06/2025.

alguém que é genioso seria uma pessoa ruim, “[q]ue tem mau génio ou que se irrita facilmente. = COLÉRICO, IRASCÍVEL, IRRITADIÇO”⁴³⁴. Na imagem, eles aparecem ao fundo, à esquerda, perto de Netuno, e um deles (o da direita), estava segurando um arco e flecha, e o da esquerda, a bandeira da Áustria. Ao lado deles estava quem eu acho que era o responsável pelo caixa, numa mesa com toalha vermelha. Segundo Frühbeck, os marinheiros mais experientes representavam os principais personagens da festa.

Quem não tinha condição de pagar, segundo Frühbeck, era levado para o barbeiro, e a partir da descrição feita se percebe que a “raspagem” era uma atividade da festa ligada à falta de dinheiro e à pintura dos rostos de preto, já que só participaria dessa “raspagem” quem não tinha condições de pagar, “[infelizmente alguns marujos não tinham condições de pagar, sendo então arrastados para o barbeiro.” Assim, “o barbeiro [...] lhes esfregava fuligem de lenha resinosa no rosto e, em seguida, passava uma enorme faca de madeira que, em vez de retirar a tinta preta, acabava por espalhá-la ainda mais.” Observando a imagem da festa, a princípio não vi ninguém com o rosto pintado de preto, mas, ao prestar mais atenção, mais ou menos no centro da imagem, na parte inferior, onde se vê uma espécie de biombo preto, percebi que havia uma tina com água com uma pessoa dentro, como se estivesse caindo dentro da tina, e perto do biombo havia um banco com uma pessoa sentada, sendo justamente “barbeada”. Então, se percebe que, de fato, havia uma pessoa sentada num banco com o seu rosto sendo pintado de preto, e na sua frente havia um marinheiro, que era quem estava pintando, e por trás, havia um outro, segurando suas costas. Eles deveriam ser os “dois folgazões competentes”, de que falava Frühbeck em seu texto, se referindo à tina de água como uma “cuba”, que era para aqueles que se mostravam mais “recalcitrantes”, *i.e.*, alguém que resiste de forma mais obstinada, que é teimoso e difícil de controlar. Eram esses, então, os teimosos, que eram jogados dentro dessa tina de água. De acordo com Frühbeck, essa parte da festa arrancava risos da plateia e “tudo se tornava ainda mais cômico devido aos rostos pintados”. Ou seja, apesar de os rostos pintados estarem associados à barbearia, eles eram, por si sós, motivo de riso, aliás, de grande risadaria. Por seu relato, se entende que a pintura dos rostos estava relacionada com a barbearia, mas o resultado dessa barbearia não era necessariamente a raspagem dos pelos do rosto, era a colocação da máscara preta, de maneira forçada. No relato de Darwin, ficou claro que houve raspagem dos pelos do rosto e da cabeça, mas aqui isso não ficou tão explícito.

434 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/genioso>>. Acesso em: 03/05/2025.

Logo em seguida, Frühbeck falou de “[t]rês marinheiros brasileiros, pintados de marrom e com penas na cabeça, [que] fizeram uma demonstração de uma dança nacional, entretendo os espectadores de forma muito agradável.” Na imagem, era possível reconhecer essa descrição e, de certa forma, ao reconhecê-los, era praticamente impossível não associá-los com as pessoas que tiveram seus rostos pintados de preto, já que eles apareceram em seu relato como atrações seguidas uma das outras, como numa sequência contígua. Na imagem, eles todos estão dispostos com uma certa proximidade espacial, e apesar de Frühbeck não fazer nenhuma relação entre esses dois eventos da festa, o simples fato de haver corpos pintados com pintura corporal já aproximava esses corpos entre si, sem falar que tanto os marinheiros que tiveram seus rostos pintados quanto os brasileiros que se apresentavam com seus corpos pintados eram atrações da festa, e viraram motivo de riso e gozação coletiva. Além disso, no relato, o jovem austríaco falava em três marinheiros, mas na imagem vemos cinco pessoas caracterizadas como indígenas. É interessante perceber que um deles está ajoelhado e tem seu olhar direcionado para cima, como se estivesse fazendo uma oferenda aos céus, oferecendo alguma coisa que ele estava segurando em suas mãos. No canto esquerdo da imagem, ao alto, tinha justamente duas mulheres sentadas, representadas em trajes pomposos, e era possível presumir que elas se tratassem da futura Imperatriz e de alguém de sua Corte, como uma dama de companhia, talvez. Porém, em seu relato, Frühbeck não mencionou a futura Imperatriz em nenhum momento, e não falou de suas reações ou fez qualquer descrição cuja atenção se voltasse para a princesa Leopoldina, enfim, era como se ela nem estivesse estado presente na festa. O que ela achou do ritual? Isso não era possível saber, somente na nossa imaginação é que poderíamos especular a respeito disso...

Também é curioso que, na imagem que Frühbeck produziu, ele colocou um diabo no ritual e ele estava bem perto das pessoas que estavam representando indígenas e também da pessoa que estava tendo seu rosto pintado de preto. Na imagem, o diabo estava em cima de uma outra pessoa, que estava vestida com uma jaqueta azul, e ambos estavam deitados no chão, mas o diabo estava entre as pernas abertas dessa pessoa que estava vestida com a jaqueta azul, e as pernas dela estavam levantadas para cima. Essa posição em que eles se encontravam podia nos lembrar alguma posição sexual, a clássica posição “papai e mamãe”, só que é difícil saber, nesse caso, quem estava representando o pai e quem estaria representando a mãe, e também essa variação cômica das pernas para cima... Junto a eles, havia também alguém fantasiado de padre, quer dizer, alguém que lembrava a figura de um padre, com suas vestes pretas, evocando uma batina. Essa figura estava munida de um objeto estranho, com um formato arredondado na ponta, e esse objeto se relacionava visualmente com um outro objeto que o diabo tinha em suas mãos, que parecia uma espécie de

chicote, criando uma contraposição ao seu rabo. Mas nada disso que era possível de se ver na aquarela de Frühbeck foi descrito por ele em seu relato narrativo, e também se nota que, apesar de ele ter produzido duas versões do rito de passagem da linha do Equador, uma textual e uma outra visual, não se sabe se ele teve ou não seu rosto pintado de preto, por exemplo, porque ele não falou nada a respeito disso.

Na descrição textual que Frühbeck fez, ele chegou a se incluir no relato em alguns poucos momentos da narrativa, mas foi sempre de uma maneira distanciada ou associada numa coletividade que não permitia identificar sua subjetividade. Logo no início do seu relato, ele usou estes verbos: “soubemos”, “nos foi informado”, “passaríamos”, “passamos”; mas também, no final do seu relato disse: “[a]ssim chegou ao fim a festa que a nós todos havia proporcionado uma noite divertida. No dia seguinte eles procuraram a cada um de nós solicitando um presente...”. Ele foi mais direto, falando em primeira pessoa, apenas quando expressou sua opinião pessoal, dizendo que era impossível para ele não desenhar o ritual: “Não poderia deixar de desenhar essa festa tão cômica”. No entanto, enquanto estava narrando os acontecimentos da festa, com todas essas atrações que foram comentadas, não sabemos onde ele estava ou se ele chegou a participar de alguma delas. Além disso, na imagem que ele produziu, só aparecia um dos bordos do navio, e toda a ação estava se passando como se os acontecimentos estivessem sendo apresentados para o outro lado do convés, que não foi retratado. Esse outro lado deveria ser onde estava o resto do público, que deveria estar assistindo de frente a festa e a encenação como um todo. Então, o ponto de vista que ele assumiu para retratar visualmente a festa poderia ser pensado como se fosse o ponto de vista do público, de alguém que olha de frente para tudo o que estava acontecendo, mas não participando diretamente.

Na imagem que ele produziu, ela era bastante panorâmica e mostrava várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, inclusive, várias coisas que não foram descritas em seu relato narrativo, como eu já mencionei, isso me fez pensar sobre as diferenças e as repetições entre esses relatos, óbvio, mas também, sobre sua ausência, tanto na imagem quanto no texto, já que, dentre tantas coisas que foram representadas, não consegui identificar o jovem Frühbeck, que estava cruzando a Linha pela primeira vez. Em seu relato, ele não falou se pagou ou se teve seu rosto pitado de preto, ao contrário de Darwin, que teve que participar do ritual, tendo seu rosto pintado. Por que ele não nos disse nada a respeito disso? Frühbeck apenas mencionou que todos tiveram que dar presentes no dia seguinte. E ponto, mais não disse.

Como eu já mencionei, há algumas páginas, além desses documentos que encontrei, relacionados aos relatos de Frühbeck, também achei um desenho de um certificado da “Travessia do Equador”, feito pelo artista cearense Antonio Bandeira, em 1946, que vi sendo exibido na exposição

“Amar se aprende amando”, da Pinacoteca do Ceará. Com curadoria de Bitu Cassundé, a exposição foi inaugurada em 2022, em homenagem ao centenário do artista⁴³⁵. No catálogo da exposição *Bonito pra chover*, organizado por Lucas Dilacerda, Silvia Bessa e Enrico Rocha, que era uma coletânea de três exposições da Pinacoteca, que aconteceram no mesmo período, na parte da exposição “Amar se aprende amando” essa imagem não foi publicada, quer dizer, há apenas uma foto da exposição como um todo, onde é possível identificá-la, junto com outros trabalhos de Antonio Bandeira, mas não há nenhuma foto em específico, que nos permite olhar para essa imagem como estamos olhando para ela aqui, prestando atenção nela. E também não havia nenhuma informação sobre esse certificado, em específico. Mas na “Cronobiografia”, que falava da vida de Antonio Bandeira, possivelmente escrita pelo curador Bitu Cassundé e o curador adjunto Chico Cavalcante Porto, no ano de 1945 e 1946, foi dito que:

1945

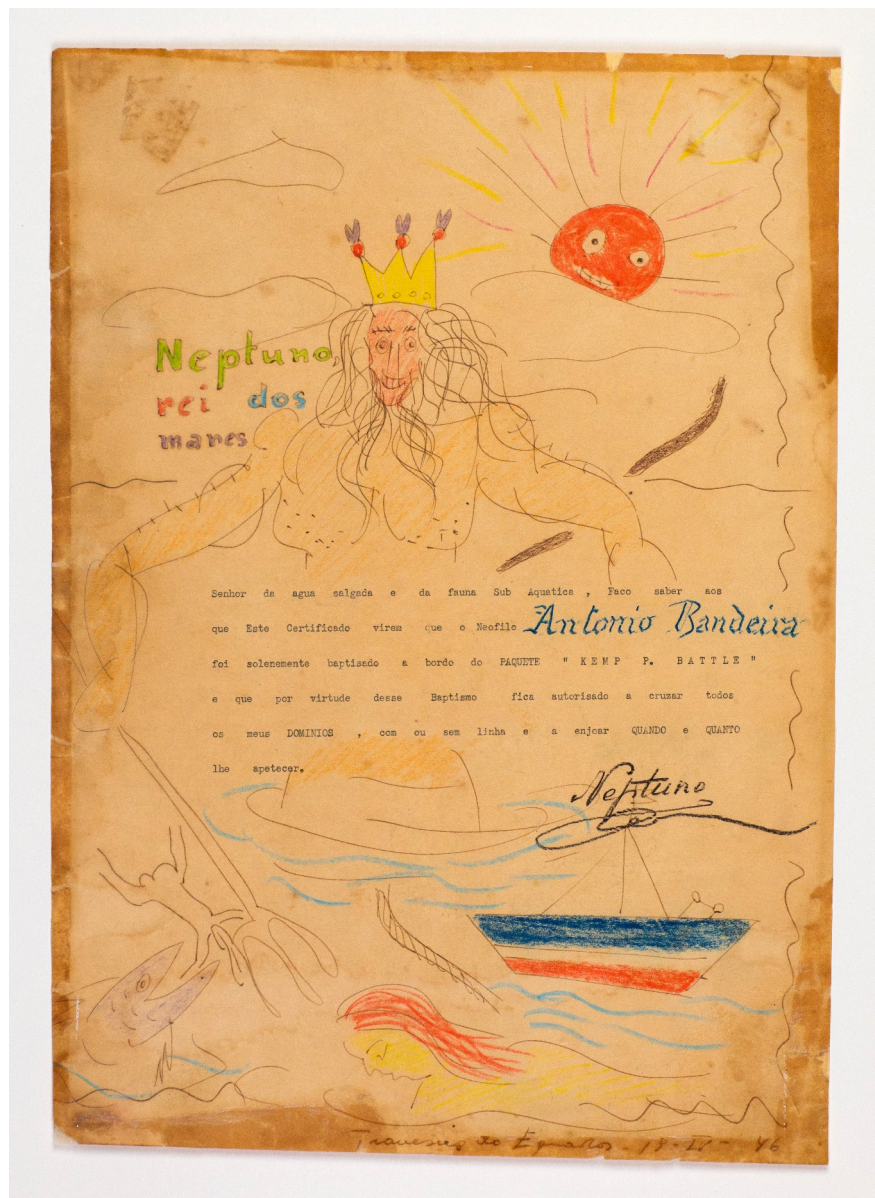
O artista e músico suíço Jean Pierre Chabloz foi uma figura importante no salto de Bandeira para o mundo. Ele chegou ao Brasil em 1943 e atuou como artista, crítico e pensador no CCBA e na SCAP. Em Fortaleza, o pintor suíço atuava com relevância na Associação de Cultura Franco-Brasileira, onde recebeu Raymond Warnier, funcionário da embaixada da França que o convidou para ir ao Rio de Janeiro. Foi na visita realizada e outros artistas cearenses que participavam da exposição Pintura de Guerra. Chabloz aceitou o convite e viajou para o Rio de Janeiro no navio Itaquicé, acompanhado de Bandeira, Inimá de Paula e Raimundo Feitosa. A viagem de Bandeira ao Rio de Janeiro, além de ser a primeira iniciativa do artista em busca de outros circuitos e oportunidades, foi decisiva para a sua ida à França – ele havia recebido uma bolsa de estudos de Warnier. – Sem dúvida, Chabloz teve papel central nessa articulação. No Rio de Janeiro, além de duas exposições coletivas na Galeria Askanasy, Bandeira participou do 51º Salão Nacional de Belas Artes. Sua última exposição antes da partida para a França é também a primeira individual, organizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil, com apoio do Instituto Brasil-Estados Unidos, e que reuniu cerca de 40 obras. Em 6 de abril de 1946, Bandeira viajou no navio cargueiro Kemp T. Battle com destino à França, estabelecendo residência em Paris.

1946

Antonio Bandeira chegou à França após o fim da Segunda Guerra Mundial, a partir dos marcos da queda do regime nazista e da rendição do Japão depois do horror das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Os traumas vividos no pós-guerra são um capítulo apagado da história de vida de Antonio Bandeira. Apesar da predominância de suas narrativas de sucesso, sua estada na França não foi apenas uma história romântica. Sobre tudo nos primeiros dos cinco anos em que viveu uma vida simples, trabalhando para suprir suas necessidades e prazeres (Cassundé; Porto, 2024, p. 189).

435 Agradeço todas as pessoas da Pinacoteca que foram mobilizadas para que essa imagem pudesse chegar até mim e ser mostrada aqui, no contexto deste trabalho sobre o “rito de passagem da linha do Equador”: Rian Fontenele, diretor da Pinacoteca; Bitu Cassundé, curador da exposição; Lia de Paula, que fotografou o desenho; e em especial Cláudia Guidi Falcon, do Acervo, que me enviou a imagem.

Fig. 88: Foto (Lia de Paula) do desenho *Travessia do Equador* (1946), do artista cearense Antonio Bandeira.



Neptuno
rei dos
mares

Senhor da água salgada e da fauna Sub Aquática, Faço saber aos que Este Certificado virem que o Neófito *Antonio Bandeira* foi solenemente baptizado a bordo do PAQUETE “KEMP P. BATTLE” e que por virtude desse Baptismo fica autorizado a cruzar todos os meus DOMÍNIOS, com ou sem linha e a enjoar QUANDO e QUANTO lhe apetecer.

Neptuno

Travessia do Equador, 18/IV/46

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado do Ceará.

Travessia do Equador, 1946

Nanquim, Lápis de cor e datilografia sobre papel 43 x 30 cm

Coleção Pinacoteca do Ceará

Foto: Lia de Paula.

Dessas informações, é possível depreender que Antonio Bandeira recebeu esse certificado na sua ida para a França, quando estava viajando a bordo do “navio cargueiro *Kemp T. Battle*”, que aparecia no certificado mencionado como “PAQUETE ‘KEMP P. BATTLE’”. Não sabemos se Antonio Bandeira teve ou não teve seu rosto pintado de preto, nem sabemos como foi a festa de batismo, tampouco sabemos nada sobre como foi o ritual para ele, mas podemos imaginar tudo isso, se nos deixarmos guiar pelas linhas de Neptuno, que presidiu o ritual de batismo, com todo seu lindo colorido, de uma leveza lúdica e livre, quase infantil, nos quais os elementos pintados com cores quentes, em laranja e amarelo, como o sol, a coroa e talvez o que seja o torso de uma sereia do mar, se comunicavam entre si, se conectando com o rosto de Netuno, também em tons alaranjados.

Dentre as “54 menções e descrições em livros ou roteiros de viagem escritos” (Rodrigues, 2016, p. 31), que o historiador Jaime Rodrigues mencionou em sua pesquisa, fazem parte as versões do ritual dos cientistas alemães Johann Baptist von Spix (1781–1826) e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), e também a do médico e geólogo austríaco Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834) (Rodrigues, 2016, p. 55-57). Estes senhores têm uma particularidade em comum, eles também estavam na comitiva que acompanhou a princesa D. Leopoldina na sua vinda ao Brasil, em 1817, mas não estavam viajando no mesmo navio em que a princesa e o jovem Fröhbeck estavam:

Veio com Leopoldina uma comitiva científica que, segundo Melo Leitão, foi a maior expedição do gênero a jamais visitar o Brasil. João Cristóvão Mikan, botânico e etnólogo de Praga, era o chefe da comitiva austríaca, composta pelo médico, botânico e mineralogista João Emmanuel Pohl, o zoólogo João Naterrer, o pintor paisagista Thomas Ender, o pintor de plantas e flores João Buchberger, o jardineiro Henrique Guilherme Schott e o caçador Domingos Sochor. Vieram também os naturalistas bávaros João Batista von Spix e Filipe von Martius, além do cientista toscano Giuseppe Raddi. Todavia, essas pessoas não viajaram no mesmo navio que Leopoldina, mas no *Áustria* e no *Augusta*, embarcações da marinha do Império Austro-Húngaro.

No veleiro português *D. João VI*, além de D. Leopoldina, vieram o médico, Dr. João Kammerlacher, o professor de pintura de flores e plantas Frick, o bibliotecário e naturalista Roque Schüch e, finalmente, o ajudante do bibliotecário, Franz Fröhbeck. Também viajaram com D. Leopoldina, dentre outros, as damas de companhia, o mordomo-mor, o capelão e quatro pajens da princesa. Segundo Alberto Rangel, o pintor francês Armand Julien Pallière também embarcou neste navio.

A vasta biblioteca da arquiduquesa – composta por diversas caixas da altura de um homem – foi embarcada no *D. João VI*, e era função de Fröhbeck cuidar da acomodação. Entretanto, Fröhbeck, além de se ocupar dos livros da princesa, desenhou o que viu no *D. João VI* durante a travessia do Atlântico. Ele nunca havia frequentado academia de belas artes, mas seus desenhos e guaches ingênuos são as únicas imagens que conhecemos da viagem que trouxe nossa primeira imperatriz (Lenzi, 2017, p. 19-20).

Segundo o relato de Spix e Martius, na fragata *Áustria*, estavam: “o Prof. Mikan e sua esposa, os naturalistas bávaros Spix e Martius, o pintor de paisagem Th. Ender, o comerciante Weber, de Trieste e, finalmente, o cônsul imperial austríaco Nerini, de Cádiz, que se aproveitou da

oportunidade até Gibraltar” (Spix, Martius, 1981, p. 28). Já na fragata *Augusta*: “o naturalista austríaco Natterer, o jardineiro de corte Schott, o pintor de plantas Buchberger, além de alguns auxiliares e um comissário de comércio, com seu secretário. O comando dessa embarcação fora confiado ao Tenente-Coronel Agurti. O Mineralogista austríaco Pohl e o pintor de animais Frick iam fazer a travessia num navio português. O conde von Wrba devia embarcar em Londres para o Brasil” (Spix, Martius, 1981, p. 28). Acredito que pode ser muito rico ler as versões de Spix e Martius e de Pohl, aproximada da versão do ritual de Frühbeck, que comentei há pouco, já que eles estavam viajando na mesma comitiva, mas em navios diferentes, “[o] João VI não era o melhor veleiro. Como o nosso navio era obrigado a ficar sempre atrás dele, tinham os marujos de estar em atividade incessante, animando, bordejando e virando para todos os lados, a fim de conservar essa posição” (Pohl, 1976, p. 18).

Então, transcrevo aqui, primeiramente, a versão de Spix e Martius do ritual:

Seria 29 de junho, que, segundo os nossos cálculos de navegação, devíamos cortar o equador. Como o mar estivesse bastante calmo, foi esse dia solenizado com uma missa. Ante a solidão do lugar, a gravidade da calma, a vastidão dos elementos, entre os dois hemisférios e a imensidade do oceano, onde nossa pequena embarcação vogava desamparada, comoveram-se profundamente todos os ânimos, especialmente aqueles que pensaram então na onipotência da natureza e na misteriosa transformação de todas as coisas, quando o rufar militar do tambor anunciou a transubstanciação. Passou o dia sossegadamente, ao contínuo soprar do vento S. E. favorável; mesmo o próprio Netuno alcatroado e seus companheiros extravagantes não conseguiram alvoroçar o navio com os batismos aliás costumados. A noite estava clara e brilhante; os pólos do firmamento estrelado já descansavam no horizonte e a lua cheia espargia acima de nossas cabeça uma resplandesciente luminosidade: Vega, Arcturo, a Espiga, o Escorpião, no qual justamente brilhava Júpiter e os pés do Centauro, cintilavam todas lá em cima, na abóboda celeste; o Cruzeiro do Sul havia tomado posição perpendicular e indicou do céu e da terra, e, transpondo o equador, rumávamos para o hemisfério sul. Com que vivas esperanças, com que indizíveis sensações, entramos nessa outra metade do mundo, que nos ia oferecer opulência de fenômenos e descobertas! Sim, esse momento foi um dos mais solenes e mais sagrados de nossas vidas. Nele se satisfazia a expectativa de nossa mocidade, e nos abandonamos, em júbilo extático, ao gozo antecipado de uma natureza estranha, tão rica e maravilhosa (Spix, Martius, 1981, p. 42, grifo meu).

E agora o relato de Pohl:

Havíamos aproximado então do Equador, e, em breve, deveríamos achar-nos no Hemisfério Sul. No dia 13 de outubro, às 10 horas da manhã, atravessamos a linha, ao 23° 50' de longitude W de Londres e com um calor tolerável de 22° + R. à sombra. Ter consciência de estar tocando o local de equilíbrio do céu e da Terra é um sentimento inteiramente especial, que nos emociona e nos empolga fortemente o coração. A gravidade majestosa do elemento insondável que rodeia o viajante, as novas e magníficas formas do firmamento meridional, tudo se reúne para aumentar essa impressão. Agradável mudança de tal disposição de ânimo veio com a festa do chamado batismo da linha, a qual deveríamos realizar. Começou ela de fato no dia anterior, 12 de outubro, pois, à meia-noite, apareceu, entre estranha algazarra, à frente de um séquito disfarçado com máscaras, o chamado embaixador de Netuno, o qual, por meio de porta-voz, pediu acesso junto ao comandante. Este apareceu, acompanhado de seus oficiais. O embaixador do deus do mar saudou-o com muitas mesuras e formulou a sua proposição: que, às três horas da tarde, o poderoso soberano do mar pretendia, usando os seus antigos direitos, assumir a direção do navio e pedia permissão para cobrar de todos os passageiros que pela primeira vez cruzavam a linha o

tributo devido. Em caso de recusa, grande infortúnio ameaçava o navio. Essa petição foi imediatamente entregue por escrito, sendo pedida a lista de todos os passageiros, que o comandante logo entregou ao embaixador, assegurando-lhe que por certo os viajantes acederiam em atender ao tributo exigido. Com a mesma algazarra o préstito subiu e desceu as pontes do navio, fazendo retumbar em toda parte, pelo porta-voz, a palavra: *Pagarão!* A 13, às 3 horas da tarde, achávamo-nos no castelo para assistir às divertidas cenas. O Senhor Grande Embaixador também tomara lugar sob uma coberta de lona. Num dos lados da ponte superior do navio havia várias cadeiras ao redor de uma mesa coberta de pano verde e, junto ao mastro do meio, duas tinas, uma grande com água, e uma menor, cheia de alcatrão. Começou então, a partir do gurupés, a entrada de Netuno, iniciando a farsa. Jamais em minha vida se me deparara espetáculo tão estranho, função tão colorida! Um guia, envolto numa bandeira azul, abria o cortejo, repetindo, no porta-voz, o significativo *Pagarão!* Seguiam-no, aos pares, quatro homens cingidos de peles, com braços e pernas desnudos e com barretes de pele na cabeça e machados debaixo do braço. Dois rapazes, com os lombos envolvidos num pano, enfileiravam-se nesse grupo, que formava a vanguarda do desfile. Vinha a seguir Netuno, num carro puxado com quatro marinheiros com máscaras de cavalos. Com o tronco e os pés pintados, tinha na cabeça uma coroa de folha-de-flandres e na destra o tridente dominador das ondas, sobre o qual estava um peixe, também de folha. Tinha o queixo ornado por grande barba; bandeiras de todas as nações compunham o manto, que lhe cobria o dorso e caía em torno do carro. À frente do carro iam dois moços com vestes gregas, armados de arco e flecha. Anfitriote, com um longo vestido azul e um turbante na cabeça, acompanhava o carro. Seguiam-se outros mascarados, entre os quais três chamados oficiais de Netuno, uniformizados, com enormes perucas, espada à cinta e com o penacho português na cabeça, tudo de aspecto muito grotesco. Neste curioso séquito também se viam beaguins, barbeiros, etc., fantasiados de modo acentuadamente caricatural. Por exemplo, alguns traziam chapeuzinhos de borla, guarnecidos com cordas grossas; os barbeiros carregavam navalhas de pau a meio metro de comprimento. Quando o préstito maluco chegou ao castelo, Netuno desceu do carro e imediatamente assumiu o comando do navio, ao passo que era arrecadado dos passageiros o já mencionado tributo. Ao mesmo tempo, ordenou ao seu séquito que expulsasse os marinheiros do timão. Ele próprio tomou lugar nas barras laterais do navio, os outros sentaram-se à mesa verde e o séquito postou-se em torno das citadas tinas. Os “oficiais” cobraram o tributo do Senhor Grande Embaixador e do Comandante, que nesta qualidade passava a linha pela primeira vez, e também de nós; e depois de feito isto, começou o espetáculo louco propriamente dito que, para os marujos, era a alma da festa. Prenderam os marinheiros, que foram levados, empurrados e arrastados perante o juiz. Eles deveriam resgatar-se; entre engraçadas caretas, alegavam sua pobreza e era duramente atormentados com um atizador pelo ator principal da farsa, transvestido de diabo, que desceu do mastro central. Finalmente eram resgatados e condenados à penitência, que consistia em ser cada um dos culpados agarrado pelos beaguins e, com o auxílio do diabo, posto numa tábua estreita sobre a tina de água. Besuntavam-lhe a cara com alcatrão e o barbeiro barbeava com a navalha de pau. Finalmente era atirado de costas na água, de onde debatendo-se, conseguia sair. Dentro em pouco tempo, tudo degenerou em indizível barulheira em que havia cenar de revoltante selvageria. A comédia durou três horas, terminando quando de súbito foram todas as velas içadas e de todas as gáveas se despejou tamanha quantidade de água, que ficou encharcado, tudo quanto se achava no castelo, com exceção do Senhor Grande Embaixador, que havia sido colocado sob a referida coberta. Fora dos marinheiros, foi o tributo pago por 127 pessoas, rendendo bela soma, que os dirigentes de todo o espetáculo dividiram entre si (Pohl, 1976, p. 28-29, grifos meus).

Apesar de reconhecer a simultaneidade espaço-temporal desses relatos, e a riqueza da multiplicidade de visões diferentes que eles oferecem, por serem relatos que aconteceram praticamente ao mesmo tempo, quase em simultâneo, mas em navios diferentes, já que participavam da comitiva da Princesa Leopoldina, ainda que o de Spix se refira a data 29 de junho e o de Pohl ao 13 de outubro, um pouco antes da de Frühbeck, que se deu no dia 16 de outubro; meu intuito aqui não é de aproximá-los motivada apenas por alguma curiosidade circunstancial que os conectava,

numa lógica mais contemporânea, acostumados que estamos com experiências estéticas desse tipo, mais fragmentárias e espacializadas, mas sim o de observar como se dava a questão dos rostos pintados de preto nessas versões do rito de passagem da Linha do Equador, para observar esses relatos em relação à “festa de Netuno”, em *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), e a presença do **breu**, junto com a graxa, nessa narrativa. Já que todos eles eram relatos de 1817, e estavam temporalmente muito perto do relato de Darwin, de 1832, sendo todos eles relatos das primeiras décadas do século XIX.

Nesse sentido, irei tecer, então, alguns comentários em torno de algumas questões que atravessaram esses relatos. O relato de Spix e Martius era extremamente sucinto e guardava algo de poético, até metafísico, ao falar em uma missa, que foi realizada a bordo do navio, mas também lembrando algo de militar, ao se referir ao rufar dos tambores na hora da transubstanciação, marcando o momento da missa em que o pão e o vinho foram transformados no corpo de Cristo. A única evocação de elementos do ritual propriamente dito, tais quais os elementos que já eram conhecidos nesses relatos que já discuti, foi feita através das referência ao “Netuno alcatroado e seus companheiros extravagantes” (grifo meu) e uma rápida menção aos “batismos” costumeiros, mas parecia que, dessa vez, eles não “conseguiram alvoroçar o navio”. Pelo relato deles é impossível entender a estrutura do ritual e o que de fato aconteceu, e também não era possível saber se eles participaram da festa, porque o relato era demasiado metafísico, falando como se fosse um dos “mais solenes e mais sagrados” momentos de suas vidas, o fato de estarem ali, cruzando a linha do Equador e poder entrar em contato com outro tipo de mundo, de natureza e de diversos tipos de vida do planeta Terra, e sem dúvida representava a realização de um grande desejo deles, nutrido desde a mais tenra adolescência.

Esse tipo de descrição, um tanto poética e também um tanto científica, me lembrava muito os escritos de Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, publicado em 1955 na França, relativo ao período em que esteve no Brasil, em 1935. Não, o antropólogo, professor e filósofo francês, considerado o fundador da antropologia estrutural, não descreveu em seu livro nenhum rito de passagem da Linha do Equador, quando cruzou esta Linha, ao vir para o Brasil, mas no capítulo “7. O pôr do sol”, relacionado à parte II “ANOTAÇÕES DE VIAGEM”, que antecedia a parte III “NOVO MUNDO”, Lévi-Strauss (1996, p. 67-73) falou muito sobre encontrar uma “linguagem etnográfica” e ele fez uma longuíssima descrição de um pôr do sol no navio, de um jeito extremamente poético, onde era possível ver esse tipo de anseio científico-filosófico. Ele refletia sobre a natureza das coisas, mas, na verdade, pensando sobre esses anseios, eles eram tão somente os desejos e as projeções desses estudiosos do Velho Mundo, ao se confrontarem com

suas próprias expectativas sobre o desconhecido da América. Esse tipo de relato, tanto de Spix e Martius quanto o de Lévi-Strauss, não me convencem muito, eu não embarco na onda deles, mas acho divertido lê-los, eles me fazem rir! Mas voltando para a descrição do ritual de Pohl: no seu relato, as coisas mudaram um pouco de figura, porque ele era extremamente minucioso e cheio de detalhes.

Através de sua descrição, era possível entender melhor a ordem dos acontecimentos e a celebração do evento como um todo. Ele também não falava em ritual, como Frühbeck, mas suas palavras davam a entender que havia uma certa ritualística, na coisa toda, que começou na noite anterior, com um bando mascarado e o embaixador de Netuno, cobrando dinheiro para aqueles que estavam cruzando a linha pela primeira vez, fazendo uma grande algazarra. No dia seguinte, era quando a “farsa”, também chamada por ele de “espetáculo tão estranho”, “espetáculo louco”, “comédia”, verdadeiramente tinha começado, e foi Netuno quem iniciou os trabalhos, acompanhado de seus oficiais e do seu embaixador. Pohl falava muito de máscaras, de perucas e de uma série de elementos dramáticos, como um carro que trazia Netuno, e tudo isso denotava que havia uma certa preparação prévia para esse momento cênico acontecer no navio. Quem elaborava o ritual tinha se organizado anteriormente para realizar esse momento da festa, não era uma coisa feita “nas coxas”, sem preparação ou simplesmente no improviso. Nesse sentido, era interessante observar a riqueza de detalhes da descrição de Netuno, que tinha o tronco e os pés pintados, e uma coroa de flandres, e vinha acompanhado de quatro marinheiros, com “máscaras de cavalo”, que puxavam seu carrinho.

Além disso, pelo seu relato, era como se houvesse uma espécie de espetáculo dentro do espetáculo, porque “começou o espetáculo louco propriamente dito”, que “para os marujos, era a alma da festa”. Como a descrição de Frühbeck, também havia o enfoque nos marinheiros, como se se tratasse de uma festa organizada por eles. Por esse seu comentário, fica subentendido que existia uma parte do espetáculo que envolvia Netuno e seu séquito, que estaria relacionado aos pagamentos de tributos, e uma outra parte, feita para aqueles que não podiam pagar, no caso, os marujos. Essa outra parte era controlada pelo “ator principal da farsa”, que estava vestido na pele do “diabo”. Era nessa parte da festa que acontecia a pintura dos rostos de preto e o banho na tina com água, com o momento da barbearia, quando “besuntavam-lhe a cara com alcatrão” (grifo meu). Vários elementos de que Pohl falava em seu relato estavam presentes também nas duas versões de Frühbeck, e podemos especular, então, que essa poderia ser a “dramaturgia” do espetáculo em 1817. No entanto, ele não mencionou nada de pessoas pintadas de marrom, representando danças nacionais, como se fossem indígenas, e também não falou em nenhum padre, já Spix e Martius falaram de um padre e na versão visual de Frühbeck havia um

personagem que estava perto do diabo e que lembrava um padre. Aqui na versão de Pohl, o diabo também era mencionado, e ele estava ligado aos tributos pecuniários. Mas, desse momento dos marinheiros em diante, a festa degradingou em uma grande barulheira, com “cenas de revoltante selvageria.” Que cenas selvagens seriam essas? Seriam cenas de maior violência? Cenas que envolviam pessoas que tiveram seus rostos pintados de preto? Infelizmente, não há como saber.

Agora, gostaria de tecer alguns comentários sobre a pesquisa do historiador Jaime Rodrigues (2016, p. 17-72), fazendo alguns contrapontos. Em sua pesquisa, que se referia ao ritual, com “54 menções e descrições em livros ou roteiros de viagem escritos”, compreendendo um período de cinco séculos, indo “do início do século XVI a meados do século XX, compulsando muitas obras que não mencionavam o rito de passagem – um silêncio significativo”, e observando “evidências capazes de permitir descrições de suas formas”, podendo analisar “relatos de falantes de diferentes línguas (inglês, francês, alemão, português, castelhano e italiano), de origens sociais e ocupacionais (navegadores, cientistas, militares, diplomatas, comerciantes, artistas, aventureiros, escritores e turistas) e fé variadas” (Rodrigues, 2016, p. 31), Jaime Rodrigues estava interessado em observar a cultura marítima, calcada nos trabalhadores do mar. Esse era seu principal enfoque.

Já em minhas análises, eu procurei agregar outras perspectivas, ao observar alguns relatos do ritual, tensionando alguns aspectos apresentados por Jaime Rodrigues, e pensando, principalmente, no interesse maior dessa minha pesquisa, calcada no **breu** e nos rostos pintados de preto. Assim, minhas considerações visam, aqui, a um só tempo, observar outras camadas presentes em algumas versões desse rito de passagem da Linha do Equador e acrescentar outros pontos de vista às observações apresentas por Jaime Rodrigues, que podem ajudar a refletir mais sobre esse ritual e seus aspectos estruturais e sobre esses outros elementos marítimos, que me interessei por causa do **breu**, através da ideia de detalhe.

Jaime Rodrigues considerava que o ritual não era “um dado comum da cultura dos povos da Europa moderna, e sim um dado da cultura marítima, envolvendo trabalhadores especializados e que, em geral, permaneciam muitos anos engajados” (Rodrigues, 2016, p. 19), isso é compreensível, na medida em que esse era um ritual que se passava no mar, no entanto, até que ponto é possível entendê-lo apenas como um fato isolado, ligado somente ao mar, estando dissociado do que acontecia em terra firme? Pelo que pude compreender, me pareceu que Jaime Rodrigues não entendia esse ritual marítimo como parte de um fenômeno maior, que pudesse estar sujeito a influências externas, onde essa cultura náutica pudesse estar, de alguma forma, conectada com a cultura moderna dos povos europeus. Acredito que isso se dava por que Jaime estava interessado,

sobretudo, em analisar somente os marinheiros, mas, para fazer isso, ele teve que recolher e sistematizar vários relatos de vários viajantes, oriundos de mundos muito diferentes dos mundos desses marinheiros, e que deixaram impressos em seus relatos suas marcas pessoais, já que esses relatos eram o que Jaime Rodrigues tinha “para tentar uma aproximação com o ritual atlântico em questão e com seus praticantes” (Rodrigues, 2016, p. 20, grifo meu). E os marinheiros, “(...) raramente deixaram textos de próprio punho descrevendo os eventos a bordo. A raridade de relatos escritos pelos próprios marinheiros expressa o fato de que muitos deles eram iletrados” (Rodrigues, 2016, p. 20).

Também penso que o método com que Jaime Rodrigues escolheu trabalhar, o método morfológico (Ginzburg, 2012), lhe permitiu entender melhor as mutações do ritual no curso do tempo, já que esse era um método mais voltado para descrever as formas, através de seu estudo, observando aspectos da estrutura do ritual, que também lhe permitia pensar sobre a formação e a classificação do ritual, inclusive, com relação à presença de Netuno, que ele descobriu ser uma presença mais recente, do século XIX, “a primeira menção que encontrei a ele foi a de Tuckey, em 1803” (Rodrigues, 2016, p. 54)⁴³⁶. No entanto, os métodos não são neutros, eles surgem também em relação aos objetos de estudo que passam a estudar, *i.e.*, existe uma relação sensível entre método e objeto, já que eles se implicam mutuamente, e me chamou muito a atenção o fato de ele ter usado essa metodologia proposta por Ginzburg, que inicialmente foi usada para analisar a “Caça às bruxas”, uma das maiores perseguições já realizadas contra as mulheres no planeta Terra, e não ter feito nenhuma conexão⁴³⁷ entre o que estava acontecendo com as mulheres na Europa e o que estava acontecendo nos navios com o marinheiros e a tripulação neófitas, em termos de violência, por exemplo.

Penso que isso se deu, porque, desde o início, como já disse, Jaime Rodrigues estava interessado em pensar apenas os trabalhadores do mar, enquanto eu, assim que li a “festa de Netuno” no livro de Stigger, fui descobrindo com a pesquisa que essa “festa de Netuno” se tratava, na verdade, de uma versão fictícia, baseada em versões verídicas de um ritual, que tinha muitas versões diferentes, e eu me interessei por um detalhe muito específico daquela parte da narrativa, eu me interessei pela primeira prova do “ritual” (que nem era chamado assim no livro de Veronica), onde os

436 Mas ele também disse que “a presença de Netuno é posterior, surgindo apenas no século XVIII” (Rodrigues, 2016, p. 67), gerando uma confusão entre as datas, se do século XVIII ou XIX.

437 Na verdade, a única menção mais específica ao que foi analisado por Ginzburg se deu quando Jaime afirmou que “para explicar a persistência mais incisiva das deusas noturnas em mitos da Europa Oriental do que a Ocidental”, tomando para si, como hipótese, a mesma prerrogativa, para pensar a origem do ritual, consciente de que “Ginzburg aventou a hipótese de que ‘a ofensiva da Igreja Ortodoxa contra as superstições foi mais débil que a lançada no Ocidente pela Igreja Romana’” (Rodrigues, 2016, p. 23-24), só que essa hipótese não se confirmou, porque ele não encontrou menção ao ritual em textos de viajantes portugueses ou espanhóis.

rostos dos neófitos foram pintados de preto, e também me interessei por um detalhe do detalhe, o **breu**. Mesmo tudo isso se tratando de um simples *detalhe*, que eu comecei a pensar fazendo uso de uma outra metodologia do mesmo historiador que Jaime Rodrigues estava empregando, Jaime Ginzburg, com seu método indiciário, na verdade “paradigma indiciário” (Ginzburg, 1989, p. 143-179), até se transformar em incendiário 🔥🔥🔥, apostei na hipótese de leitura do **breu**, em *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), a princípio como um mero *detalhe* narrativo, transformando-se depois num grande *destaque* dramático, pelo protagonismo que o **breu** assumia nas provas, junto com a graxa, como se não houvesse uma diferença muito grande entre os **breus** presentes na narrativa, que, na verdade, eles se comunicavam, o **breu** do trem e o **breu** do navio. Mas, ainda assim, mesmo fazendo uma longa pesquisa para pensar sobre esses **breus**, era complexo compreender o sentido que o **breu** poderia ter, na narrativa de Veronica Stigger como um todo, que também me fazia pensar além do próprio romance, em conexões com outros livros, de sua própria obra. Assim, minha pesquisa começou a crescer e, a partir dos **breus** presentes nesse primeiro romance de Veronica Stigger, *Opisanie Świata*, de 2013, eu comecei também a pensar no **Breu\$il**, e nas relação entre o breu e a Modernidade, em relação ao colonialismo, e uma ideia de herança colonial, junto com outros indícios textuais, onde o **breu** também se fez presente, como na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, do século XIV, e no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, do século XIX.

Com as pesquisas de Jaime Rodrigues, percebi que esse *detalhe* do rosto pintado de preto já estava presente desde os primeiros relatos do ritual de que se tem notícia, que ele encontrou, como é o caso do relato do francês Jean de Léry (1536-1613), que esteve no Brasil em 1558, sendo a primeira edição de seu livro, *Viagem à terra do Brasil*, de 1578:

Nesse dia 4 de fevereiro [de 1556] que passamos pela cintura do mundo praticaram os marinheiros as cerimônias habituais a tão difícil e perigosa passagem. Consistem elas, para os que nunca transpuseram o Equador, em serem amarrados com cordas e mergulhados no mar ou terem o rosto tismado com trapos passados nos fundos das caldeiras. Mas o paciente pode resgatar-se, como eu fiz, pagando-lhes vinho (Léry *apud* Rodrigues, 2016, p. 35, grifo meu).

É interessante pensar que esse tripulantes não tiveram o rosto enegrecido com breu ou alcatrão, que estava presente no navio, “durante a viagem vi muitos deles [peixes] acompanhando o navio pelo espaço de quase seis semanas. Não saiam de perto e talvez nos acompanhassem por causa do **breu** e do alcatrão com que são untadas as embarcações” (Léry, 1980, p. 68, grifos meus); mas possivelmente com fuligem, um pó negro proveniente da queima das caldeiras, que se acumulava ali, por causa do carvão ou da própria fumaça. Além disso, no Brasil, esse adjetivo “tismado”,

utilizado na tradução⁴³⁸, se relacionava diretamente com o diabo. É muito forte ir buscar essa passagem na obra do próprio Léry, porque, três páginas depois desse relato (Léry, 1980, p. 75), é possível ver a descrição que ele fez dos primeiros “selvagens” que avistou, assim que chegou no Brasil: “[t]anto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre materno mas para parecer mais garridos tinham o corpo todo pintado e manchado de preto” (Léry, 1980, p. 78). Coincidência ou não, esses rostos “tismados” de preto no navio conversavam, de uma maneira muito direta, com essa primeira imagem que ele fez dos autóctones aqui, ao descrevê-los, abrindo ainda mais espaço para se pensar sobre esses rostos tismados no navio em relação com os indígenas pintados de preto.

Na leitura que Jaime Rodrigues fez, esse rosto “tismado” durante o ritual foi associado por ele à raspagem “simbólica” da barba, feita, nesse caso, apenas “com panos quentes”, já que, no relato analisado, não havia menção direta à barbearia, como havia em outros relatos que ele analisou, e que eu também comentei, como o relato do próprio Darwin, de 1832: “17. Cruzamos o equador e passei pelo desagradável ritual de ter meus cabelos e barbas raspados” (Darwin, 2006, p. 54), como já vimos, mas também no de Frühbeck e no de Pohl, onde a barbearia era posterior ao piche ou ao alcatrão, mas estava associada a ele, numa sequência de ações, que podem ser entendidas como contíguas:

Antes de subirmos, o comissário me vendou e, conduzido desta maneira, ouvia troarem baldes d’água a toda volta. Fui então colocado em uma prancha, que facilmente podia ser inclinada para uma banheira d’água. Eles então encheram minha cara de piche e de tinta e rasparam um pouco da mistura com um aro de ferro áspero. Dado um sinal, fui derrubado de cabeça para baixo na água, onde dois homens me receberam e me afundaram. Por fim, bem contente, escapei. A maior parte dos outros recebeu tratamentos muito piores, com misturas sujas sendo enfiadas em suas bocas e esfregadas em seus rostos. O navio inteiro era uma chuva de água voando para todos os lados. É claro que nenhum [sic] pessoa, nem mesmo o capitão, passou incólume de ficar ensopada (Darwin, 2006, p. 54, grifo meu).

Jaime Rodrigues não entendia a pintura do rosto de preto como um evento em si, único, integrante da própria morfologia do ritual, anterior à raspagem da barba, ainda que pudesse estar conectado com ela, talvez por isso nem tenha mencionado a pintura, mas apenas a barbearia. Sobre o relato de Léry, Rodrigues argumentou que:

O relato do calvinista Léry sobre a cerimônia é relevante por muitos motivos. Inicialmente, por ser o mais remoto que encontrei. Em seguida, e isto é mais relevante, porque a descrição feita por ele torna ainda mais intrigante o silêncio dos autores contemporâneos, sobretudo por mencionar que as cerimônias eram “habituais” e, portanto, tinham certa antiguidade, disseminação e sabor cotidiano. A seguir, porque sabemos que Léry conhecia ao

438 No original, Léry usou o verbo “noircir”, que significa enegrecer, e, logo em seguida, “barbouiller le visage” (Léry, 1880, p. 71), que pode ser traduzido para o português como macular, manchar ou borrar.

menos o relato de um dos seus contemporâneos – o de Thévet, seu oponente religioso, eventualmente seu concorrente na disputa pelo interesse dos leitores sobre as curiosidades do Novo Mundo e de quem ele desdenhava da interpretação acerca dos eventos ocorridos na França Antártica, gabando-se de fazer afirmações por ter presenciado os fatos e não por ter ouvido dizer. Outro dado de relevância é que a descrição feita por este jovem pastor calvinista e sapateiro de apenas vinte e dois anos de idade quando embarcou na esquadra de Villegagnon é que ela pode ajudar a identificar as origens do ritual e datá-lo. Quanto à morfologia, Léry apresenta alguns elementos que continuariam a ser mencionados nos relatos posteriores: uma certa dose de violência, o mergulho (batismo) na água, a raspagem simbólica da barba (neste caso com panos quentes, em outros relatos com falsas navalhas) e a negociação para esquivar-se da brincadeira envolvendo um pagamento em vinho ou outra bebida alcóolica. Por fim, comparando este relato aos posteriores, o analista pode verificar a dinâmica do processo da transformação no ritual, sobretudo se buscar a presença de Netuno e outras entidades pagãs que, aqui, estão ausentes (Rodrigues, 2016, p. 35-36).

A princípio, pensei que ele não tivesse levado em consideração esse aspecto do rosto “tisonado” dos marinheiros por não aparecerem em outras descrições que recolhera, mas essa hipótese não se confirmou, porque foram feitas várias referências a materiais que eram usados para pintar os rostos dos participantes do ritual de preto, como é o caso do relato de Charles Carr Atchinson, de 1891, que, no final do século XIX, frisava uma mudança técnica dos navios, que passaram a ser a vapor:

(...) Estamos cruzando a linha neste exato momento (enquanto oito sinos estão soando), tanto quanto se pode verificar. As velhas práticas de passar alcatrão etc., que ocorreram por muito tempo em embarcações à vela e eram bem vindas, sem dúvida, para acabar com o tédio dos deprimidos, não encontraram lugar nesses vapores de vinte nós. Truques inofensivos que sobrevivem por si, descendentes insignificantes daquelas grandes pilhérias. Alguém pode ganhar um respingo inesperado de água, outro levar uma 'torta de maçã' e assim por diante, mas nada mais que isso. Mesmo um fio de cabelo amarrado a um telescópio, que levou uma jovem senhora certa vez a pensar que tinha 'visto o equador', não faz mais vítimas nestes dias (...). (Atchinson *apud* Rodrigues, 2016, p. 53, grifo meu).

Ou mesmo em outros relatos, do início do século XIX, como o de Johan Baptiste von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, que cruzaram a linha em 1817, e que mencionaram “Netuno alcatroado” (Spix; Martius *apud* Rodrigues, 2016, p. 55, grifo meu), bem como o de Karl Hermann Conrad Burmeister, que se referia aos novatos “sujos com fuligem dissolvida em aguardente” (Burmeister *apud* Rodrigues, 2016, p. 56, grifos meus). Também havia o relato de Johann Baptist Emanuel Pohl, que descreveu o ritual contendo “duas tinas, uma com água e outra com alcatrão” (Pohl *apud* Rodrigues, 2016, p. 57, grifo meu), além de falar sobre um diabo, que “descia do mastro do meio para aticar os marinheiros que tinham o rosto untado com alcatrão” (Pohl *apud* Rodrigues, 2016, p. 57, grifo meu).

Se Netuno era uma incorporação recente ao ritual, como constatou Jaime em suas pesquisas, a figura do diabo também o era, apesar de eu ter ficado com a impressão, ao ler seu texto, de que ele não datou a sua primeira aparição, como tentou fazer com Netuno. É interessante observar que,

no relato de Castelnau, a figura de um “vulto negro” (Castelnau *apud* Rodrigues, 2016, p. 60, grifo meu) também se relacionava com os trabalhadores do mar e com a violência empregada contra os grumetes, que eram os peões do mar, aprendizes de marinheiro novatos e espécies de faz-tudo a bordo, pau pra toda obra, já que eles vinham “nus, pintados de preto e encadeados, aos quais um marinheiro aplicava vigorosas chicotadas” (Castelnau *apud* Rodrigues, 2016, p. 60, grifos meus). Já no relato de La Vayer, a relação entre a figura do diabo e esses marinheiros era direta, “os grumetes eram representantes do diabo” (Ferrière La Vayer *apud* Rodrigues, 2016, p. 60, grifo meu). Mais uma vez, era possível se notar que Jaime Rodrigues procurou entender a figura do diabo:

O papel do diabo nestes relatos oitocentistas é sugestivo: o que ele representaria? Os ventos ou a falta deles? As tempestades? O mau tempo, enfim? O enfrentamento dos elementos da natureza sempre foram um dado da vida dos mareantes, mas a presença tardia do diabo, em uma data na qual o vapor era um aliado contra as adversidades climáticas, permite outras sugestões. Alegoricamente, o diabo tardio poderia simbolizar a disciplina de bordo e o poder dos oficiais, que vinha recrudescendo cada vez mais? O diabo seria simbolizado pelos grumetes em razão da inexperiência destes e das consequências que isso podia ter no trabalho a bordo? Nenhuma hipótese deve ser descartada (Rodrigues, 2016, p. 61).

No entanto, mesmo tendo se voltando para pensá-la, não considerou que essa aparição do diabo no navio pudesse estar relacionada, de alguma maneira, com a perseguição às mulheres na “Caça às bruxas”, onde o diabo, como analisou Federici, desempenhava um papel importantíssimo (Federici, 2017, p. 283-374), migrando da terra para o mar, e vindo se manifestar nos navios, ganhando corpo e sendo literalmente corporificado no ritual de passagem da Linha, como estamos vendo, em vários relatos onde o diabo se fez presente, como o de Frühbeck e o de Pohl, por exemplo, e também nesses comentados por Rodrigues. É forte perceber nesses relatos como alguns marinheiros estavam sendo associados à figura ambígua do diabo, uma figura cheia de símbolos, mas, mesmo que Jaime tenha considerado a relação entre os grumetes e o diabo, ele não fez nenhuma relação direta ou indireta entre o “rosto tisonado” dos marinheiros com a figura do próprio diabo, ou mesmo com questões mais ligadas ao Capitalismo e o Novo Mundo, como o fez, por exemplo, o antropólogo australiano Michael Taussig, que investigou o significado do diabo no imaginário de camponeses e mineradores na Colômbia e na Bolívia (Taussig, 2010), num trabalho de largo fôlego.

Sem nenhuma dúvida, o imaginário europeu moderno da época pegou o diabo das bruxas e o arrastou até os navios, enviando-o para colonizar o Novo Mundo. Mas, de qualquer modo, é importante perceber como essa aparição do diabo no navio, oriunda do imaginário do colonizador, migrou para as cidades do Novo Mundo, sendo feita, inclusive, uma distinção entre o diabo dos brancos e Exu, por exemplo, que seria o

diabo só dos negros. Nesse trechinho da introdução do livro de Gilberto Freire, *Assombrações do Recife Velho: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*, escrita por ele mesmo, ele falava sobre o diabo, e reforçava que ele se tratava do diabo dos brancos, além disso ele também mencionou uma associação do diabo com o breu, por meio de uma ideia de fedor, remetendo ao enxofre e ao breu, como evidencia o trecho seguinte:

Os mistérios que se prendem à história do Recife são muitos: sem eles o passado recifense tomaria o frio aspecto de uma história natural. E pobre da cidade ou do homem cuja história seja só história natural.

Ignoro se é tradição de outra cidade brasileira ter aparecido em alguma de suas ruas ou em algum de seus arredores o próprio diabo: o diabo da magia européia e não simplesmente Exu. Pois no Recife, duas simples mulheres, uma madrugada, na campina da Casa-Forte, ficaram assombradas com a figura estranha que lhes teria aparecido de repente; e que, segundo a tradição, foi não a cabra cabriola – que esta não gosta de velhas mas só de meninos – nem mesmo Exu, diabo só dos negros, e sim o próprio diabo dos brancos com toda a sua vermelhidão e toda a sua inhaca terrível de enxofre e de breu. Contou-me a história Josefina Minha-Fé, moradora dos arredores de Casa-Forte, salientando: “Mas isso foi no tempo antigo”. Talvez ainda no século XVII: “no tempo dos Framengo” (Freire, 1970, p. 5, grifos meus).

Essa relação entre **breu** e fedentina já apareceu em outros momentos desta tese e foi comentada anteriormente, a novidade aqui é a associação desses aspectos com a figura do diabo. Jaime Rodrigues estudou o tráfico negreiro e estava muito consciente das relações racializadas, inclusive, em seu texto, chamou atenção para a presença de negros nos relatos dos viajantes, sempre observando a violência, um aspecto constantemente descrito no ritual em diversos relatos, compreendendo que o ritual era excludente, e afirmando também que “a bordo dos navios negreiros, por sua vez, não se tem notícia da prática de batismo, embora tenham sido milhares as viagens feitas entre Angola e Caribe, por exemplo, sem que tenhamos qualquer notícia de batismo dessa natureza” (Rodrigues, 2016, p. 66, grifo meu). Mesmo que não se tenha notícia desse ritual nos navios negreiros, o que é um pouco contraditório com a versão de Rediker ao falar dos rituais, já que em seu livro sobre *O Navio Nегreiro* o historiador americano comentou, no capítulo “8. A vasta máquina do marujo” (Rediker, 2011, p. 238-240), sobre a vida dos marinheiros e de como eles eram unidos entre si, e ele teceu uma série de comentários a partir das descrições feitas por Samuel Robinson em duas viagens (entre 1800 e 1804), justamente em navios negreiros, como vimos anteriormente. Talvez, o que não se tenha, sejam relatos dos próprios marinheiros sobre seus rituais de batismo.

Além disso, elementos que faziam parte do ritual, como o **breu**, na versão ficcional de Veronica, mas também vários outros que eram similares ao **breu**, como o piche, o alcatrão, a fuligem etc., eram usados como instrumentos de barbárie, no tráfico negreiro. Foi isso que a

personagem preta Susana relatou, em tom de testemunho, no meio do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, no capítulo que trazia o seu nome, “IX A preta Susana” (Reis, 2018, p. 118-124), ao contar as suas memórias do cativo e da viagem no navio negreiro, quando o **breu** foi usado para conter um motim no navio, friccionando os limites entre fato e ficção, realidade e invenção: “[n]os dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozejar. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e **breu fervendo**, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim” (Reis, 2018, p. 122, grifos meus). É muito forte ler essa denúncia da barbárie humana, em pleno Romantismo brasileiro, mas ela se tornava ainda mais impressionante, quando conhecíamos toda a história que atravessava esse livro de Maria Firmina dos Reis e o silenciamento de mais de um século em torno dele e de seu trabalho literário, porque era como se essa denúncia não tivesse sido escutada direito: o romance *Úrsula* foi publicado em 1859, mas só foi nos anos 1970, do século seguinte, o século XX, quando esse romance foi redescoberto num lote de livros antigos pelo bibliófilo e colecionador Horácio de Almeida, que *Úrsula* e sua autora começaram a ter mais visibilidade e reconhecimento literário. Ou seja, apenas tardiamente a obra começou a ser lida e recebida pela crítica, sendo discutida, e hoje, Maria Firmina dos Reis foi reconhecida por inaugurar a literatura afro-brasileira, estando suas obras entre as obras inaugurais de autoria feminina no país, sendo Maria Firmina considerada a primeira autora negra a publicar um romance no Brasil!

Assim, por mais que Jaime Rodrigues tenha se voltado para estudar o tráfico negreiro e as implicações do capitalismo nas relações desses trabalhadores do mar, ao estudar o ritual, falando em “novas cabeças da hidra” (Rodrigues, 2016, p. 71), junto com outros historiadores que utilizaram essa mesma imagem (Linebaugh; Rediker, 2008), ele não chegou a pontuar qualquer conotação pejorativa ou mesmo racista nesses rostos “tismados” e, mesmo tendo falado da violência, ele não chegou a falar especificamente da violência dessa prática de pintar os rostos dos neófitos de preto, uma prática que transformava qualquer um que viesse a ter o rosto pintado de preto, em negro, objetificando-o e tornando-o objeto de violência, por meio de uma máscara que os transformava num estereótipo. Talvez, isso tenha acontecido porque, mesmo que esse traço da violência estivesse presente em diversos relatos, era um pouco disfarçado pelo ar geral de brincadeira que envolvia o ritual, inclusive, pelo ritual parecer com outras festividades e celebrações que aconteciam em terra, “a cerimônia não era muito diferente do charivari, o desfile popular da sociedade

fundiária” (grifo meu)⁴³⁹, como mesmo disse Rediker. Muitas expressões, usadas pelos viajantes para definir o ritual, eram, em geral, bastante lúdicas: “louca cerimônia” (Frézier *apud* Rodrigues, 2016, p. 41, grifo meu); “cerimônias burlescas e ridículas” (Anderson *apud* Rodrigues, 2016, p. 43, grifo meu); “costume bizarro” (Holmes *apud* Rodrigues, 2016, p. 43, grifo meu); “cerimônia ridícula” (Tuckey *apud* Rodrigues, 2016, p. 44, grifo meu); “cerimônia grotesca” (Keith *apud* Rodrigues, 2016, p. 44, grifo meu); e “realizada segundo um 'antigo costume'” (Keith *apud* Rodrigues, 2016, p. 44, grifo meu).

Além disso, o ritual também era comparado, por quem o relatava, a festas populares, bastante comuns no período medieval, que aconteciam no continente europeu, usando termos como: “pompa carnavalesca” (Graham *apud* Rodrigues, 2016, p. 47, grifo meu) e “saturnália” (Graham *apud* Rodrigues, 2016, p. 47, grifo meu); ou mesmo “resto de barbarias e saturnais” (Ribeyrolles *apud* Rodrigues, 2016, p. 62, grifo meu), e “semelhante ao entrudo” (Eloy *apud* Rodrigues, 2016, p. 63, grifo meu). O próprio Jaime Rodrigues usou o termo “recarnavalização” (Rodrigues 2016, p. 40, grifo meu), comentando o relato de Schmalkalden, que “pode não ter compreendido algo que lhe era estranho, confundindo um rito com uma punição por furto” (Rodrigues, 2016, p. 40, grifo meu). Em certa medida, é interessante essa questão da confusão do rito com uma punição, porque a violência podia confundir a brincadeira com tortura, e eu já mencionei anteriormente que o piche era um elemento usado nos navios como um elemento de tortura e punição, com aquela forma de tortura pública, o “Alcatrão e penas (ou piche e penas)”, mas em alguns relatos, havia essa questão da punição, ligada ao não pagamento de tributos pecuniários. Além disso, Darwin também usou o termo “ordálio” e esse termo também tinha uma relação com tortura e punições. Outro termo que apareceu foi “mascaradas” (Frézier *apud* Rodrigues, 2016, p. 41, grifo meu), ou mesmo a simples alusão a máscaras, “Netuno veio à frente de um 'louco préstito' de mascarados” (Pohl *apud* Rodrigues, 2016, p. 57, grifo meu), fornecendo fortes indícios para se pesquisar mais sobre possíveis relações entre o gênero teatral mascaradas e o próprio ritual de batismo da Linha, além da influência dessas festas da corte e festas populares em elementos ou aspectos, refletindo na estrutura do ritual como um todo.

A meu ver, essas evocações que foram feitas com outros eventos e celebrações sociais da época, ou mesmo de outras épocas, por pessoas que participaram do ritual, fosse tomando parte das brincadeiras ou mesmo só por meio dos relatos que escreveram, extrapolavam o universo da cultura

439 “The ceremony was not unlike the charivari, the popular pageant of landed society” (Rediker, 1987, p. 187).

marítima, sugerindo conexões com vários elementos da cultura moderna dos povos europeus, e, para mim, elas não podiam ser desconsideradas, ao se pensar um ritual com tantos matizes como esse, que atravessou vários séculos, países e línguas, acompanhando a mudança do Capitalismo Mercantil, ligado às embarcações a vela, para o Capitalismo Industrial, na transição para os barcos a vapor, e que ainda continua acontecendo até hoje, como “uma diversão burguesa” (Rodrigues, 2016, p. 71, grifo meu). No entanto, como o piche e o alcatrão são materiais indissociáveis do universo náutico, bem como o **breu**, o betume, o asfalto, e o petróleo, além da fuligem, presente nas caldeiras dos navios e que foi mencionada em algumas versões do ritual, e que se associava a esses elementos por analogia, como um elemento afim, não se deve descartar a hipótese de que esses rostos pintados de preto poderiam simplesmente significar, de uma forma muito literal, o batismo numa espécie de irmandade dos trabalhadores do mar, já que transformaria quem tivesse participado do ritual, tendo seu rosto pintado de preto, em “*brothers tar*” [irmãos alcatrão/companheiros do breu]. Mas, por que o rosto? Só por causa da barbearia? E a semelhança desses rostos pintados com a ideia de máscara, será que deveria ser ignorada? E a cor preta seria apenas um mero acaso, só por que os materiais utilizados já eram pretos?

De qualquer forma, ainda que o ritual pudesse ter um significado literal, ligado especificamente a uma “iniciação” dos novatos na classe de trabalhadores do mar, com a ideia de barbearia, e que tudo não passasse de uma grande brincadeira, não se pode simplesmente ignorar outros sentidos que despontam desse gesto extremamente violento de se pintar os rostos de neófitos de preto e dos próprios rostos pintados de preto, como se fossem sentidos subjacentes ao próprio gesto de violência, quando se começava a entender esse gesto a partir de uma perspectiva mais ampla, como uma demonstração de poder dos marinheiros mais antigos, que ritualizavam esse poder hierárquico através da submissão dos novatos, imprimindo marcas desse poder em seus rostos pintados, que simbolizavam exatamente essa submissão. Uma demonstração de poder que estava ligada ao próprio capitalismo e às suas dinâmicas de subsistência, que poderiam ser associadas, por exemplo, à criação do racismo, que era um *modus operandi* do capital (Mbembe, 2019a), como salientou o pensador africano Achille Mbembe, ao tratar do neoliberalismo, numa moe(n)da de troca que forjou um outro racializado (Carneiro, 2023) e subalternizado (Spivak, 2014), jogando com as marcas e as máscaras brancas (Fanon, 2020) da sua própria violência colonial (Fanon, 2022), entre diferentes sujeitos sociais.

Operando, na verdade, através de códigos muito ambíguos, como esse que forjava uma máscara preta, que foi usada repetidamente em rituais em navios, que, na verdade, apenas na aparência parecia ser preta, porque era fundamentalmente branca, produzida pelo potentado branco,

subvertendo a potência de um artefato ritualístico e dramático, como a máscara, que tinha uma origem antiquíssima, cujo uso primeiro estava associado à representação da cabeça de animais em rituais arcaicos, transformando-a numa instrumento de dominação sistemático, como se se tratasse de um ritual de sofrimento (Viana, 2021) – para fazer uma alusão a uma leitura mais contemporânea da perversidade humana e a imagem do ritual, como essa que foi elaborada pela Profa. Dra. Silvia Viana, da área de sociologia, em seu livro *Rituais de Sofrimento*, onde analisava os *reality shows* televisivos, tais como o *Big Brother Brasil*, *A fazenda*, dentre outros.

Para mim, aquela questão dos “rituais místicos”, que foi sugerida na contracapa da nova edição do livro *Opisanie Świata* (Stigger, 2022a, n. p.), ainda era um pouco incógnita, porque, apesar de o ritual de passagem da Linha do Equador ser um ritual de batismo, que tem o seu grau de sacralidade, investido de uma verdade que o próprio gesto de batizar consagrava e legitimava, com sua sistemática repetitiva, ele era uma grande brincadeira e fazia muita pilhéria com quem ia ser batizado, sendo esses elementos constituintes do ritual, como as máscaras de rostos pintados de preto, com **breu**, por exemplo, estruturantes do próprio ritual; por isso, eu só conseguia olhar para ele como uma espécie de “ritual às avessas”, como se fosse uma grande paródia da própria ideia de batismo, uma paródia dos “rituais místicos”. E sendo a “festa de Netuno” uma paródia do relato de Charles Darwin e de Clarice, o que seria uma paródia de uma paródia? Uma paródia ao quadrado? Não sei se essa expressão, “rituais místicos”, tenha sido pensada ali como uma forma de fazer uma *blague* com os rituais de batismos convencionais, ou se seria uma forma de evocar o ambiente mágico e maravilhoso que Próspero, personagem de *A Tempestade*, era um representante exemplar...

Deixo essa pergunta no ar, porque não tenho como respondê-la de forma objetiva, já que, para mim, ainda existe a presença do **breu**, na verdade, dos **breus**, que fazem parte desse primeiro romance de Veronica Stigger, e tudo o que eles significavam naquele romance, e que ainda poderiam significar, quando pensados em relação à própria obra de Veronica, como um significado que ainda se mantém em aberto, mas que esses possíveis sentidos, que eles agenciavam, não deixavam de ser atravessados por várias questões que venho apresentando e trabalhando aqui, ao longo desta tese, e que ainda me fazem pensar muito no **breu** e no **Breu\$il**, porque não tenho uma resposta simples, para responder a perguntas tão direta como: o que os **breus** significavam no livro *Opisanie Świata* de Veronica Stigger, e também em relação à sua obra?

Ora, por mais eu tenha lançado uma hipótese leitura para ler esses **breus** do romance *Opisanie Świata*, tentado estabelecer algumas ligações entre eles e a obra de Veronica Stigger como um todo, e abrindo esses **breus** para outros diálogos, ao longo desta tese, quando eu penso no **breu**, e

no que eles poderiam significar em sua obra, me pego pensando em coisas como: “o que pode ser o **breu** senão tudo isso de que estou falando aqui?”, já que seu **breu**, presente na “festa de Netuno” de *Opisanie Świata*, era um elemento vindo da contemporaneidade, inserido numa cena forjada da Modernidade, e que acabava atravessando, de forma anacrônica, todas essas coisas de que estou tentando falar aqui, nesta tese, já que acredito que os indícios deixados pelo **breu**, e também pelo piche e pelo alcatrão, que são outros significantes do próprio **breu**, dentre outros materiais sinônimos e correlatos ao **breu**, eles não são inocentes, eles guardam suas próprias histórias, ainda que, à primeira vista, essas histórias possam parecer incoerentes ou até idiossincráticas, mas quando esses materiais passavam a ser observados juntos, numa visão de conjunto, como estou procurando mostrar aqui, com algumas histórias que foram contadas ao longo da tese, eles forneciam evidências suficientemente fortes para se olhar para esses rostos pintados de preto de vários outros ângulos.

Inclusive, para se pensar em outras histórias, histórias derivadas, histórias parecidas, histórias associadas, histórias em comum, histórias que se relacionavam com a criação desse “Outro”, estereotipado e marginalizado, como sugeriu Federici, ao pensar junto com Seymour Philips, a partir das sociedades persecutórias, observando isso ao mobilizar os personagens Calibã e a sua mãe, a bruxa Sycorax, da peça de Shakespeare *A Tempestade*, em seu livro *Calibã e a bruxa* (Federici, 2017), ainda que essas histórias pareçam mais anedotas infames, ligadas à História do Brasil e a seus mitos de fundação, elas são histórias absurdamente reais, como pudemos ver ao longo desta tese. Nesse sentido, seria muito interessante pensar essas máscaras de rostos pintados de preto, que eram empregadas nos rituais de batismo da linha, como fazendo parte do processo de criação desse “Outro”, como um instrumento de violência que efetivamente foi usado na criação desse “Outro”, que estava ligado a uma história de perseguição às mulheres, no continente europeu, durante a “Caça às bruxas”, derivando em vários “Outros”, que foram inventados na descoberta do Novo Mundo.

Acredito que poderia ser muito elucidativo olhar para essas máscaras de rostos pintados de preto, que vieram do Velho Mundo, no processo de colonização do Brasil, para pensar como elas também contribuíram para que certas dinâmicas sociais, baseadas no preconceito racial, fossem se sedimentando no imaginário nacional, já que essas máscaras participavam de práticas culturais racistas, que aconteceram sistematicamente durante o período colonial, e também posteriormente, durante o Império, e até durante a República, como vimos. E seria extremamente interessante, para observar esse processo de criação do Brasil, conversar com alguns livros, por exemplo o livro *Racismo brasileiro: uma história da*

formação do país, publicado em 2022, de Ynaê Lopes dos Santos, que analisava esses três períodos da História do Brasil, justamente para pensar sobre a parte de responsabilidade que cabe ao potentado branco nessa História e a estrutura racista que construiu em torno de uma pretensa supremacia branca, respondendo atualmente pelo conceito de branquitude. A pesquisadora paulista Lia Vainer Schucman, que escreveu o livro *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na sociedade de São Paulo*, publicando em 2014, um dos primeiros estudos a ser publicado no Brasil sobre branquitude, realizou sua pesquisa usando um método mais livre, que levava em conta encontros espontâneos e conversas diárias. Ela também realizou entrevistas, mas o que me chamou muito a atenção foram as ditas “conversas informais” (Schucman, 2020, p. 35-38):

Seguindo a ideia de Leny Sato, um dos fatores que enriqueceram esta pesquisa foram as conversas informais que tive e ouvi com e de diversas pessoas nas ruas, nos bancos, nos bares, em casas de amigos etc. Cito aqui dois exemplos ilustrativos. Durante uma festa, um conhecido me perguntou o que eu estudava. Respondi em linhas gerais que estudava a branquitude e que isso significava entender o que era ser branco no Brasil. Justifiquei rapidamente o motivo de minha pesquisa, explicando que no Brasil os estudos sobre racismo eram, em grande parte, feitos com as vítimas do racismo, e que era necessário também entender os protagonistas de atitudes racistas. Este meu amigo me perguntou rapidamente se eu achava que tinha uma característica que unificava os brancos. Respondi que achava que os brancos no Brasil não se consideravam racializados, ou seja, não responderiam que eram brancos caso alguém perguntasse a eles de que raça eles eram. Dessa forma, esse amigo ficou interessado na pesquisa e saiu perguntando para cerca de 15 pessoas (todas consideradas, por mim, brancas) o seguinte: “De que raça você é?”. Descrevo aqui algumas respostas:

“Raça? Sou tupi-guarani!” – Uma moça branca, ruiva, de olhos azuis.

“Eu? Sou rottweiler, aliás, sou mais brava que estes cachorros” – Uma moça loira, de olhos azuis.

“Raça? Que pergunta é esta? Ué, sou da raça humana” – Um moço branco, cabelos castanhos.

“Eu? Sou marciano” – Um moço branco e loiro.

Entre 15 pessoas abordadas, apenas uma respondeu que era branca. Nesse momento, meu amigo cogitou a hipótese de que o mesmo aconteceria entre os negros. Disse a ele que eu não saberia responder a essa pergunta, mas achava que a variedade de resposta dos negros não seria igual à dos brancos, que nesse caso puderam brincar com a ideia de raça livremente e cogitar responder entre raça de cachorro, etnias indígenas e alienígenas. A partir da literatura estudada anteriormente, respondi ao meu amigo que achava que os negros também teriam uma variável enorme de respostas a essa pergunta, porém ligada a diferentes nomes dados à cor da pele. Naquela mesma festa, entre os músicos, havia quatro negros. Meu amigo então resolveu fazer a mesma pergunta a eles. Descrevo aqui as respostas:

“Sou negro” – Moço negro de cabelos pretos e enrolados.

“Minha raça? Minha raça é a raça morena!” – Moço negro de cabelos pretos e lisos.

“Sou de pele escura” – Moço negro de cabelos pretos e enrolados.

“Sou negra” – Moça negra de cabelos pretos e enrolados.

Este exemplo deixa evidente uma das facetas daquilo que fez com que Ruth Frankenberg, uma das precursoras dos estudos sobre branquitude, definisse essa identidade como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo. Uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo: a raça (1999, p. 11). Ou seja, a possibilidade confortável de brincar com a instável categoria de raça, neste caso, é dada aos brancos, pois essa mesma possibilidade não pode ser negociada pelos sujeitos negros que estavam presentes naquela festa. Eles puderam negociar a partir do próprio fenótipo o nome que iriam usar para a autoclassificação da cor da pele, mostrando, assim, a impossibilidade de desracialização a qual esses sujeitos estão submetidos em nossa sociedade (Schucman, 2020, p. 35-37).

Esse tipo de exemplo, trazido pela pesquisadora paulista Lia Vainer Schucman era bastante ilustrativo para se observar como uma simples conversa informal pode nos fazer pensar sobre coisas muito complexas como a raça. A raça é um constructo social que, na forma como a entendemos, surgiu na Modernidade e ainda continua operando atualmente, se pretendendo universal, porque também era e ainda é uma categoria que servia para regular políticas públicas e ações afirmativas, que pretendiam implementar a igualdade e a justiça social, especialmente para combater o racismo e a discriminação. A pretensão universalizante de que falo, a respeito dessa categoria, já estava explícita na forma como a pesquisadora comentou as respostas das pessoas, denotando que ela achava que os negros não responderiam como os brancos, já que os brancos responderam a essa pergunta relativizando-a e fazendo pouco caso dela, por não se reconhecerem como brancos, enquanto que as pessoas negras responderam a sua pergunta, correspondendo as suas expectativas, “mas achava que a variedade de resposta dos negros não seria igual à dos branco”, como se o direito à brincadeira com essa categoria fosse restrito apenas aos brancos. Mas como saber se aquelas pessoas que responderam a pergunta “de que raça você é?” estavam respondendo a ela não por um caminho que apenas reconhecia e associava certas marcas fenotípicas a pessoas negras, mas, talvez, por um outro caminho, muito mais sensível, que passava por um processo de autoidentificação com a identidade negra, e que se baseava em formas de legitimação bem mais profundas, como a noção de ancestralidade, por exemplo, que atualmente funciona como uma espécie de fundamento para a construção da identidade negra, e que era entendida como um valor em si mesma, enraizada em práticas sociais que estavam, muitas vezes, também calcadas em práticas coletivas, de grupos e também em práticas espirituais? A ancestralidade, como uma forma de legitimação dessa questão identitária, é muito anterior a uma construção social moderna de raça, uma construção que sempre foi, desde seu princípio, extremamente racista, já que entedia os “Outros”, *i.e.*, qualquer pessoa não branca, como “primitiva”, “selvagem”, “bárbara” etc., a partir de um olhar que inferiorizava e subalternizava esses “Outros”, desinvestidos de qualquer posição de poder. Assim, é interessante pensar que ainda que as pessoas estivessem respondendo a mesma pergunta, as respostas que elas deram poderiam não estar respondendo a um mesmo paradigma de observação, o que tornava essas respostas, “brancos” ou “negros”, incompatíveis entre si, por mais que, aparentemente, apenas parecessem ser diferentes aspectos de um mesmo prisma em questão, como a raça.

Questões como essas eram muito interessantes para serem discutidas e debatidas, pensando em relação ao **breu** e ao **Breu\$il**, no entanto, não irei desdobrar essas referências que lancei aqui, nesses últimos parágrafos, de forma muito sumária e quase negligente, ao tentar formular um

núcleo de pensamento mais consistente em torno das máscaras de rostos pintados de preto, que encaminhasse a discussão para se pensar sobre o capitalismo e a construção do racismo no Brasil, porque, ao invés disso, prefiro “terminar esta tese” de literatura falando de literatura, deixando a literatura falar por si mesma. “Terminar esta tese”, pela força da expressão, é apenas um modo de dizer, já que as pessoas que fizeram qualquer tese nessa vida sabem que elas não necessariamente terminam, e, no meu caso, eu acredito que a minha continua, e continua em aberto, sem uma “conclusão” mais “conclusiva”, com alguma proposição teórica, se não definitiva, pelo menos mais enfática, que amarrasse de alguma forma algumas questões que foram discutidas ao longo da tese... Mas, como eu acho que algumas hipóteses de leitura que foram levantadas na tese pelo menos serviram para nos fazer olhar para breu com outros olhos, acredito que *habemus thesis*. Por isso, eu acho que não preciso “terminar esta tese” tecendo algumas considerações finais. Só que não existe isso de não “terminar”, e como eu tenho que “terminar”, eu não gostaria de “terminar” por “terminar”, terminando esta tese de qualquer jeito, só porque eu tenho que “terminar”. Assim, eu gostaria de pelo menos “terminar” tecendo mais algumas relações entre textos de diferentes épocas, mostrando, na prática, com outros exemplos vindos da própria literatura, como essa construção moderna do racismo foi se dando no início do século XVII, pensando em conexões que podem ser estabelecidas com o ritual da linha do Equador e as mascaradas, na construção desse “Outro”.

Assim, pretendo “terminar” esta tese abordando o texto de uma peça de teatro, umas das múltiplas facetas que a literatura pode assumir, em suas várias formas possíveis de existência expandida: a peça se chama *The Masque of Blackness*, de 1605, e ela foi escrita pelo dramaturgo inglês Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare. Ela faz parte de um gênero dramático, as mascaradas, e eu comecei a pesquisar esse gênero dramático depois que publiquei um artigo em 2023, “Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais” (Zingano, 2023), abordando os rostos pintados de preto da “festa de Netuno” de *Opisanie Świata*, onde sugeri, de forma muito superficial, a possibilidade de haver alguma relação entre as mascaradas e o ritual de batismo da linha. Como naquele momento não era possível para mim pensar essa questão, agora gostaria de usar a oportunidade que tenho para “terminar” esta tese apresentando o que consegui pesquisar sobre esse gênero teatral mascaradas, que, não sei se já foram estudadas em relação ao ritual de passagem da linha do Equador, porque não fiz uma pesquisa mais rigorosa nesse sentido.

Esse gênero dramático floresceu praticamente na mesma época em que começaram a surgir os primeiros relatos do ritual de passagem da linha do Equador, que, segundo Jaime Rodrigues, com suas pesquisas, seria o de Léry, publicado pela primeira vez em 1578. Para tanto, procurei me

aprofundar em algumas questões que esse gênero dramático apresentava, observando essa peça de Ben Jonson em particular, para pensar sobre possíveis relações entre elementos que estão presentes nessa peça de 1605 e que também podiam ser vistos em vários relatos do ritual do batismo do Equador, que iam do século XVI até os dias atuais, já comentados anteriormente. E para falar desse gênero dramático e dessa peça de Ben Jonson em específico, gostaria que voltássemos para a comédia de Shakespeare, *A Tempestade*, onde também havia uma mascarada, bem como uma antimascarada, mas gostaria que voltássemos a essa peça de Shakespeare a partir de um romance de Machado de Assis, escrito e publicado no final do século XIX: *Quincas Borba*.

É muito surpreendente que essa peça de Shakespeare seja mencionada no meio do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, evidenciando a circulação dessas questões coloniais em pleno século XIX, e mostrando como elas foram se sedimentando no nosso imaginário cultural, colonizado. Esse romance de Machado apareceu primeiro em folhetim, na revista *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891, só vindo a ser publicado definitivamente em livro pela Livraria Garnier em 1892. Ora, foi justamente uma passagem desse romance de Machado que foi usada numa das epígrafes do *Opisanie Świata* (Stigger, 2013b), como já mencionei anteriormente, e é interessante observar novamente o cruzamento desses livros, aqui, mas agora atravessando outras questões. O narrador de *Quincas Borba* não fez nenhuma referência a essas questões ligadas ao imaginário náutico, nem falou dos marinheiros e do seu universo, tampouco falou sobre o piche, o alcatrão ou mesmo o **breu**, na verdade, ele estava citando essa peça de Shakespeare para estabelecer uma relação entre o que estava acontecendo na narrativa de *Quincas Borba* com a mascarada que foi descrita no final d'*A Tempestade*. Ou seja, foi o gênero teatral mascarada e a forma como ela era apresentado na Corte inglesa na sua época, que chamaram a atenção de Machado para essa obra de Shakespeare, mas de dois séculos depois de sua encenação.

O dramaturgo inglês já havia sido mencionado antes no romance de Machado, quer dizer, seu personagem Otelo, que é de outra peça de Shakespeare, de 1603, *Otelo, o mouro de Veneza*, uma tragédia, foi ele quem foi citado no “Capítulo XL”, recuperando uma fala sua sobre as estrelas, e também depois, através de Hamlet, onde aquela sua famosa fala que recuperava Horácio, sobre a vã filosofia, foi ligeiramente modificada, tanto no “Capítulo CVL”, “[h]á entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia”; quanto no “Capítulo CLXIX”, “mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: ‘Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*’” (Assis, 2012, p. 302). Mas agora, no “Capítulo LXXXII”, foi Próspero e a mascarada, que acontecia no final da peça *A Tempestade*, que apareceram no romance de Machado, para que nós,

leitores do livro de Machado, conseguíssemos formar uma imagem mental das possíveis bodas de Rubião, que lhe foram sugeridas desde o “Capítulo LXXVII”, pelo major Siqueira, “– O senhor é feliz, mas falta-lhe aqui uma coisa; falta-lhe mulher. O senhor precisa casar. Case-se, e diga que eu o engano” (Assis, 2012, p. 169).

Paulo Henriques Brito, que escreveu o prefácio de *Uma A Outra Tempestade: tradução-exu* – uma “tradução-exu” feita por André Capilé e Guilherme Gontijo Flores, como eles mesmo chamaram seu trabalho, que foi publicado em 2022 –,⁴⁴⁰ ao comentar o final da peça de Shakespeare, falou sobre as mascaradas. Ele estava fazendo uma espécie de resumo da peça e descreveu sumariamente o que seria essa mascarada, um gênero que até então, eu nunca tinha ouvido falar, a não ser quando foi usado para se referir ao rito da passagem da Linha do Equador, em algumas descrições feitas e analisadas por Jaime Rodrigues – “mascaradas” (Frézier *apud* Rodrigues, 2016, p. 41, grifo meu), ou mesmo a simples alusão a máscaras, “Netuno veio à frente de um 'louco préstito' de mascarados” (Pohl *apud* Rodrigues, 2016, p. 57, grifo meu), que forneciam muitos indícios para se pesquisar mais sobre possíveis relações entre o gênero teatral mascaradas e o próprio ritual de batismo da Linha –, como frisei no artigo que escrevi em 2023. Paulo Henriques Brito disse o seguinte: “[a]o final da trama, os maus são punidos ou perdoados e a ordem é restaurada; o casamento do jovem casal [Ferdinando e Miranda] é comemorado como uma *masque*, espetáculo com música e dança da qual participam alguns deuses da mitologia clássica convocados pela magia de Próspero” (Britto, 2022a, p. 9). Ora, foi exatamente por causa do casamento do jovem casal e dessa mascarada que estava celebrando-o que esse peça de Shakespeare foi mencionada no livro de Machado! Vejamos:

Esses sonhos iam e vinham. Que misterioso Próspero transformava assim uma ilha banal em mascarada sublime? “Vai, Ariel, traze aqui os teus companheiros, para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria.” As palavras seriam as mesmas da comédia⁴⁴¹; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada. Aquela era a própria cabeça do nosso amigo; esta não se compunha de deusas nem de versos, mas de gente humana e

440 Não comentei aqui nada sobre esse conceito, mas já falei muito rapidamente sobre essa tradução, comentando de forma muito breve alguns aspectos trabalhados por ela, colocando algumas questões com relação a tradução de Aimé Césaire. Mas essa tradução de Flores e Capilé veio acompanhada de um outro volume, chamado *Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho* (Capilé; Flores, 2022b), que vai atravessar a figura de Exu para falar tradução e práticas poéticas, com vários ensaios reunidos. Sobre a publicação, a quarta-capa do livro informa: “[a] tradução-exu é um parricídio muito peculiar – não considera o sentido absolutamente inessencial, porque deseja num só gesto bater cabeça ao texto original e jogá-lo por terra, como Exu, que a um só tempo venera, serve e engana Orunmilá. Nesse sentido a tradução-exu precisa também vir antes de seu original para desmontá-lo, enquanto lhe dá o procedimento crítico pela contradição, e não pelo apontamento; tudo isso sem qualquer pretensão de *Aufhebung* (suprassunção) que nos leve a um novo estágio. Deslocamento de corpos em movimento e choque, transfusão da saliva da fala; a tradução-exu será um caso específico de risco e amor, desastre do desejo ainda cego e já no fio da faca, como Exu, que lança a verdade contando mentiras ou mente a bem do oráculo, sem estancar o sentido da verdade, mas apostando no paradoxo como a força das relações” (Capilé; Flores, 2022b, [s.p.]).

prosa de sala. Mais rica era. Não esqueçamos que o Próspero de Shakespeare era um duque de Milão; e eis aí, talvez, por que se meteu na ilha do nosso amigo.

Em verdade, as noivas que apareciam ao lado do Rubião, naqueles sonhos de bodas, eram sempre titulares. Os nomes eram os mais sonoros e fáceis da nossa nobiliarquia. Eis aqui a explicação: poucas semanas antes, Rubião apanhou um almanaque de Laemmert, e, entrando a folheá-lo, deu com o capítulo dos titulares. Se ele sabia de alguns, estava longe de os conhecer a todos. Comprou um almanaque, e lia-o muitas vezes, deixando escorregar os olhos por ali abaixo, desde os marqueses, até os barões, voltava atrás, repetia os nomes bonitos, trazia a muitos de cor (Assis, 2012, p. 174-175, grifos meus).

Esses sonhos, a que se referia o narrador de *Quincas Borba*, eram como fantasias mentais de Rubião, que despontaram nos capítulos anteriores, no “Capítulo LXXIX” e no “Capítulo LXXX”, nos quais Rubião lidava com uma “voz”, que começou a falar com ele sobre a questão do seu possível casamento:

– E por que não [casar-se]? perguntou uma voz, depois que o major [Siqueira] saiu.

Rubião, apavorado, olhou em volta de si; viu apenas o cachorro, parado, olhando para ele. Era tão absurdo crer que a pergunta viria do próprio Quincas Borba, – ou antes do outro Quincas Borba, cujo espírito estivesse no corpo deste, que nosso amigo sorriu com desdém; mas, ao mesmo tempo, executando o gesto do capítulo XLIX, estendeu a mão, e coçou amorosamente as orelhas e a nuca do cachorro, – ato próprio a dar satisfação ao possível espírito do finado.

Era assim que nosso amigo se desdobrava, sem público, diante de si mesmo (Assis, 2012, p. 169-170).

Independentemente de essa ser uma voz “real”, vinda do espírito do outro Quincas Borba (o antigo dono do cachorro Quincas Borba, que foi deixado de herança para Rubião), como bem suspeitava Rubião, ou de ser uma voz vinda de sua própria imaginação, o interessante era pensar na relação que Machado via entre o possível casamento de Rubião com a mascarada presente em *A Tempestade* de Shakespeare, porque, havia, sim, uma associação direta, feita por Rubião e descrita pelo narrador, como “[a]quela era a própria cabeça do nosso amigo”, que transpôs a ilha da peça de Shakespeare diretamente para o Rio de Janeiro, já que seus pensamentos deixavam transparecer exatamente isso: “[a]s palavras seriam as mesmas

441 A nota de rodapé 78 do livro diz o seguinte: “[r]eferência ao ato IV, cena I, da última peça de Shakespeare (ver nota 31), *A tempestade*. O mago e filósofo Próspero, despojado do ducado de Milão pelo irmão, é deixado à deriva num barco com a filha Miranda. Aporta numa ilha encantada, onde conjura o espírito Ariel para servi-lo. Doze anos mais tarde, Próspero provoca uma tempestade que faz naufragar o navio que conduzia seu irmão, o filho deste, Ferdinando, e outros de seus inimigos, lançando-os desamparados à ilha. Ferdinando separa-se dos demais e encontra Miranda; os dois jovens se apaixonam, conforme a intenção de Próspero. Atraídos pelo canto de Ariel, os outros naufragos são levados a Próspero, que exige a reparação dos males que lhe causaram” (Carletti, 2012, p. 174). E a nota 31 que foi mencionada nesta nota, faz referência a Otelo e Tristram Shandy, que foram citados no “Capítulo XL”. A nota dizia: “Otelo: personagem da tragédia homônima do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) que se acredita traído pela mulher e, preparado para uma vingança sangrenta, se recusa a pronunciar, perante as ‘castas estrelas’, o nome da deslealdade de que teria sido vítima (ato V, cena II); Tristram Shandy: personagem do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, do escritor anglo-irlandês Lawrence Sterne (1713-68). Essa citação de Shakespeare se encontra no anárquico “Prefácio do autor”, inserido porém entre os capítulos 20 e 21 do volume 3 desse livro brincalhão” (Carletti, 2012, p. 99-100).

da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada” (Assis, 2012, p. 174, grifo meu). Isso era extremamente revelador, não apenas a notória influência de Shakespeare na obra de Machado, há muito comentada por vários críticos, especialistas em sua obra, mas a transposição de espaços dessa peça para o Rio de Janeiro, porque havia essa questão colonial que a peça problematizava e que, de alguma forma, reaparecia sob a pena de Machado, de um outro jeito, anos e anos depois...

José Francisco Botelho, um dos tradutores dessa peça de Shakespeare, que escreveu uma bela apresentação para ela, também reforçou esse aspecto do espaço colonial:

É consenso, entre os estudiosos, que Shakespeare bebeu no ensaio “Sobre os canibais”, de Montaigne; na *Eneida*, de Virgílio, e nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Também é possível que aspectos do enredo se relacionem a relatos sobre o naufrágio do navio *Sea-Venture*, nas Bermudas, em 1609. A peça foi igualmente associada à *commedia dell’arte* italiana e às mascaradas ou *masques*, gênero de espetáculo breve e extravagante, voltado às festividades reais.

Além disso, não deixaremos de mencionar a possibilidade de que haja um toque de Brasil nessa ilha “cheia de rumores”, onde o mago milanês e o filho da feiticeira argelina encenam sua disputa. Em seu ensaio sobre os canibais, Montaigne trata precisamente dos tupinambás que habitavam o atual estado do Rio de Janeiro. E a conexão brasileira n’*A tempestade* pode ser ainda mais profunda. Vale lembrar que, entre 1555 e 1560, Nicolas Durand, *chevalier* de Villegagnon, liderou a primeira tentativa de estabelecer uma colônia francesa na Baía de Guanabara – a “França Antártica”. Os franceses construíram sua fortaleza – o Forte Coligny – numa pequena ilha no interior da baía, hoje conhecida como Ilha de Villegagnon. André Thevet, um frade franciscano, acompanhou Villegagnon ao Novo Mundo, onde permaneceu por três meses; mais tarde, descreveu sua experiência em *Singularitez de la France Antartique, autrement nommée Amérique: & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps* (1557). O trabalho de Thevet foi traduzido para o inglês em 1568 – estava, portanto, disponível à época de Shakespeare. Outra obra sobre a França Antártica é *Histoire d’un Voyage fait en la terre du Brésil*, publicada por Jean de Léry em 1578 e vertida ao inglês em 1611. Em *Piling Up Logs in a Brave New World: Brazilian Invisibility Abroad and the Genesis of Shakespeare’s The Tempest*, José Carlos Marques Volcato aponta esses relatos como possíveis fontes para *A Tempestade*, identificando certas ressonâncias entre a ilha de Shakespeare e a ilhota onde Villegagnon ergueu seu fortim. Também vale lembrar que o deus adorado por Calibã e Sycorax chama-se Setebos – o nome, atribuído a uma divindade cultuada pelos patagões, aparece em um relato sobre a viagem realizada por Fernão de Magalhães entre 1519 e 1522. Ou seja: embora supostamente nascida no Magrebe, a mãe de Calibã devotava-se a uma entidade com ressonâncias sul-americanas (Botelho, 2022, p. 9-11).

Então, ver esses espaços da peça de Shakespeare se comunicando com os espaços do livro de Machado, tinha um sabor todo especial, mesmo que, como disse o narrador de *Quincas Borba*, ainda que as palavras fossem as mesmas da comédia de Shakespeare, a ilha e a mascarada eram outras, mas elas partilhavam algo em comum com seus espaços coloniais. Esse evocação de Próspero e da mascarada de *A Tempestade*, no “Capítulo LXXXII” (Assis, 2012, p. 174), de *Quincas Borba*, se deu, porque, no capítulo anterior, o “Capítulo LXXXI”, havia sido descrito, imaginariamente, o casamento de Rubião, como se também se tratasse de uma grande mascarada, mas envolvendo a Corte brasileira imperial, da época, *i.e.*, do final século XIX:

Antes de cuidar da noiva, cuidou do casamento. Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches, – se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. Oh! grandes e soberbos coches! Como ele gostava de ir esperar o Imperador, nos dias de grande gala, à porta do paço da cidade, para ver chegar o préstito imperial, especialmente o coche de Sua Majestade, vastas proporções, fortes molas, finas e velhas pinturas, quatro ou cinco parelhas guiadas por um cocheiro grave e digno! Outros vinham, menos em grandeza, mas ainda assim tão grandes que enchiam os olhos.

Um desses outros, ou ainda algum menor, podia servir-lhe às bodas, se toda a sociedade não estivesse já nivelada pelo vulgar *coupé*. Mas, enfim, iria de *coupé*; imaginava-o forrado magnificamente, de quê? De uma fazenda que não fosse comum, que ele mesmo não distingua, por ora; mas que daria ao veículo o ar que não tinha. Parelha rara. Cocheiro fardado de ouro. Oh! mas um ouro nunca visto. Convidados de primeira ordem, generais, diplomatas, senadores, um ou dois ministros, muitas sumidades do comércio; e as damas, as grandes damas? Rubião nomeava-as de cabeça; via-as entrar, ele no alto da escada de um palácio, com o olhar perdido por aquele tapete abaixo, – elas atravessando o saguão, subindo os degraus com os seus sapatinhos de cetim, breves e leves, – a princípio, poucas, – depois mais, e ainda mais. Carruagens após carruagens... Lá vinham os condes de Tal, um varão guapo e uma singular dama... “Caro amigo, aqui estamos”, dir-lhe-ia o conde, no alto; e mais tarde, a condessa: “sr. Rubião, a festa é esplêndida...”

De repente, o internúncio... Sim, esquecera-se que o internúncio devia casá-los; lá estaria ele, com as suas meias roxas de monsenhor, e os grandes olhos napolitanos, em conversação com o ministro da Rússia. Os lustres de cristal e ouro alumando os mais belos colos da cidade, casacas direitas, outras curvas ouvindo os leques que se abriam e fechavam, dragonas e diademas, a orquestra dando sinal para uma valsa. Então os braços negros, em ângulo, iam buscar os braços nus, enluvados até o cotovelo, e os pares saíam girando pela sala, cinco, sete, dez, doze, vinte pares. Ceia esplêndida. Cristais da Boêmia, louça da Hungria, vasos de Sèvres, criadagem lesta e fardada, com as iniciais de Rubião na gola (Assis, 2012, p. 173-174).

Aqui, nessa mascarada imaginária de Rubião, descrita pelo narrador de *Quincas Borba*, vários detalhes eram relatados com toda a pompa que lhes cabia, ao se referir à nobreza e à alta sociedade que rodeava o Imperador do Brasil durante o período de sua regência. Apesar de o romance *Quincas Borba* ter sido escrito e publicado justamente num período de transição política do Brasil, mudando de Império (1822-1889) para República (de 1889 aos dias atuais), o que se percebia pelo que foi narrado era ainda a presença da Corte, como uma referência marcante para os tempos do Império, tanto era que a primeira personalidade da Corte a ser descrita foi o próprio Imperador, quer dizer, seu coche! É interessante que o escritor francês, Montaigne, não escreveu ensaios apenas sobre os canibais, mas também sobre os coches (Montaigne, 2010, p. 466-491) e também sobre os coxos (Montaigne, 2010, p. 492-507), dentre vários outros, com toda certeza esse seu ensaio poderia nos ajudar a entender melhor sobre os coches, mas será que essa predileção de Machado para descrever com tanto entusiasmo o coche do Imperador viria dele, de Montaigne? Não sei, talvez fosse um dado comum daquela época, esse entusiasmo pelos meios de transporte, de qualquer forma, a cena toda se iniciava numa espécie de ante-cena, como uma cena anterior à própria cena do baile, que antecedia o baile, com a chegada de Rubião em um *coupé*, um meio de transporte mais vulgar, decerto, mas não menos usual naqueles tempos...

A Corte era um lugar de luxo e de sofisticação, com eventos sociais, como bailes, recepções, concertos e cerimônias que refletiam o poder e a influência da monarquia, e ela era formada pela família imperial, nobres, altos funcionários do governo e outras figuras importantes da sociedade, sendo palco de muitos acontecimentos da sociedade da época, que nos davam a ver a riqueza, a elegância, a ostentação e a opulência daquele período. A Corte também influenciou a cultura brasileira, com hábitos e costumes importados da Europa, especialmente da Inglaterra e da França, deixando um legado cultural e histórico invejáveis, com influências visíveis na arquitetura, nas artes e nos costumes do Brasil. E era todo esse ambiente de grandiosidade que transparecia na cena do casamento imaginário de Rubião, quando, por exemplo, Rubião estava pensando nas personalidades que seria convidadas, “[c]onvidados de primeira ordem, generais, diplomatas, senadores, um ou dois ministros, muitas sumidades do comércio”, bem como damas, os condes, o ministro da Rússia; mas também quando se atentava para os detalhes, quando mencionava com todo um preciosismo os objetos e sua origem, ou o material de que eram feitos, como lustres de cristal, e taças de cristal da Boêmia, louça da Hungria e vasos de Sèvres, e muitos adereços chiques e refinados, como leques, dragonas, diademas...

A cena toda parecia perfeita, harmoniosa e muito elegante, como mandava o figurino para um casamento como aquele de Rubião, que era um homem rico, cuja fortuna havia herdado de seu amigo Quincas Borba. Mas, na cena, havia alguns elementos que não foram descritos: nem a noiva com quem Rubião se casaria aparecia nem tampouco a mascarada propriamente dita, que, segundo o *Dicionário Houaiss*, era um “divertimento de origem italiana, constituído de cenas ou números alegóricos, mitológicos ou satíricos, que incluía música polifônica e dança e era representado por personagens mascarados • ETIM orig.contrv.; *máscara* + -ada; prov. por infl. do it. *mascherata* • SIN/VAR disfarçada/disfarçada” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1253). O que Machado decidiu frisar, nesse capítulo foi, na verdade, toda a ambiência do requinte da Corte, onde aconteciam as mascaradas, sem necessariamente escrever *ipsis litteris* uma mascarada no casamento, ainda que, pelo capítulo seguinte, com os devaneios de Rubião, tenha ficado subentendido o vínculo com a mascarada de Shakespeare, entendendo-se que seu casamento também se trataria de uma mascarada, ao repetir as palavras de Próspero, tomando-as para si, como se pudessem ser usadas para o seu casamento: “[v]ai, Ariel, traze aqui os teus companheiros, para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria.” As palavras seriam as mesmas da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada” (Assis, 2012, p. 174).

A mascarada de *A Tempestade* era um pouco diferente dessa imaginada por Machado, não só por se passar em outro tempo histórico, no início

do século XVII, mas por fazer uso de alguns elementos mágicos, como a evocação de personagens mitológicos, que não apareceram aqui, na suposta mascarada de Machado, por mais que tenham sido evocados nessa fala de Próspero, por Rubião. Na peça de Shakespeare, quem apareceu no casório de Ferdinand e Miranda, no ato IV, na cena I, foram Íris, Ceres, Juno e algumas ninfas, além de ceifadores. Apesar de essa parte da mascarada ter sido considerada por alguns críticos uma adição posterior, esse era um dos momentos mais importantes da peça, já que nele eram apresentadas figuras divinas e mitológicas, na forma de espíritos do ar que dançavam e cantavam, instaurando, nesse momento da peça, um clima etéreo, ligado ao sublime e ao inefável. Esse era um momento de grande magia e fantasia, e foi organizado por Próspero, porque fazia parte do seu plano para enganar o rei Alonso e seus companheiros, que foram aprisionados na ilha pela tempestade. A mascarada foi apresentada por Ariel, que foi quem dirigiu o espetáculo, e por Íris, que representava a alegria e a beleza da natureza. Ceres e Juno eram divindades que simbolizavam a fertilidade e a justiça divina, respectivamente. E a cena toda foi descrita como uma encenação, repleta de mágica, criando um ambiente de sonho, com efeitos pirotécnicos, como quando Juno e Ceres foram suspensas em sua carruagem, já bem no final da mascarada (Shakespeare, 2014, p. 169). A música e as danças foram usadas para criar uma atmosfera envolvente, contrastando com a realidade da situação das pessoas que estavam presas na ilha. Esse era um momento de grande encantamento na peça, servindo para suspender temporariamente a tensão e o sofrimento que os personagens estavam enfrentado até esse ponto da encenação dramática. A peça enfatizava alguns temas importantes, como poder, magia e ilusão, e a mascarada colocava em perspectiva, de forma cabal, a importante posição de Próspero, que usava seus poderes sobrenaturais para controlar a situação e alcançar seus objetivos, como mesmo disse, “pois quero/ [a]presentar a este jovem casal/ [u]ma amostra da minha arte, já que prometi/ [e] esperam isso de mim” (Shakespeare, 2014, p. 159), começando então, após essa sua fala, a apresentação desses espíritos...

Frank Kermode, um outro estudioso da obra de Shakespeare, que escreveu um longo texto de introdução, que foi publicado na edição que saiu agora no Brasil, em 2022, frisou bastante a questão da mascarada, expondo, na verdade, algumas questões levantadas por estudiosos da obra do dramaturgo inglês, porque havia quem considerasse a mascarada, bem como a anti-mascarada, que acontece na cena I do ato V, como um acréscimo posterior, mas isso foi rebatido por ele, ao confrontar alguns dados e datas, presentes em documentos, falando da apresentação em 1611 e do casamento real em 1613:

Se admitirmos que a “mascarada” tenha alguma relevância especial aos eventos na Corte, fica difícil explicar sua presença na versão apresentada em

1611, num momento em que não havia celebração de qualquer noivado ou casamento. Logo, Chambers – que analisa de forma bastante completa as tentativas de demonstrar que houve interferência na estrutura da peça – acredita que a “mascarada” sempre integrou *A tempestade* e que, em 1611, pode ter havido um casamento do qual não sabemos nada. Espetáculos desse tipo não eram incomuns nas peças profissionais do período; com efeito, são um elemento bastante regular no tipo de peça que se apresentava em Blackfriars. Na peça, a “mascarada” diz respeito a um casamento, é claro, e os contraentes por ela celebrados são Ferdinando e Miranda. Ao longo do espetáculo, os espíritos nos relembram de vários temas da peça como um todo – insistem na castidade, advertem-nos sobre a Idade do Ouro e sua fertilidade natural, e o fazem numa linguagem que é decerto um pastiche da dicção em voga nas mascaradas propriamente ditas. Esse último ponto nos relembra que Shakespeare obviamente valorizava o recurso à paródia séria como uma forma de peça dentro da peça, e isso descarta a evidência vocabular, levantada por Robertson, de que a “mascarada” teria sido escrita por Chapman [George Chapman (1559-1634), um dramaturgo, poeta e tradutor inglês da época de Shakespeare, que era amigo e contemporâneo de Shakespeare, conhecido por suas traduções de Homero]⁴⁴², assim como a ideia, sustentada por Fleay, de que o autor seria Beaumont. Por enquanto, todas as evidências levantadas – sejam elas externas, ou baseadas na estrutura ou no estilo – para demonstrar que a mascarada no Ato IV é um acréscimo ocasional à peça encenada em 1611 fracassaram em atingir seu propósito. Quer partilhemos ou não a opinião de que a passagem é indigna de Shakespeare, não temos direito de tratá-la como outra coisa além de uma parte integral da peça, conforme Shakespeare a escreveu. E, para resumir toda essa seção da pré-história hipotética do texto d’*A tempestade* no Fólio, não temos necessidade de invocar os argumentos de Abercrombie para estabelecer o direito de interpretar a peça exatamente como ela se apresenta, pois ninguém chegou perto de conseguir desintegrá-la (Kermode, 2022, p. 36-37).

Em seguida, Kermode também comentou a estrutura da peça, analisando elementos da mascarada, que estavam presentes em sua estrutura, e fazendo uma revisão da fortuna crítica de Shakespeare, comentando o que vários estudiosos haviam falado sobre essa peça, mencionando, inclusive, a influência de outras mascaradas, como apontou a srta. Welsford, que sugeriu que “*A tempestade* sofreu influência de certas mascaradas específicas, incluindo *Hymenai* [de 1606], *The Masque of Blackness* [de 1605] e *The Masque of Beauty* [de 1608], de Jonson. Ela interpreta as danças e a música como reflexos da influência das mascaradas, e vê no complô de Calibã uma antimascarada à moda de Jonson, traduzida em termos dramáticos” (Kermode, 2022, p. 86).

Particularmente, gostaria de abordar a mascarada de Jonson, *The Masque of Blackness*, de 1605, desse dramaturgo inglês, contemporâneo de Shakespeare, que foi citada pela srta. Welsford, mas não para pensar nas influências de Jonson no texto de Shakespeare, e sim para discutir algumas questões que apareciam especificamente nesta peça, como, por exemplo, a questão dos rostos pintados de preto, com máscaras blackface, bem como a presença de seres mitológicos como personagens. Acredito que essas questões, presentes nessa peça, podem nos ajudar a pensar alguns aspectos do rito de passagem da Linha do Equador, já que essas mesmas questões também apareciam em alguns relatos do ritual, que já foram comentados

442 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/George_Chapman>. Acesso em: 04/06/2025.

anteriormente. Há relatos que, como vimos, eram praticamente da mesma época dessa peça, como o Jean de Léry, com seu livro *Viagem à Terra do Brasil*, que, segundo Jaime Rodrigues, estava nesse livro o primeiro relato sobre o ritual que ele encontrou, como já foi dito. O calvinista Léry esteve no Brasil em 1556 e voltou à Europa em 1558, “em janeiro de 1558, Léry, com alguns companheiros, retornou à Europa num navio carregado de pau-brasil: uma viagem tumultuada, marcada por naufrágios e fome, que levou cinco meses para ser completada”⁴⁴³, mas seu livro só foi publicado vinte anos depois, após de uma série de infortúnios, que o obrigaram, inclusive, a reescrevê-lo de memória, para que a publicação acontecesse em 1578. Por mais que Léry fosse um simples sapateiro e estudante de teologia, sua obra era fundamental para se entender o projeto da criação da França Antártica no Brasil.

Ora, essas questões, presentes tanto na peça de Jonson, do início do século XVII, quanto em alguns relatos do ritual da Linha do Equador, que começaram a circular de forma impressa por volta do final do século XVI, eram questões que partilhavam um mesmo contexto histórico relativo ao período colonial, sendo comuns naquele tempo, e passaram a participar, assim, do imaginário cultural daquela época, podendo também ter influenciado a forma como o ritual passou a acontecer posteriormente, quando, por exemplo, começaram a aparecer relatos que tinham Netuno como comandante da festa, um deus pagão, da mitologia romana, que estava sendo evocado em pleno oceano Atlântico⁴⁴⁴, inclusive na “festa de Netuno”, do romance *Opisanie Świata*, que se passava nas primeiras décadas do século XX, mas que se baseava na versão de Charles Darwin do ritual, que era de 1832, e que também falava em Netuno, como já foi comentado.

Essa ideia de influência, à primeira vista, pode parecer um pouco frouxa ou até solta demais, porque aparentemente sem muito fundamento, mas ela é o feijão com arroz de muitos estudos produzidos em literatura comparada, por ser bastante comum no meio literário, com a ideia de intertextualidade e de outras formas de relação textual, que fazem referência a outros textos, animando o debate dos estudos dessa disciplina, exatamente como estamos vendo aqui, com o exemplo da peça de Shakespeare, *A Tempestade*, e sua mascarada cheia de seres divinos, de 1611, que

443 Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-relatos-sobre-o-brasil-o-calvinista-jean-de-lery/>>. Acesso em: 10/06/2025.

444 Eu já ressaltei que o método com que Jaime Rodrigues escolheu trabalhar, o “método morfológico” (Ginzburgh, 2012), lhe permitiu entender melhor as mutações do ritual no curso do tempo, já que esse era um método voltado para descrever as formas, através de seu estudo, observando os aspectos da estrutura, da formação e da classificação do ritual, inclusive, com relação à presença de Netuno, que ele apontou como sendo uma presença mais recente, do século XIX, “a primeira menção que encontrei a ele foi a de Tuckey, em 1803” (Rodrigues, 2016, p. 54). No entanto, Jaime Rodrigues também disse em seu estudo que “a presença de Netuno é posterior, surgindo apenas no século XVIII” (Rodrigues, 2016, p. 67), gerando uma confusão entre as datas, com relação à presença de Netuno, se ela teria se dado no século XVIII ou XIX, como mencionei anteriormente.

reapareceu de forma muito concreta, porém não menos mágica, no texto de Machado de Assis, publicado no final do século XIX. A intertextualidade era bastante real, mas obedece a uma forma de circulação dos textos que é muito particular, correspondendo a toda uma lógica que é própria ao imaginário, com leis que ultrapassam seu entendimento racional, e que talvez não tenham sido sonhadas ainda pela filosofia de Horácio ou de qualquer outro ser iluminado, mas que, por essas influências terem deixado traços materiais no mundo, podem ser rastreadas, estudadas, e, inclusive, várias coisas podem ser deduzidas a partir delas, e outras coisas podem ser pensadas, imaginadas, a partir delas: um livro que foi escrito por alguém, uma tradução que foi feita por um outro alguém, uma frase que foi lida por mais alguém, e também por um outro alguém, em algum outro momento... Nesse processo de circulação das ideias, existem coisas que vão ficando registradas na memória, umas coisas desaparecem, outras permanecem, coisas antigas reaparecem, e assim um novo mundo qualquer pode começar, em qualquer lugar...

Jean de Léry, ao falar dos rostos tismados de preto, em sua menção ao ritual da passagem da Linha, não mencionou nada a respeito de Netuno, mas essa versão romana do Deus mitológico grego, Poseidon, já habitava outros textos dessa mesma época de Léry, como é o caso d'*Os Lusíadas*, epopeia de Luís Vaz de Camões que provavelmente foi iniciada em 1556 e concluída em 1571, sendo publicada em Lisboa em 12 de março de 1572, “na officina de Antonio Gonsaluez”, a mesma oficina que, em Lisboa, publicou quatro anos depois, em 1576, a *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gandavo, onde a imagem de Ipupiara, que é “um dos mais antigos mitos brasileiros”, segundo Luís da Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do folclore brasileiro*, circulou pela primeira vez, já que a primeira ilustração desse monstro marinho possivelmente foi criada pelo gravador Jerónimo Luis, que foi quem, com as iniciais “j l”, assinou a folha de rosto da primeira edição de Gandavo⁴⁴⁵.

Pode até parecer meio estranho falar aqui de ipupiara ou mesmo Ipupiara, ou até ípú-piara⁴⁴⁶ do nada, como se ela fosse uma imagem *pop-up* que acabou de saltar aos nossos olhos, na tela do computador, quando, na verdade, eu estava falando da presença de Netuno no texto de Camões,

445 “Antônio Gonçalves foi o impressor da primeira edição de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões em 1572. Terá começado a trabalhar na oficina de Germão Gallhardo mas em 1566 já possuía tipografia própria em Lisboa, à Costa do Castelo. Aqui trabalhou sempre até 1576, tendo executado entre outras, obras de Jerónimo Osório e Pero Magalhães Gândavo. A folha de rosto da *História da Província de Santa Cruz* tem um pórtico com o título e um brasão de armas com as iniciais j l. do gravador Jerónimo Luis”. Disponível em: <<https://purl.pt/369/1/ficha-obra-gandavo.html>>. Acesso em: 24/08/2023.

446 Talvez não fosse necessário falar que encontrei muitas outras variantes desse nome, grafado de forma muito diferente, como Igpupiára, Igputiara, hipupiara, Hipupiara, upupiara, ypupiaprae, Ypyiapræ, y-pypiára, upypeara ou tampouco Urupiara, como cheguei a encontrar em vários textos que li sobre esse mito, por achar que seria um mero preciosismo da minha parte.

mas é porque essas coisas vindas do mar se misturam mesmo, ainda mais em se tratando das instâncias do imaginário, já que há algo que tanto a figura de Netuno, presente no texto de Camões, quanto a de Ipupiara, presente na *História* de Gandavo, evocam em simultâneo: elas contam histórias um tanto fantásticas e meio absurdas, e compartilham um aspecto em comum, o imaginário cultural de uma mesma época, um imaginário, como estamos vendo aqui, muito imaginativo por sinal, porque habitado por deuses e monstros estranhos, ligados também a uma criação monstruosa de um “Outro”, que era completamente fantasiosa.

Há algumas páginas, fiz uma aproximação da descrição de Léry dos rostos tismados de preto no navio com a imagem dos primeiros “selvagens” que ele avistou, assim que chegou no Brasil, já que os indígenas tinham o corpo todo pintado de preto, como ele mesmo relatou, “[t]anto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre materno mas para parecer mais garridos tinham o corpo todo pintado e manchado de preto” (Léry, 1980, p. 78), mas trazer agora Ipupiara para esse balaio é também para pensar numa ideia de um “Outro” ligado a uma imaginação monstruosa, como o próprio Calibã, d’A *Tempestade*, em certa medida foi descrito, “[f]ilho da bruxa Sycorax com um demônio (ou com o demônio), Calibã tem características animais, e diversos personagens o confundem, alternadamente, com um peixe ou anfíbio – ou seja, liga-se tanto à terra quanto à água” (Botelho, 2022, p. 13), pois a máscara criada com os rostos pintados de preto, no ritual de passagem da Linha do Equador, também evocava algo de monstruoso, aliás, forjava esse “Outro” monstruoso, em ato, ao colocar a máscara durante o próprio ritual.

Figs. 89 e 90: Imgs. de duas pgs. da edição de *Historia da prouincia sãcta Cruz a que vulgarmête chamamos Brasil* (1576), que está no site da Biblioteca Nacional de Portugal.



É bom termos em mente essa imagem de Ipupiara para olharmos novamente para o Calibã e a bruxa, da peça cômica de Shakespeare, *A Tempestade*, porque a leitura que Silvia Federici propunha, ao mobilizar tanto Calibã quanto sua mãe, a bruxa Sycorax, se interessava justamente por essa criação de um “Outro” monstruoso, mas feita a partir do imaginário europeu da época, tentando ver como essas figuras foram desdobradas no Novo Mundo:

A mãe de Calibã, embora associada a notícias sobre bruxaria e veneração ao diabo no Novo Mundo, pertence ao Velho. Ela é uma bruxa poderosa, propositadamente dotada de muitas características das bruxas clássicas, mas também ocupando um lugar claramente definido no esquema demonológico da época. Ela é uma praticante de magia natural, uma *goetista* [*“Goetist: praticante de goetia, ou magia maligna”, como explicou o tradutor numa nota*] que explora as simpatias universais, mas cujo poder é limitado pelo fato de que, via de regra, ela só pode comandar demônios e os tipos mais baixos de espíritos. Próspero, por outro lado, é um teurgista, cuja Arte consiste em alcançar a supremacia sobre o mundo natural pela magia sagrada. O mago neoplatônico estuda a relação harmônica dos mundos elementar, celestial e intelectual, e a concebe “não como uma coisa irracional, de forma que nos permite ascender pelos mesmos degraus através de cada Mundo até o próprio mundo original, o Fazedor de todas as coisas, e a Primeira Causa, da qual todas as coisas vêm e procedem [...] (Cornelius Agrippa)” (Kermode, 2022, p. 52-53).

Ambos eram criações do Velho Mundo, que se manifestavam no Novo Mundo, quando o Velho Mundo olhava e projeta um Novo Mundo, imaginando-o à sua maneira:

Das Índias, chegavam notícias sobre curiosos espécimes, e essas notícias podem ter influenciado algumas das coisas ditas sobre Calibã na peça; mas sua deformidade é visualizada em termos baseados nos monstros do Velho Mundo. O nascimento do Calibã, como insiste Próspero, foi inumano; ele era “um diabo nato”, uma criatura que o próprio diabo “gerou no ventre animalesco de sua mãe”. Ele era o fruto da união sexual entre uma bruxa e um íncubo, e isso explicava sua deformidade, já não importando se o amante demoníaco era Setebos (todos os deuses pagãos eram classificados como demônios) ou, como deduz W. C. Curry, algum demônio aquático (Kermode, 2022, p. 52).

Além dessas barbaridades, também foi dito sobre Calibã que ele era um escravizado:

A deformidade de Calibã é resultado da magia natural maligna e serve como critério natural para avaliarmos o mundo da Arte, apresentado pela magia divina de Próspero e a beleza sobrenaturalmente sancionada de Miranda e Ferdinando.

A última coisa que a lista dos “Nomes dos atores” diz sobre Calibã é que ele é um escravo [*“Isto é, na frase em inglês: ‘A savage and deformed slave’”, como informou o tradutor nas notas*]. Vimos a prontidão com que o homem branco se apoderou do Novo Mundo; Próspero chegou à ilha para “nela ser senhor”. Se Aristóteles estava certo ao argumentar que “aqueles homens [...] que são tão inferiores aos outros quanto o corpo em relação à alma [...] são escravos por natureza, e para eles é vantajoso serem sempre governados”, e que “para encontrar nosso governante devemos [...] buscar um homem perfeitamente constituído em corpo e alma [...] pois os depravados e os viciosos parecem mais governados pelo corpo que pela alma, por serem corrompidos e contrários à natureza”, então o canibal negro e mutilado deve ser o escravo natural do cavalheiro europeu, e, a fortiori, o selvático e deformado Calibã deve servir ao ilustrado Próspero.

Portanto, Calibã é descrito de forma precisa entre os “Nomes dos atores” no Fólio. Suas origens e sua personalidade são naturais no sentido de que não partilham da graça, da civilidade e da arte; é feio de corpo, associado à magia natural maligna, indigno de governo e cultivo. Sua existência é do nível

mais simples, limitada à dor e ao prazer sensual, apropriada à luxúria, porque o amor está além de sua natureza; e é um escravo natural dos demônios. Sente prazer ao ouvir música, pois a música pode comover as bestas desprovidas de razão; e, de fato, assemelha-se ao homem bestial de que fala Aristóteles. Serve de medida à incrível superioridade do mundo da Arte, mas também põe em perspectiva a corrupção desse mesmo mundo. (Kermode, 2022, p. 53-54).

Da mesma forma que esses personagens eram um convite para olharmos para o Novo Mundo que surgia com as lentes do Velho, encontrando em Ipujiara um caso exemplar, que reproduzia muito dessas visões preconceituosas presentes no Calibã e em sua mãe, também era possível encontrar outras figuras vindas lá, como Netuno, por exemplo, já que Netuno não estava presente apenas em obras produzidas do lado de lá do Atlântico, como a epopeia de Camões, onde Netuno participava praticamente de todos os cantos, exceto o sétimo; ele também apareceu em obras que foram produzidas aqui na América, como era o caso de *Neptuno Alegórico*, pórtico de Sórora Juana Ines de la Cruz (1648-1695), que escreveu esse texto em 1680 para celebrar a entrada na Cidade do México do vice-rei Tomás de la Cerda y Aragón, marquês de Laguna, e sua esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga.

Eu me interessei muito pela obra de Sórora Juana, especialmente pela poema *Primero Sueño* (Cruz, 2019), que foi publicado em 1692, e que é tido como seu poema mais importante, que eu tendo a ler como um primeiro sonho sonhado na América, um sonho na forma de poema, também porque ali, a autora – uma mulher, que era freira e que vivia em regime de clausura, e que também era uma autodidata – falava sobre a “máquina do mundo”, cuja invenção era eclipsada quando se discutiam as máquinas do mundo por aí, que só lembram desse *inventio*, como uma criação de mentes masculinas; mas confesso que demorei para entender do que se tratava essa sua obra *Neptuno Alegórico* (Cruz, 2020). Primeiramente, porque é um texto que está relacionado com uma forma arquitetônica, um arco, como se fosse uma espécie de portal, um pórtico, e como eu nunca estive no México, pensava que esse arco pudesse existir na realidade, como o “Arco do Triunfo”, de 1836, que existe até hoje em Paris, ou o “Arco da Nossa Senhora de Fátima” (conhecido como o arco do triunfo de Sobral), que também existe em Sobral, no Ceará, inaugurado em 1953. E eu só pude ter uma maior compreensão do que se tratava essa obra de Sórora Juana quando li o excelente artigo “Cores Efêmeras, Palavras Persistentes: Arcos Triunfais no México de 1680”, de Alfredo Cordiviola, publicado em 2017, na revista *Remate de Males*, onde ele discutia, na verdade, dois arcos, o de Sórora Juana e o de Carlos Sigüenza y Góngora, que foram feitos ao mesmo tempo, para celebrar a vinda do vice-rei.

Segundo Cordiviola, a chegada de algum dirigente monárquico era um dos maiores acontecimentos da vida política na Nova Espanha, e a comitiva desse dirigente era recepcionada “como as grandes solenidades do calendário litúrgico, a chegada estava pautada por um conjunto de ritos e cerimônias que lhe conferiam legitimidade e alto valor simbólico, e, como outros grandes eventos relativos à monarquia espanhola e ao poder imperial, a presença do novo vice-rei reforçava naturalmente a ordem estabelecida e garantia a continuidade das relações de poder vigentes entre a metrópole e os domínios ultramarinos,” bem como “entre a capital do reino e as diversas regiões que o conformavam” (Cordiviola, 2017, p. 285). Esses arcos eram então erigidos para recepcionar essas pessoas, numa celebração que envolvia o espaço público, que era transformado para a ocasião:

Inserida nas lógicas do espetáculo e da ostentação que regiam as encenações oficiais e as festas públicas, a celebração atingia seu ápice justamente na cidade do México [que ficava distante do porto, e que, ao logo do trajeto percorrido até lá, os membros da comitiva eram recebido em festa, em outras cidades, rememorando o caminho feito por Hernán Cortés]. O espaço urbano, embelezado cuidadosamente para a ocasião, servia de palco para as evoluções processionais das diversas hierarquias civis e religiosas e para ilustrar os mecanismos de coesão nas ruas para ver a decoração e a iluminação e para participar dos fatos, cujo epicentro se situava na praça principal e nas suas proximidades. Era ali onde se erigiam os arcos triunfais, profusamente elaborados, que davam as boas-vindas ao novo dignatário. Encarregados pelo poder público (geralmente o Cabildo da cidade) e pelas autoridades eclesiásticas, os arcos eram grandes peças arquitetônicas de caráter efêmero; com seus esplendores, volumes, pinturas, emblemas e epigramas passageiros, eram peças essenciais do acontecimento, mas reinavam brevemente, já que eram desmontados uma vez a festa era concluída. Alguns deles permaneciam, entretanto, na memória dos livros que os descreviam e que justificavam as escolhas temáticas e simbólicas invocadas na sua composição. Com prosas tão carregadas quanto os próprios objetos das suas descrições, pretendiam decifrar para os contemporâneos e a posteridade os significados e motivos de cada elemento que integrava a estrutura. Eram, também, obras de circunstância, nem sempre escritas por autores circunstanciais. Em alguns casos, os arcos e os textos eram encarregados a figuras intelectuais proeminentes, como aconteceu em 1680 (Cordiviola, 2017, p. 285-286).

Ou seja, os arcos eram, a um só tempo, uma peça dupla, eles tanto articulavam uma peça arquitetônica quanto um texto que acompanhava essa peça. E o arco idealizado por Sórora Juana, que foi patrocinado pela Igreja Metropolitana e que estava situado diante da porta ocidental da Catedral, era composto de uma loa breve, intitulada “Explicacion succincta del arco triumphal”, e do seu “Neptuno alegórico, uma peça intrincada, cheia de símbolos, já que “[n]os arcos confluíam a arquitetura, a pintura e a poesia, os volumes e os planos, as telas, as madeiras e os bronzes, as ordens compósitas, dóricas e coríntias, a palavra e a cor, a língua latina e a língua espanhola, detalhes menores para ver de perto e amplas perspectivas para apreciar de longe” (Cordiviola, 2017, p. 288).

Sóror Juana escolheu a figura de Netuno para estabelecer uma série de correspondências e analogias, pensando em semelhanças e em paralelismos com a figura do vice-rei, que era Marquês de la *Laguna*, e, nesse sentido, apontava Cordiviola, que esse Deus da mitologia romana já havia sido evocado outras vezes:

Certamente, se Netuno é o motivo que retorna pela força da *inventio*, é porque já havia sido invocado muitas outras vezes, especialmente, como era previsível, em cidades que dependiam dos mares. Na Nova Espanha, eram os deuses e heróis da antiguidade grega e latina os escolhidos para presidir os significados dos arcos levantados para os vice-reis. Mercúrio, Ulisses, Hércules, Marte, Perseu, Apolo, Páris, Aquiles foram alguns dos invocados ao longo dos séculos XVII e XVIII. Personagens bíblicos, como Sansão, e figuras históricas, como Júlio César ou Vespasiano, também foram utilizados para qualificar os novos monarcas através do prisma da história das mitologias. Mediante os modelos heroicos e as fábulas clássicas se buscava enfatizar os paralelismos entre as biografias dos vice-reis e as qualidades patentes no mito, que depois seriam desenvolvidos no programa iconográfico dos monumentos” (Cordiviola, 2017, p. 291).

Em seu *Neptuno Alegórico*, Sóror Juana explicava as razões que a fizeram escolher Netuno para representar o vice-rei, e também evocava uma série de atributos e qualidades desse mito, dando algumas pistas para que sua fabricação pudesse ser compreendida. No arco de Siguënza, que foi erigido pelo Cabildo da cidade, na praça de Santo Domingo, ele optou por outro caminho, ao invés de fazer um arco triunfal, preferiu fazer um arco honorífico, “[s]e o arco de Sóror Juana, antes de tudo, se apresentava como mimético, já que pretendia ser *como* o marquês de La Laguna, ‘copiando’ suas virtudes e grandezas evocadas por meio da figura mítica de Netuno”, o de seu colega, Siguënza, era “prescritivo, mostrando como o vice-rei *deveria ser* e em quem devia inspirar-se, ao ocupar o trono da Nova Espanha” (Cordiviola, 2017, p. 295). Fazendo, então, um arco “indiano”, com seu “Theatro de las virtudes políticas”, “uma porta verdadeiramente mexicana”, nas palavras de Cordiviola, que, também nos disse, aludindo o prelúdio da obra de Siguënza: “(...) o autor parece ir além do que seria esperado e discorre longamente sobre uma peculiar ideia: ‘no ser Neptuno quimérico Rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos’ (Siguënza, 1984, p. 183)”. Assim:

Para chegar a essa conclusão, Siguënza enumera indispensáveis evidências, extraídas das elucubrações comparatistas entre o Egito e outros povos do mundo, elaboradas pelo jesuíta Athanasius Kircher (1653) em *Oedipo Eyipciaco*, das profecias de Isaías, das repercussões do mito da Atlântida (um dos temas recorrentes nas páginas dos cronistas contemporâneos), das conjecturas geográficas de Bernardo de Aldrete, entre outras dezenas de referências que o autor invoca, cita e interpreta conforme os objetivos da sua argumentação. Como qualquer outro erudito disposto a confirmar uma hipótese, Siguënza recortava e dava sentidos aos textos conforme suas necessidades, que nem sempre coincidiam com as verdadeiras opiniões defendidas pelos autores citados. Baseado no seu próprio estudo dos “jeroglíficos” mexicanos e nas semelhanças entre estes e os egípcios, nas comuns idolatrias entre ambos os povos e também em precárias ilações etimológicas e em usos parciais dos diálogos platônicos, Siguënza conclui com um

preclaro silogismo: se Netuno governava a Atlântida e se dela saíram as gentes que povoariam o continente americano, então “sus primitivos habitantes los toltecas, de donde dimanaron los mexicanos” (Sigüenza, 1984, p. 183) seriam filhos de Netuno (Cordiviola, 2017, p. 297-298).

Independentemente das escolhas diferentes que ambos os autores fizeram para erigir seus arcos, que homenageavam o vice-rei, o que se nota dessa empreitada barroca é que havia uma mistura no imaginário, onde elementos do Velho Mundo e do Novo Mundo se encontraram, passando a conviver juntos, em obras de arte literárias, que estavam sendo produzidas naquele momento no Novo Mundo, influenciadas por obras mais antigas, de tendências neoplatônicas, por exemplo. Deve haver muita coisa interessante para se pesquisar nesses arcos, que eram peças encriptadas, cheias de imagens, emblemas e hieróglifos que precisavam ser decodificados para serem plenamente compreendidos, mas eu não estava me planejando me debruçar com mais profundidade sobre eles aqui, nesta tese, apesar de haver um outro arco, que sempre me chamou muito a atenção e que seria importante mencionar, ao se pensar nessas confluências de mundos, no processo de colonização. Na verdade, não sei bem se ele era um arco, mas eu sei que ele era um tipo de construção arquitetônica, conhecida também como frontispício, que não se dava apenas nas cidades, como monumentos arquitetônicos, mas também podiam ser encontradas nos livros: “1. [Arquitectura] Frontaria principal; 2. [Arquitectura] Parte anterior do pórtico; 3. [Encadernação] Primeira folha impressa de um livro que traz o nome do autor e o título = FACHADA, ROSTO; 4. [Informal] Cara”⁴⁴⁷.

No caso, estou me referindo a um conhecido frontispício que foi produzido na Europa, quase um século antes desses que foram feitos por Sórora Juana e Sigüenza em 1680 no México, o que estou me referindo estava presente na publicação *Americae Tertia Pars*, de 1592⁴⁴⁸, de Théodore de Bry. E era um frontispício feito por ele mesmo, de Bry, que abria essa sua publicação, com textos de outras pessoas. Ele nasceu num território que atualmente corresponde à Bélgica, e ele era gravurista, ourives e editor, mas ficou conhecido principalmente por suas representações das primeiras expedições europeias às Américas, mesmo sem nunca ter estado no continente americano. Apesar de isso parecer extremamente contraditório, de Bry criou um grande número de ilustrações gravadas para seus livros e a maioria dessas ilustrações foi baseada em observações de primeira mão de exploradores, já que de Bry atuava apenas como mero registrador de informações alheias.

447 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/frontisp%C3%ADcio>>. Acesso em: 09/06/20205.

448 Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8112>>. Acesso em: 09/06/2025.

As imagens mais antigas da Coleção Brasileira do acervo virtual da Brasileira Iconográfica⁴⁴⁹, por exemplo, são dele, “[a]lgumas das obras mais antigas presentes neste portal são gravuras datadas de 1596, produzidas logo nos primeiros anos da colonização do Brasil. O autor é Théodore de Bry, editor responsável pela publicação de uma importante coleção de relatos ilustrados sobre a era das navegações e da expansão europeia.”⁴⁵⁰ Ele organizou uma grande coleção, e o terceiro volume da coleção, conhecido como *Americae Tertia Pars*, é baseado nos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry:

Publicada em Latim, língua utilizada para difusão do conhecimento no século XVI, a coletânea de De Bry foi também traduzida para outros idiomas europeus, atendendo à crescente demanda de uma elite cultural por livros ilustrados. As Viagens tornaram-se sucesso editorial. Traziam uma sofisticação na técnica de impressão, com ilustrações feitas com base em matrizes de cobre, o que permitia maior refinamento nas imagens. Produzidas entre 1590 e 1634, tendo como pano de fundo as guerras religiosas e a expansão Atlântica, são formadas por 13 volumes. O terceiro deles, *Americae Tertia Pars*, é baseado nos relatos das viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry. Tanto Staden, aventureiro cujo livro foi publicado originalmente em alemão em 1557, quanto Léry, religioso protestante que teve sua narrativa publicada em francês em 1578, descreveram suas experiências no país enfatizando principalmente o contato com os grupos indígenas locais, em especial os Tupinambás. Staden, por exemplo, ficou quase um ano aprisionado por uma tribo indígena na região de Bertioga.

De Bry reelabora as ilustrações presentes nos relatos de Staden e Léry, apresentando os índios brasileiros como guerreiros bárbaros e devoradores de humanos. A série de “Cenas de Antropofagia no Brasil”, que fazem parte do relato de Hans Staden, são particularmente violentas⁴⁵¹.

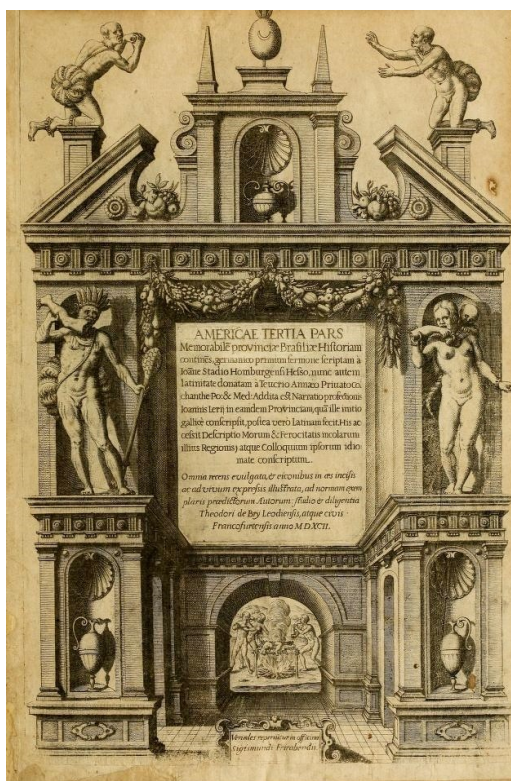
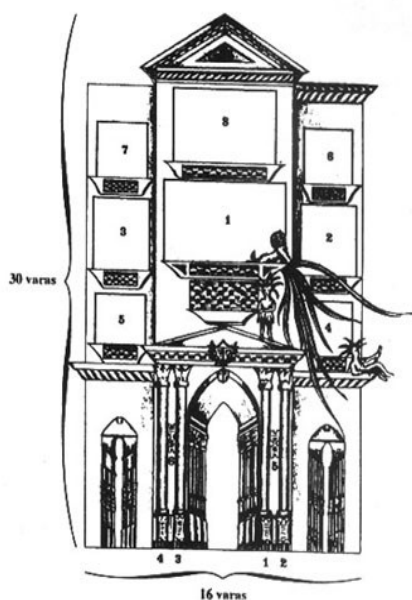
É nesse volume, então, onde há um frontispício que ficou famoso, com uma ilustração sua, que introduzia elementos do Novo Mundo, como indígenas canibais, com elementos da arquitetura greco-romana, numa grande mistura de imaginários.

449 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/sobre-o-projeto>>. Acesso em: 09/06/2025.

450 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>>. Acesso em 09/06/20205.

451 Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>>. Acesso em: 09/06/2025.

Figs. 91 e 92: *Print da img. “Reconstrucción del Neptuno alegórico”* (c. 1680), de Sór Juana Inés de la Cruz. E *print do frontispício Americae Tertia Pars* (1592), do livro de Théodore de Bry.



AMERICAЕ TERTIA PARS
Memorable provinciae Brasiliæ Historiam
continēs, germanico primū sermone scriptam à
Ioāne Stadio Homburgensi Hesso, nunc autem
latinitate donatam à Teucro Annæo Privato Col
chante Po:& Med: Addita est Narratio profectionis
Ioannis Lerij in eandem Provinciam, quā ille initio
gallicè conscripsit, postea verò Latmam secit. His ac-
cessit Descriptio Morum & Ferocitatis incolarum
Illius Regionis, atque Colloquium ipsorum idio-
mate conscriptum.

Omnia recens evulgata, e eiconibus in es incisis
ac ad vivum expressis illustrata, ad normam exem-
plaris prædictorum Autorum: Studio e diligentia
Theodori de Bry Leodiensis, atque civis
Francofurtensis anno MDXCII

Fonte: *Internet*. Sór Juana: Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Neptuno_aleg%C3%B3rico>. Acesso em: 09/06/2025. De Bry: Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8112>>. Acesso em: 09/06/2025.

Depois de ter dado umas voltas no tempo, citando alguns exemplos de livros de literatura do século XVI e XVII, onde era possível perceber a presença de Netuno, e de outros elementos do Novo Mundo, misturados entre si, mas sem verdadeiramente me aprofundar ou me deter em questões mais específicas sobre influência e sem discutir isso teoricamente, quer dizer, sem mencionar nenhum teórico que tratasse de questões como essas, de influência ou de intertextualidade, no âmbito da Teoria Literária ou da Lit. Comparada, por exemplo, mas mostrando como isso funcionava na prática, ao apontar algumas relações possíveis entre diferentes obras produzidas nesses séculos; gostaria de começar a abordar, então, a mascarada de Jonson, *The Masque of Blackness*, de 1605. No entanto, antes de entrar propriamente no texto de Jonson, sinto que seria fundamental e extremamente oportuno trazer mais algumas informações importantes sobre o contexto histórico onde esse gênero dramático floresceu e algumas características sobre eles, que podem nos ajudar a ver essa peça num panorama mais amplo. Afinal, quem conhece as mascaradas? Eu não conhecia e fiquei feliz de aprender mais sobre elas.

Margot Berthold, que escreveu o livro *História Mundial do Teatro*, no capítulo sobre “A Renascença” (Berthold, 2014, p. 269-322), referiu-se a um evento histórico marcante, que possibilitou a chegada de obras da antiguidade clássica no Ocidente. Esse evento foi a queda de Constantinopla, que aconteceu em 1453, possibilitando a circulação de várias obras antigas que passaram a serem traduzidas, se tornando possível entender, então, o contexto histórico do qual essas presenças mitológicas estavam surgindo, já que elas faziam parte daquele período que estava redescobrimdo os clássicos:

A queda de Constantinopla tornou as obras dos escritores gregos acessíveis ao Ocidente. Milhares de eruditos e letrados bizantinos, em sua fuga para o Oeste, carregaram seus mais preciosos tesouros, os manuscritos da Antiguidade. Nos mosteiros, que deram asilo aos refugiados, empilharam-se grandes riquezas espirituais à espera de exploração.

O papa Paulo II instalou o primeiro prelo em Roma, no ano de 1467, e publicou obras em grego. Seguiu-o, em Veneza, a imprensa de Aldo Mantius, com a longa série dos “Clássicos Aldinos”. A Renascença tornou-se a grande era da descoberta nos campos do intelecto e da geografia. Os navegadores exploravam novos continentes e mares desta Terra, à qual, no mesmo momento, Copérnico negava sua posição central no Universo, atribuindo-lhe a categoria de um astro entre outros. Pela primeira vez, a Cristandade viu-se confrontada com a Antiguidade em largo plano (Berthold, 2014, p. 269).

Outra questão importante para as mascaradas era a influência da *commedia dell'arte*, que vinha da Itália, como frisou esse outro estudioso da área, Jacques Burdick:

Em 1438 o imperador bizantino João Paleólogo dirigiu-se em embaixada a Florença para pedir à poderosa família dos Médicis ajuda na defesa da sua capital, Constantinopla, contra os Turcos Otomanos. Na companhia do imperador ia um grupo de estudiosos que impressionou tanto Cosme de

Médicis com seu conhecimento acerca dos antigos gregos que ele abriu uma academia para estimular o estudo dos textos gregos em Florença. Quinze anos mais tarde, quando Constantinopla caiu nas mãos dos Turcos, milhares de refugiados entraram em Itália através de Veneza. Entre eles estavam dois grupos de pessoas que viriam a ter uma forte influência no florescimento do teatro da Europa: estudiosos e mimos. Os estudiosos traziam com eles o manancial de antigos manuscritos gregos – e o conhecimento da sua interpretação. Assim, foram imediatamente recebidos na Academia Fiorentina, e em estabelecimentos semelhantes que existiam noutras cidades, baseados no modelo dos Médicis. Os mimos, pela sua parte, trouxeram para Itália uma tradição de improvisação com mil anos – e a arte de a adaptar aos costumes locais. A chegada destes refugiados à Europa marca o começo de duas formas de teatro: a *commedia erudita*, um teatro literário baseado em textos antigos, e a *commedia dell'arte*, um teatro de virtuosismo baseado na improvisação. Ambas as formas haviam de dominar o teatro europeu por mais quatro séculos (Burdick, 1978, p. 43).

Como mesmo pontuou Kermode, *A Tempestade* foi influenciada pela *commedia dell'arte*, “[a] *commedia dell'arte* surgiu no século XVI como uma espécie de drama profissional e popular, com personagens tipificados e mascarados, que improvisavam seus papéis a partir de esboços de enredo, os quais eram chamados *scenari*, embora a palavra comum naquele século fosse *soggetti*. Esses *scenari* continham tudo de que um improvisador bem treinado precisava para avançar o enredo; e, entre aqueles que subsistem, alguns lembram *A Tempestade*”; afirmando que esses *scenari* estavam relacionados com o que ficou conhecido como “tragicomédia pastoral” (Kermode, 2022, p. 80-81), e, nesse gênero maior, estavam as ditas mascaradas:

Como eram forçados a passar a maior parte do ano na corte, os membros da fidalguia inglesa possuíam geralmente casas de habitação em Londres. Para vencerem o tédio, inventavam distrações, rivalizando uns com os outros no luxo da apresentação das últimas peças, músicas e danças vindas da Itália. Nada satisfazia mais o gosto dos cortesãos pela intriga e pela vaidade na própria esperteza do que a mascarada, um extravagante espetáculo inspirado na pastoral. Os criadores destes festins, absolutamente convencidos de que a pastoral era a herdeira europeia da antiga sátira, serviam-se dela para divulgar os escândalos ou segredos da corte. Escolhiam com frequência uma alegoria ou mito clássico que tinha qualquer semelhança com o escândalo ou segredo em questão, estabelecendo o paralelo com a ostentação que exigia trajes e ambientes luxuosíssimos. A mascarada apresentava dois enigmas perturbantes: ocultava o escândalo a quem o ignorava, e, visto que os aristocratas que nela tomavam parte usavam máscaras, escondia a sua verdadeira identidade. Pode calcular-se o atractivo desta perigosa forma de teatro usada pelo cortesão da Renascença que, estimulado pela atmosfera predominante de individualismo auto-suficiente, usava de todos os artifícios para conquistar e manter o poder pessoal. A mascarada, tantas vezes considerada de menor importância e confusa nas realizações actuais das peças do Renascimento, é de facto a mais perfeita expressão do espírito cabalístico de intriga que dominou a vida renascentista (Burdick, 1978, p. 58).

Segundo *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, de J. A. Cuddon, publicado originalmente em 1977, este gênero teatral da mascarada podia ser definido como:

masque (F ‘mask’) What is probably the first use of the term occurs in Hall’s Chronicle for 1512 where ‘maske’ applies to a dance of masked figures. According to Ben Jonson, masques were formerly called ‘disguisings’. John Lydgate, in the period 1427-35, composed seven of these entertainments which he called ‘mummings’ or ‘mummings by way of disguisings’. These may well be the first specimens of the genre to survive.

A masque was a fairly elaborate form of courtly entertainment which was particularly popular in the reigns of Elizabeth I [de 1558 até 1603], James I [1603 a 1625] and Charles I [1625 a 1649], as it was in Italy (where the masque first acquired a distinctive form), and in France. In fact, *Circe* (1581), first produced in Paris, had a considerable influence on English masque.

The masque combined poetic drama, song, dance and music. The costumes were often sumptuous. The structure was usually simple. A Prologue introduced a group of actors known to the audience. They entered in disguise or perhaps in some kind of decorated vehicle. Plot and action were slight. Usually the plot consisted of mythological and allegorical elements. Sometimes there might be a sort of 'debate'. At the end there was a dance of masked figures in which the audience joined. In short, it was a kind of elegant, private pageant (*q.v.*).

In the Tudor period [de 1485 a 1603] masques accompanied many festive occasions. Towards the end of Elizabeth's reign the poetic element, thanks to the influence of Gascoigne and Daniel, began to predominate. In the reign of James I, Ben Jonson perfected the genre with the help of Inigo Jones who (like Brunelleschi in Italy) created lavish sets and costumes and performed many ingenious and spectacular feats with stage machinery. By this time masques had become so elaborate that they could almost be described as forerunners of the musical. They were extremely expensive. For example, Jonson's *Love Freed from Ignorance and Folly* (1611) cost a little under £1,000, and his *Oberon* (1611) cost over £2,000 – huge sums of money for those days. As time went on they became more and more spectacular, and operatically splendid; to such an extent that even Jonson was disillusioned and felt that they were merely obscuring truth. As he put it in *An Expostulation with Inigo Jones* (1631):

Oh, to make boards to speak! There is a task!
Painting and carpentry are the soul of masque!
Pack with you peddling poetry to the stage!
This is the money-get, mechanic age.

In the development of the theatre the masque was particularly important because it was Inigo Jones who was responsible for the technique of proscenium staging. Moreover, the masque had considerable influence on contemporary drama, as we can see from Shakespeare's *Love's Labour's Lost* (c. 1593), Dekker's *Old Fortunatus* (1600), John Ford's *The Sun's Darling* (1624) and Nabbes's *Microcosmus* (1637). The most famous instance was the masque of Juno and Ceres within the fourth act of *The Tempest* (c. 1611), rivalled only by Milton's *Comus* presented at Ludlow Castle in 1634.

Further development was prevented by the outbreak of civil war and the closing of the theatres by the Puritans. Almost the last masque of any note before the ban was Davenant's *Salmacida Spolia* (1640). However, when the theatres re-opened all that had been learned of staging techniques was applied to the production of plays. And Davenant's was by no means the last masque. Shirley's *Cupid and Death* was presented in 1653, Cockayne's *The Masque at Bretby* in 1658, Crowne's *Calisto* in 1675, Davison's *The Masque of Proteus and the Adamantine Rock* in 1588, and Congreve's *The Judgment of Paris* in 1701.

Mention should also be made of the following contributions to the genre: Sir Philip Sidney's *The Lady of May* (1578); Daniel's *The Vision of Twelve Goddesses* (1604); Jonson's *Hymenaei* (1606), *The Masque of Beauty* (1608), *The Masque of Queens* (1609), *The Masque of Augurs* (1621), *Neptune's Triumph for the Return of Albion* (1624?), *The Fortunate Isles and Their Union* (1624); Chapman's *The Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn* (1613?); the anonymous *The Masque of Flowers* (1614); Townsend's *Albion's Triumph* (1632); Shirley's *The Triumph of Peace* (1634); Carew's *Coelum Britannicum* (1634); Kynaston's *Corona Minervae* (1636); and Nabbes's *The Spring's Glory* (1638). Fletcher, Campion, Beaumont and Middleton also composed masques. See ANTI-MASQUE⁴⁵² (Cuddon, 1999, p. 497-498, grifos meus).

452 “**anti-masque** An innovation by Ben Jonson in 1609. It took the form of either a buffoonish and grotesque episode before the main masque (*q.v.*) or an interlude, similarly farcical, during it. When performed beforehand, it was known as an ante-masque. One form of it was a burlesque (*q.v.*) of the masque itself, in which case it had some affinity with the Greek satyr play (*q.v.*)” (Cuddon, 1999, p. 43).

Como o verbete já anunciava de cara, ao trazer, logo na segunda linha, uma definição que tinha a ver com “disfarces” e que salientava o aspecto ambíguo das mascaradas, sugerida justamente por Ben Jonson (1572-1637); esse dramaturgo inglês, contemporâneo de Shakespeare, teve um papel importantíssimo na difusão e propagação desse gênero teatral, como mesmo mostra uma antologia de mascaradas, organizada pelo crítico inglês David Lindley⁴⁵³, *Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments*, publicada em 1995, já que, dentre as 18 mascaradas que a antologia apresentava, 10 delas eram de Ben Jonson! Para Lindley, que escreveu uma pequena introdução para a antologia, contextualizando essas peças e explicando sua seleção, Jonson era uma figura proeminente nesse contexto cultural: “[t]he selection of masques has been made with a number of criteria in mind. First, though Jonson is clearly the pre-eminent figure from 1605 until 1631” (Lindley, 1995, p. xvi).

As mascaradas “had a brief but splendid life as the dominant mode of entertainment at the early Stuart court, and it was increasingly come to be recognized as a genre offering a fascinating insight into the culture and politics of the early seventeenth century” (Lindley, 1995, [s.p.]), como foi dito na contracapa do livro e na sua folha de rosto, e elas tinham uma forte relação com a política, já que “[m]asques were major political events, often inordinately costly, where the court displayed itself not only to itself, but also to foreign ambassadors and diplomats who eagerly sought invitation (and frequently caused problems in quarrels over precedence, or because of the refusal of an ambassador from one country to appear with another)” (Lindley, 1995, p. ix). No entanto, para o âmbito desta tese, me interessa observar, ainda que rapidamente, apenas uma das peças de Ben Jonson que está nessa antologia, *The Masque of Blackness*, apresentada na Corte em Whitehall, em 1605, e que aparecia como a primeira mascarada da antologia⁴⁵⁴. Essa peça de Jonson foi “the second masque performed after the accession of James I”, e ela foi “the work that established Jonson and Inigo Jones as the major providers of masques for the next two and a half decades”, como explicou Lindley, nas notas, ao comentar a peça (Lindley, 1995, p. 215), cujo enredo era muito forte: a transformação racial de doze ninfas negras, do rio Níger, da Etiópia, que iriam se tornar brancas. Essa transformação racial dessas personagens africanas se daria num ambiente mitológico e mágico, encantatório, com seres míticos e personagens divinos, onde um Rio podia falar, assim como o Oceano, numa narrativa repleta de símbolos, que evocavam elementos da natureza,

453 Crítico inglês que editou *The Tempest* (Shakespeare, 2018), publicada pela primeira vez em 2002, com uma longa introdução, sendo uma edição comentada, repleta de notas que explicam e contextualizam o texto de Shakespeare.

454 Se houvesse mais tempo, também teria sido interessante observar a peça *Neptune’s Triumph for the Return of Albion*, de 1624, com Netuno que aparecia logo no título...

como a água, além do Sol e da Lua.

Assim como a peça de Shakespeare *A Tempestade*, essa peça de Jonson evocava questões do imaginário náutico, mas não na forma como venho abordando-o aqui, ao longo desta tese, através do **breu** e de outros materiais similares, a peça de Jonson evocava o mar por sua questão simbólica e a sua liquidez, como algo próprio ao feminino também, e havia a questão da mistura das águas, como um evento mágico, que iria ser usado no final da peça, como a espuma branca do mar, por exemplo, com a questão mitológica que esse elemento evocava, ligada ao nascimento de Vênus. Nessa circunstância aquática e feminina, impossível não lembrar do quadro de Sandro Botticelli, “O Nascimento de Vênus”, que é uma famosa pintura a têmpera sobre tela, criada provavelmente entre 1482 e 1485, em que a obra retratava o nascimento da deusa romana Vênus (Afrodite na mitologia grega), emergindo do mar em uma concha, sendo levada para a costa pelos ventos Zéfiro e Aura, e recebida por uma das deusas das estações. A pintura é um ícone do Renascimento italiano e está atualmente na Galeria Uffizi em Florença. Eu disse que era impossível não lembrar desse quadro, porque Ben Jonson e Inigo Jones se esforçaram muito para reproduzir essa ambiência na peça, com vários seres marítimos e conchas do mar: “*The masquers were placed in a great concave shell, like mother of pearl, curiously made to move on those waters, and rise with the billow; the top thereof was stuck with a chevron of lights which, indented to the proportion of the shell, struck a glorious beam upon them as they were seated one above another; so that they were all seen, but in an extravagant order*” (Jonson, 1995, p. 2).

Mas essa peça me interessava não apenas por essa construção de um ideal de beleza que estava sendo forjado ali, que tinha a imagem de Vênus como uma inspiração direta, mas para entender um pouco mais sobre como isso se deu, corroborando para a formação de contexto racista, e também para observar como a questão racial se desdobrava através dela, naquele contexto de mundo, para observar o nascimento moderno do próprio racismo, que estava nascendo ali, junto com o conceito de raça, como uma categoria social, onde era possível ver a origem dessas questões e o que estava em jogo junto com isso, já que a peça estava apresentando pessoas brancas que usavam máscaras para representar pessoas negras, e, no caso dessa mascarada, as máscaras eram máscaras blackface. As personagens negras, que estavam sendo representadas na peça por pessoas brancas, com máscaras blackface, eram as doze ninfas, filhas do rio Níger, da Etiópia, que, no decorrer da peça, iriam se tornar brancas: “[t]hese induced masquers, which were twelve nymphs, negroes and the daughters of Niger, attended by so many of the Oceaniae, which were their light-bearers” (Jonson, 1995, p. 2). Também me interessava observar as máscaras blackfaces dessa peça para pensar sobre os rostos pintados de preto, presentes em vários relatos do

ritual de passagem da linha do Equador, que já foram comentados anteriormente, para entender se poderia haver alguma ligação entre eles, por exemplo.

Nessa peça de Jonson, *The Masque of Blackness*, uma dessas ninfas foi interpretada pela rainha Ana da Dinamarca, esposa de Jaime I da Inglaterra, e as demais por suas damas de companhia, todas usando máscaras blackface, apesar de não haver, nos paratextos da peça, maiores detalhes de como elas foram pintadas, que materiais foram utilizados para aplicar a máscara etc.⁴⁵⁵. Na antologia, a título de contexto, sobre a peça *The Masque of Blackness* foi dito que:

This was the work that established Jonson and Inigo Jones as the major providers of masques for the next two and a half decades. In presenting the Queen and her ladies in black-face Jonson was responding to Queen Anne's express wish, and he did so with a display of witty learning, managing both to assert the nobility and beauty of blackness, and yet present the ladies' arrival at court as the result of their desire to be turned white by the power of the King. There was, however, the problem that at the end of the masque there could be no immediate transformation of the ladies back into their 'real' selves; perhaps Jonson intended from the beginning to answer this masque with the *Masque of Beauty*⁴⁵⁶, which was eventually performed in 1608.

The masque was extremely expensive, up to £3,000 being spent upon it. Though well received by foreigners present, the indecorum of the black-faced masquers and their flimsy apparel shocked some native observers, and the performance seems to be surrounded by problems; John Chamberlain, an indefatigable news-letter writer of the period, records controversy amongst the ambassadors invited, chaos from the press of people, a precipitous demolition of the banquet afterwards, and the arrest of a loose woman caught prosecuting her business on the terrace.

The texts of *Blackness* and *Beauty*, with *The Haddington Masque*, were published together in quarto in 1608, and in the Folio of 1616. One MS, BL, Royal MS 17.B.xxi, survives. Jonson himself annotated the text: the most important of these notes are signalled below by 'J' (Lindley, 1995, p. 215).

Como pudemos ler, o desejo de performar uma dessas personagens – mulheres negras que iriam se tornar brancas – partiu da própria rainha Ana da Dinamarca, que, junto com suas damas de companhia, atuaram para seu marido, o rei Jamie I, e sua Corte, usando máscaras blackface, representando doze filhas do rio Níger, como ninfas de Oceanus, representando símbolos específicos. É importante pontuar que, nas notas, Lindley explicou que a rainha Ana da Dinamarca estava grávida: “Queen Anne was six months pregnant at the time of the masque, a fact perhaps also reflected in her symbol at the end of the masque (see below, l. 245)” (Lindley, 1995, p. 216), e nos indicava para consultar outra nota, que fazia uma

455 Disponível em: <<https://www.crayfordhistory.org.uk/new-contributions/the-controversial-masque-of-blackness>>. Acesso em: 05/06/2025.

456 Percebe-se que há uma conexão muito forte entre essas duas mascaradas, mas a antologia não publicou essa outra peça, que pode ser lida *online*. Disponível em: <<https://www.luminarium.org/renascence-editions/jonson2.html>>. Acesso em: 05/06/2025. Também se pode ler mais sobre ela aqui, na Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Masque_of_Beauty>. Acesso em: 05/06/2025.

referência aos “Names” (Jonson, 1995, p. 7), do quadro abaixo, onde o símbolo atribuído à rainha tinha relação justamente com a fertilidade: “the meanings of the names in order are: abundance, splendour, transparent, flexibility, swiftness, spotless, moisture, coldness, sweetness, delicacy, weight, revolving (circular). *The symbols*, in order, refer to fertility, a twenty-sided figure standing for water, purity, the salamander not harmed by fire, education, the globe of the earth” (Jonson, 1995, p. 218), como mostram as imagens seguintes:

Figs. 93 e 94: À esquerda – *Print* do croqui de Inigo Jones para a personagem “Daughter of Niger”, da peça *The Masque of Blackness* (1605). E do lado direito – pg. escaneada (Jonson, 1995, p. 7), com informações da peça *The Masque of Blackness* (1605), sobre personagens, nomes e símbolos.



Inigo Jones costume design for Daughter of Niger in Ben Jonson's *The Masque of Blackness*, 1605.

Here the tritons sounded, and they danced on shore, every couple as they advanced severally presenting their fans,^o in one of which were inscribed their mixed names, in the other a mute hieroglyphic, expressing their mixed qualities. Which manner of symbol I rather chose than imprecise, as well for strangeness, as relishing of antiquity, and more applying to that original doctrine of sculpture which the Egyptians are said first to have brought from the Ethiopians.

	The Names ^o	The Symbols
The Queen	Euphoris	A golden tree, laden with fruit
Countess of Bedford	Aglaia	
Lady Herbert	Diaphane	The figure icosahedron of crystal
Countess of Derby	Eucampse	
Lady Rich	Ocyte	A pair of naked feet in a river
Countess of Suffolk	Kathare	
Lady Bevill	Notis	The salamander simple
Lady Effingham	Psychrote	
Lady Elizabeth Howard	Glycyte	A cloud full of rain dropping
Lady Susan Vere	Malacia	
Lady Wroth	Baryte	An urn, sphered with wine
Lady Walsingham	Periphere	

The names of the Oceaniae were

Doris	Cydispe	Beroe	Ianthe
Petrae	Glauce	Acaste	Lycoris
Ocyrhoe	Tyche	Clytia	Plexaure

Fonte: Croqui: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Masque_of_Blackness>. Acesso em: 05/06/2025. E a img. da direita, escaneada da antologia de Lindley (Jonson, 1995, p. 7).

Segundo Ayanna Thompson, que escreveu o livro *Blackface*, que já mencionei no capítulo sobre o **breu**, o uso de máscaras blackfaces em peças de teatro datam desde o período medieval e também eram comuns na época de Shakespeare, bem como no século XIX e XX, nos espetáculos de menestréis, mas em cada uma dessas épocas, essa máscara tinha diferentes nuances:

In performance, the application of black makeup dates back to at least the medieval period when guild records show that some of the devils in religious dramas were portrayed as being black. Anthony Barthelemy explains, “In many medieval miracle plays, the souls of the damned were represented by actors painted black or in black costumes. However, the prevalence of the tradition can be clearly seen in the mystery plays. In the play of the Fall in the Towneley, York, Coventry, and Chester cycles, Lucifer and his confederate rebels, after having sinned, turn black. It looks as if natural oils like bitumen, soft from coal, and black clothes were used to convey the blackness of the fallen angels in these medieval guild performances of biblical narratives.

In Shakespeare’s lifetime, there were numerous theatrical Moors, Africans, and Turks who were portrayed by white actors in various types of racial prosthetics; the theaters used costuming, wigs and beards, makeup, masks, and even fake noses to convey racial difference. In fact, the only contemporary drawing we have from a Shakespeare performance includes a “Moor” (Figure 3.1). We believe that Henry Peacham went to see a performance of Shakespeare’s first tragedy, *Titus Andronicus*, in 1595 and then went home and memorialized his experience by drawing some of the characters and writing out bits of dialogue from the play. Aaron the Moor, one of the villains in the play, looks as if he was performed by a white actor in blackface makeup, a black afro wig (affixed with a headband), and either black stockings gloves or more makeup that covered the actor’s hands and legs. One scholar tabulates between 1579 and 1642 there were at least fifty plays with racialized figures, and another scholar counts at least seventy productions with black characters. The Renaissance theaters, then, had to have been flush in racial prosthetics!

This performance traditions—of white people men applying and employing racial prosthetics to perform as black characters—hopped the pond to the American colonies in the late eighteenth century. *Othello* was one of the most popular plays on the early American stage, but were various other popular plays that contained black characters who were portrayed by white male actors. The plays that included black characters ranged generically from tragedies like Thomas Morton’s *The Slave* (1816), to comedies like Isaac Bickerstaff’s *The Padlock* (1768), to pantomimes like John Fawcett’s *Obi*; or, *Three Finger’d Jack* (1800), to equestrian dramas like John Fawcett’s *The Secret Mine* (1812), to comic operas like George Colman’s *Inkle and Yarico* (1787). The performance of blackness in the Western world, then, was from the start a white endeavor. To be a black character onstage was to be performed by a white actor in racial prosthetics.

Blackface minstrelsy is a specific performance mode and genre developed in the early nineteenth century. With characters with names like Jim Crow, Zip Coon, and Mammy, these performances were comprised of skits, monologues, songs, and dances that supposedly imitated enslaved persons or recently freed enslaved persons. The genre was comedically based and was performed by white men: when there were female characters, the male performers were both blacked up and cross-dressed. While the earliest minstrel performances were done as one-man shows, after the Civil War minstrel troupes were formed and transformed the mode into a larger, performance extravaganza. The mode and genre were so popular that were active minstrel troupes well into the mid- to late-twentieth century. “The Black and White Minstrel Show”, for instance, ran on BBC1 television in the UK until its cancellation in 1978. To be clear, that’s *not* 1878! (Thompson, 2021, p. 19-22).

Thompson apresentou diversas máscaras blackface, e também de alguns materiais que eram usados na manufatura dessas máscaras, como “natural oils like bitumen, soft from coal, and black clothes were used” [“eram óleos naturais como betume, macios de carvão e roupas pretas

também”], mas não chegou a comentar as mascaradas nem mencionou essa mascarada de Jonson em específico, que, no caso, não trazia atores homens com *blackfaces*, mas a própria rainha, Ana da Dinamarca e suas damas de companhia, performando para o rei e sua Corte. Com esse panorama que Thompson apresentou, que vai desde a Idade Média até o século XX, é possível visualizar como a máscara *blackface* veio sendo usada em diferentes momentos da História e contando diferentes histórias também, mas, ao assumir diferentes nuances, com significados por vezes muito distintos, era preciso perceber como esse artefato cênico, que era usado para fins dramáticos em atores brancos que representavam pessoas negras em cena, ia contando também uma história do empreendimento branco no mundo Ocidental, e dos estereótipos que foram sendo criados para as pessoas negras, através dessas máscaras. Como ela disse, essas representações com o uso da máscara *blackface*, na Idade Média, traziam muitas associações negativas, com o próprio demônio ou com pecadores que se transformavam em negros, nas peças litúrgicas, conhecidas como Mistérios. Mas, aqui, no caso dessa peça de Jonson, uma mascarada do século XVII, me interessava entender melhor como se deu o uso da máscara *blackface* nessa peça, e como se operou essa ideia de embranquecimento no decorrer da peça. Além de tentar entender o que esse embranquecimento poderia significar, naquele contexto de mundo. Naquele mundo que surgia junto com a peça, que a peça estava forjando.

A peça tinha uma grande influência do neoplatonismo e era cheia de símbolos e mistérios, como era comum naquele período, por isso, também havia uma espécie de enigma, colocado como uma adivinhação, que precisava ser decifrado, “[w]herein they might decipher through the stream/ [t]hese words” (Jonson, 1995, p. 5), porque ele era a chave do mistério, enunciado pelo rio Níger:

That they a land must forthwith seek,
Whose termination (of the Greek)
Sounds *-tania*; where bright Sol, that heat
Their bloods, doth never rise or set,
But in his journey passeth by,
And leaves that climate of the sky
To comfort of a greater light,
Who forms all beauty with his sight (Jonson, 1995, p. 5).⁴⁵⁷

457 “Que buscassem logo uma terra,
Cujo nome (vindo do grego) soasse
Ao final como “-tânia” — É lá onde o Sol,
Que aquece seus corpos, sem jamais nascer

Esse enigma foi lançado e a busca por essa terra, terminada em “-tânia”, começava, então, sob os auspícios dos raios solares, já que o “Sol”, escrito no poema em sua forma latinizada, se relacionava de uma maneira muito direta com as benesses desse lugar que precisava ser encontrado, numa associação extremamente positiva e poderosa, feita de uma maneira direta, entre o Sol e seus raios luminescentes, com essa terra, formando uma imagem que enaltecia e reforçava a posição de destaque desse lugar, ao ser pensado em relação a outros lugares. Nas notas, também foi explicado por Lindley que a expressão “greater light”, do verso “[t]o comfort of a greater light”, se referia ao Rei Jamie, como se essa “luz maior” fosse uma metáfora que estivesse relacionada a ele, equiparado ao próprio Sol. Ele não foi o único rei daqueles tempos a ser chamado de Sol, o rei francês Luís XIV, que reinou de 1643 a 1715, também foi chamado assim. Na peça, esse enigma foi sendo revelado aos poucos, por eliminação, passando primeiro pela “Black Mauritania” [Preta Mauritània, Terra dos mouros], depois pela “Swarth Lusitania” [escura Lusitània, Portugal e oeste da Espanha] e finalmente pela “Rich Aquitania” [Rica Aquitània, sudoeste da França], e só depois dessas três tentativas é que apareceu o tal lugar, mencionado numa fala de Oceanus, como “Albion the fair”, e depois também enunciado como “Neptune’s son, who ruleth here” (Jonson, 1995, p. 5). Essa associação entre “Albion” e “Neptune’s son” também foi feita novamente no final da peça, “[i]n sight of Albion, Neptune’s son” (Jonson, 1995, p. 9), na canção final da peça, no seu último verso.

Essa referência a “Albion” poderia parecer ainda mais enigmática, se não fosse sabido que Albion era o nome mais antigo da Grã-Bretanha, derivado da palavra latina “Albus”, que significava “terra branca”⁴⁵⁸, mas, nesse exemplo, “Albion, o justo”, o termo que também era usado para designar a Grã-Bretanha foi empregado, nesse caso, para se referir a uma pessoa, chamada também de “Filho de Netuno, que reina aqui”. Essa pessoa, como foi dito nas notas, numa anotação do próprio Ben Jonson, era o próprio rei Jamie: “[a]lluding to the rite of styling princes after the name of their pryncedoms; so is he still Albion, and Neptune’s son that governs. As also his being dear to Neptune, in being so embraced by him’ (J) ”

Ou se pôr, simplesmente cumpria seu ciclo

Em sua jornada diária, deixando no céu

Aquela sensação de reconforto

De a uma luz maior, que, só com seu olhar

Criava toda a beleza.” [Tradução minha, feita com a ajuda do Chat GPT].

458 Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Albion-island-Europe>>. Acesso em: 10/06/2025.

(Jonson, 1995, p. 217)⁴⁵⁹.

No entanto, é a personagem Etiópia quem finalmente resolveu o enigma, anunciando “Britannia, which the triple world admires”. No caso, para se entender o que seria esse mundo triplo, relativo à Grã-Bretanha, também conhecida como Ilhas Britânicas, Lindley explicou nas notas a que isso estava se referindo: “the triple realms of heaven, earth, and underworld wonder at the three kingdoms of England, Scotland, and Wales, united by James” (Lindley, 1995, p. 217). Ou seja, desde 1603, com a morte da Rainha Elizabeth, a Grã-Bretanha estava sendo unida, com uma série de ações políticas, como a “Union of the Crowns”, em 1603, até o “Acts of Union”, que fundiu dois reinos em um, criando o “Kingdom of Great Britain”. É interessante perceber que, logo depois de revelado o enigma, ao se entender que a charada se tratava do reino da Britânia, é que foi anunciado o embranquecimento das ninfas, filhas do rio Níger, justamente quando foi feita a louvação dessa terra de Albion, uma “terra branca”, e Britânia sendo repetida três vezes, como se se tratasse de um “encantamento”, um lugar magnífico na Terra. Esse embranquecimento das ninfas também foi perspectivado em relação ao Sol e à luz presente nesse lugar, e tudo isso foi apresentado como aspectos positivos, favoráveis, para que esse embranquecimento acontecesse:

ÆTHIOPIA Niger, be glad; resume thy native cheer.
Thy daughters' labours have their period here,
And so thy errors. I was that bright face
Reflected by the lake, in which thy race

459 Outra peça de Jonson, *Neptune's Triumph for the Return of Albion*, de 1624, trazia a presença de Netuno: Netuno estava simbolizando uma alegoria do rei Jaime, ao celebrar o retorno em segurança de Charles, que representava Albion, um nome antigo e usado em textos literários para se referir à Grã-Bretanha, já que, na época da peça, Jaime havia enviado Charles a Madri. Sobre essa peça, Lindley disse nas notas: “[d]espite the title-page, this masque was in fact never performed. The official reason given was that the King was unwell, but the real reason probably had to do with the impossibility of accommodating both French and Spanish ambassadors at a performance. The diplomatic problems were great because the work responded, albeit belatedly, to the return of Prince Charles and Buckingham from Spain in October 1623. They had left secretly in February of that year to prosecute the marriage of Charles to Spanish princess. This match had long been sought after by the King, though he seems not to have known of his son's madcap project. It was deeply unpopular with many in England, especially in the heightened political and religious tensions that attended the beginning of the Thirty Years War, involving James's daughter Elizabeth and her husband Frederick, Elector Palatine. Whatever their motives for going to Spain, the return of Charles and Buckingham without a Spanish bride provoked unparalleled popular rejoicing and Jonson was faced with the problem of celebrating what could only be seen as a failure of the King's policy. He responded by obfuscating the reasons for the journey (and the disgrace of the return) and by denigrating the popular rejoicings of a few months before. The masque was published in quarto in 1625, and again in the 1640 Folio” (Lindley, 1995, p. 255-256). Essa peça também trazia canções e uma anti-mascarada com marinheiros, como *A Tempestade* de Shakespeare, e, apesar de essa peça de Jonson não fazer referência ao **breu** ou a outros materiais similares, seria interessante observar as associações que foram feitas entre Netuno e figuras de poder, porque, no ritual de passagem da linha do Equador, nos rituais em que Netuno era mencionado, quando foi mencionado, ele representava sempre uma figura de autoridade, já que era uma figura central.

Read mystic lines (which skill Pythagoras
 First taught to men by a reverberate glass).
 This blessed isle doth with that *-tania* end
 Which there they saw inscribed, and shall extend
 Wished satisfaction to their best desires.
 Britannia, which the triple world admires,
 This isle hath now recovered for her name;
 Where reign those, beauties that with so much fame
 The sacred Muses' sons have honoured,
 And from bright Hesperus to Eos spread.
 With that great name, Britannia, this blest isle
 Hath won her ancient dignity and style,
A world divided from the world, and tried
 The abstract of it in his general pride.
 For were the world, with all his wealth, a ring,
 Britannia (whose new name makes all tongues sing)
 Might be a diamond worthy to enchase it,
 Ruled by a sun, that to this height doth grace it.
 Whose beams shine day and night, and are of force
To blanch an Ethiop and revive a cor'se.
 His light sciential is and (past mere nature)
 Can save the rude defects of every creature.
 Call forth thy honoured daughters, then,
 And let them 'fore the Britain men
 Indent the land with those pure traces
 They flow with in their native graces.
 Invite them boldly to the shore,
 Their beauties shall be scorched no more;
 This sun is temperate, and refines
 All things on which his radiance shines (Jonson, 1995, p. 6-7, grifo meu)⁴⁶⁰.

460 “ETIÓPIA Alegra-te, Níger; retoma teu ânimo inato.
 Os labores de tuas filhas encontram aqui seu derradeiro
 Paradeiro, e, com ele, teus erros se esvaem. Eu era aquele
 Rosto luminoso, refletido pelo lago, onde tua raça
 Leu linhas mágicas (que Pitágoras, com sua infinita
 Sapiência, primeiro ensinou aos homens trapaceiros

Por mais que esse embranquecimento, “[t]o blanch an Ethiop and revive a cor’s e” [de alvejar um Etíope e reavivar um cadáver], tenha sido anunciado nessa peça, ele só aconteceu, de fato, na peça seguinte, apresentada três anos depois, em 1608, na mascarada *The Masque of Beauty*, que foi encenada por ocasião da inauguração do salão de banquetes reformado do palácio, quando finalmente as “filhas do rio Níger” foram mostradas limpas, sem o pigmento preto que havia sido usado na peça anterior. Essa ideia da mudança da cor de pele não foi usada somente nessas peças de

Valores invioláveis com o truque de sua taça de vinho).
 Esta ilha abençoada, que com “-tânia” termina,
 Lá onde viram inscrito o destino, agora devem expandir
 Com a certeza de uma satisfação bendita
 Por seus mais nobres anseios.
 Britânia, que o triplo mundo admira,
 Renasce agora em seu próprio nome uma joia rara;
 Onde reinam beldades de exultada fama
 Cujos filhos das sagradas Musas têm honrado,
 Do brilhante Héspero aos reflexos de sua mãe Eos.
 Com esse nome exaltado — Britânia — esta ilha benfazeja
 Reconquistou sua dignidade e honra antiga, infinita;
Um mundo apartado do próprio mundo, e que encerra
 Em si o orgulho de um mundo vetusto sobre a Terra.
 Pois se o mundo, com toda a sua riqueza, fosse um anel,
 Britânia (cujo sabor do nome faz todas as línguas ressoarem)
 Seria como um diamante digno de apreciação,
 Regida por um Sol, que a esta altura a enaltece,
 E cujos raios, brilhando dia e noite noite e dia, têm o poder
 De alvejar um Etíope e reavivar um cadáver.
 Sua luz atual é científica e (transcendendo a natureza)
 Pode curar os defeitos grosseiros de toda criatura.
 Chame, então, tuas honradas filhas,
 E que elas, diante dos homens britânicos,
 Imprimam na terra aqueles traços puros
 Que emanam delas por sua graça nativa.
 Convide-as corajosamente à costa,
 Elas não mais deverão ter suas belezas queimadas
 Este sol é temperado e refina

1605 e 1608, de Jonson, ela também foi usada numa mascarada posterior, de 1621, *The Gypsies Metamorphosed*⁴⁶¹, que também envolvia a mudança da cor de pele amarelada para a branca. Só essa continuidade entre as peças e a permanência dessas ideias em diferentes peças no curso do tempo, já permitiam ver como havia, no imaginário cultural da época, todo um ideário do potentado branco que estava sendo construído ali, e que essas peças também ajudavam a forjar, reforçando-o, ao colocar a raça branca como um ideal superior, ao mesmo tempo em que essa raça se consolidava, seus propósitos também iam sendo introjetados nas pessoas, ao assimilarem essas ideias, que acabavam sendo naturalizadas. E como essas peças eram representações artísticas da Corte, elas estavam trabalhando para a própria Corte, reforçando seus próprios desejos narcisistas.

Essa passagem da mascarada *The Masque of Blackness* foi construída para ser bastante poética, com seu esquema de rimas binárias, que também podia ser visto em outros momentos da peça, mas cujo emprego era para dar toda uma musicalidade ritmada ao texto enunciado em cena. Eu não me esforcei muito para tentar reproduzir esse esquema de rimas na tradução em português que fiz, com ajuda do Chat GPT, porque me interessava mais observar a construção de Jonson desse embranquecimento, que era bastante explícita: ele colocou o trecho “[t]o blanch an Ethiop” [de alvejar um Etíope] ao lado de “revive a cor’s e” [reavivar um cadáver], como se se tratassem de situações análogas, por serem situações que faziam alusões a provérbios, como foi dito nas notas, “a proverbial impossibility” (Lindley, 1995, p. 147), onde esses provérbios falavam, na verdade, de uma impossibilidade de essas coisas acontecerem, como alvejar um Etíope e reavivar um cadáver, serem coisas impossíveis de acontecer na realidade, por isso elas foram aproximadas e colocadas juntas na peça. Lado a lado.

No entanto, essas duas situações não se emparelhavam apenas por fazerem referência a provérbios impossíveis, mas a forma como essa construção foi elaborada sintaticamente também era muito reveladora de um paralelismo, já que “an Ethiop” acabou sendo equiparado com um “cor’s e”, o que era uma construção que tinha um significado muito pesado, pois criava um paralelo sintático entre esses termos, significando, nas entrelinhas, que as pessoas negras não eram vistas como vivas, mas como cadáveres. Esse tipo de construção lembra o que o filósofo camaronês Achille Mbembe vem anunciando contemporaneamente, quando se refere à necropolítica, em seu livro homônimo (Mbembe, 2018), mas, ao que

Todas as coisas sobre as quais seu esplendor brilha” [Tradução minha, feita com a ajuda do Chat GPT].

461 Disponível em: <<https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/gypsies/facing/#>>, <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/static/pdf/Gypsies_Huntington_MS_transcription.pdf> e <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gypsies_Metamorphosed>. Acesso em: 06/06/2025.

parece, esse provérbio que faz alusão ao embranquecimento de um Etíope não é de Jonson, e pode ter a ver com uma fábula de Esopo, “Washing the Ethiopian White”⁴⁶², de número 393, segundo o índice de Perry⁴⁶³, que foi organizado no século XX por Ben Edwin Perry, professor de Letras Clássicas nos Estados Unidos. Essa é uma sistematização moderna do texto de Esopo, que viveu na Grécia antiga, do sétimo ao sexto século antes de Cristo, mas pode ser que o uso proverbial dessa fábula tenha se dado por causa de Luciano de Samósata, que usou um trecho em grego em um epigrama, e como esse epigrama apareceu numa compilação feita, no século XV, por Erasmo de Roterdã, que copiou esse provérbio numa coleção, chamada *Adagia*⁴⁶⁴, acabou se popularizando. Todas essas informações que acabei de mencionar a respeito do uso proverbial dessa expressão vêm da *Wikipédia*, e, obviamente, elas precisam ser checadas, com uma pesquisa mais acurada que poderia ser feita nesse sentido, para se investigar melhor as traduções dessa fábula de Esopo⁴⁶⁵, nessa época da peça de Jonson, e procurar o uso proverbial dessa fábula, em outros textos também, mas isso já escaparia do intuito desta tese, que já está em seus finais, procurando apenas observar essa mascarada de Jonson, tendo alguns relatos do rito de passagem de linha do Equador, que já foram comentados anteriormente, como pano de fundo mental, tentando pensar como aspectos dessas mascaradas e de seus contextos culturais poderiam ter ressoado de alguma forma nesse rito, que foi realizado ao longo de vários séculos, em navios que cruzavam o oceano Atlântico.

A professora universitária americana Kristin McDermott, que organizou uma pequena coleção, publicando reedições de quatro peças de Ben Jonson, intitulada *Masques of Difference*⁴⁶⁶, também publicou um artigo muito interessante em 2002, “‘To blanch an Ethiop’: Jonson’s *Masque of*

462 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Washing_the_Ethiopian_White>. Acesso em: 06/06/2025. Como na edição em português das *Fábulas* de Esopo que tenho (Esopo, 2020), não consta essa fábula, tive que procurá-la *online*. Ela foi encontrada em grego e em inglês: <<http://greekaesop.pbworks.com/w/page/15660894/syntipas41>>, <<http://mythfolklore.net/aesopica/perry/393.htm>>, <<http://mythfolklore.net/aesopica/oxford/361.htm>> e também <<https://fablesaesop.com/the-servant.html>>. Acesso em: 06/06/2025.

463 Disponível em: <<https://fablesaesop.com/perry-index>>. Acesso em: 06/06/2025.

464 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Adagia>>. Acesso em: 06/06/2025.

465 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aesop%27s_Fables>. Acesso em: 06/06/2025.

466 “Masques of difference presents an annotated edition of four seventeenth-century entertainments written by Ben Jonson for the court of James I. These masques reflect both the confidence and the anxieties of the English aristocracy at a time when notions of monarchy, empire, and national identity were being radically redefined. All four masques reflect the royal court's self-representation as moral, orderly, and just, in contrast to stylised images of chaotically (and exotically) 'othered' groups: Africans, the Irish, witches, and the homoeroticised figure of the Gypsy. This edition presents two masques that have received recent attention in the classroom - The Masque of Blackness and The Masque of Queens - and two that have never before been anthologised for the student reader - The Irish Masque at Court and The Masque of the Gypsies Metamorphosed. This anthology offers students the latest in scholarship and critical theory and essential clues for understanding the ideologies that shaped many of the modern structures of English culture”.

Blackness and Multicultural Approaches to Early Modern English Literature”⁴⁶⁷, discutindo essa peça na contemporaneidade e falando da sua experiência de leitura com seus alunos na Universidade. Para ela, esse texto “offered an important chance to explore one of the most earliest treatments of race in English Literature” (McDermontt, 2002, p. 18), e, com relação aos seus alunos e a recepção crítica do texto de Jonson, ela também comentou que:

Fully familiar with the tendency of European writers to “exoticize” black women, my students immediately understood Anne’s desire to perform in blackface as a sexually subversive act. The identification of white with purity and black with corruption was depressingly familiar as well. Less familiar, however, was the model of heroic blackness on which Jonson draws to complete his portrait of “black beauties” he casts as nymphs of the river Niger. While I resisted the urge to act as an apologist for Jonson, I did emphasize his attempts to create at least a temporarily positive model of blackness via comments of the character Niger (the river god who was the father of the nymphs). While it was easy for them to dismiss Niger’s praise of his daughters as the fond ravings of a biased parent, they were often surprised to hear that a model of black beauty did exist beyond the ironic one offered by Shakespeare’s sonnets 127 and 130. And while it quickly became evident in the text that Jonson’s efforts to define the nymphs as beautiful served his satiric swipe at “poor brain-sick men styled poets” far more than it serves the defense of non-traditional beauties, the mere implication of an alternative to “fairness” made this a text worth looking at more carefully (McDermott, 2002, p. 20).

De fato, logo no início da peça, em seu prólogo, foi anunciado que havia um rio na Etiópia, conhecido pelo nome de Níger, e foi dito que Plínio, Solino, Ptolomeu e o velho Leo Africano já tinham falado sobre esse rio. As pessoas de lá eram chamadas de “*Nigritae*”, e agora eram conhecidas como “Negros” – essa seria a nação mais negra do mundo –; e esse rio, passando por um certo lago, e indo na direção do leste, depois de um longo curso, desembocava no oceano ocidental. Assim, “because it was her Majesty’s will to have them blackmoors at first” [porque era vontade de Sua Majestade que eles fossem mouros negros no início] (Jonson, 1995, p. 1), coube a Jonson realizar a invenção dessa peça e apresentá-la para a Corte. Havia uma certa solenidade na forma de expressar essas informações, que serviam para apresentar e contextualizar os personagens da peça, e também, quando a peça realmente começou, “[s]ound, sound aloud/ [t]he welcome of the orient flood/ [i]n to the west” (Jonson, 1995, p. 3), uma grande exaltação poderia ser percebida, para saudar esses personagens africanos, mas talvez, isso que identifico como solenidade, se desse pelo fato de Jonson anunciar que a peça era um desejo de Vossa Majestade de, num primeiro momento, representar mouros. Talvez, a solenidade acontecesse, porque era a própria rainha que estava ali, vestida na pele do “Outro”, atuando esse desejo de “Outro”:

Disponível em: <<https://manchesteruniversitypress.co.uk/9780719057540/>>. Acesso em: 07/06/2025.

467 Disponível em: <<https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1301&context=lajm>>. Acesso em: 07/06/2025.

SONG
 Sound, sound aloud
 The welcome of the orient flood
 Into the west;
 Fair Niger, son to great Oceanus,
 Now honoured thus
 With all his beauteous race,
 Who though but black in face,
 Yet are they bright,
 And full of life and light,
 To prove that beauty best
 Which not the colour, but the feature
 Assures unto the creature (Jonson, 1995, p. 3)⁴⁶⁸.

No trecho acima, ficou evidente na canção como, apesar de haver a tentativa de se apresentar esse “Outro” positivamente, havia uma grande contradição, que ia construindo um discurso altamente racista, desde a primeira canção da peça, apresentada depois do prólogo, que descrevia os personagens, com suas contextualizações, e os cenários, ligados à temática marítima: ao falar das doze ninfas como um “beauteous race” [bela raça], logo em seguida essa “bela raça” foi colocada em questão, com a conjunção adversativa “though” [embora], tecendo comentários ambíguos sobre a cor negra, oscilando entre aspectos positivos e negativos, “[w]ho though but black in face,/ [y]et are they bright,/ [a]nd full of life and light,” [que, embora tenha a face negra,/ é reluzente o semblante,/ repleto de vida e de sina,], procurando ao final relativizar (ou seria suavizar?) seu próprio

468 “CANÇÃO

Saudemos e saudemos muito alto
 A abundância que vem do oriente
 Para o ocidente;
 Honrado Níger, filho do grande Oceano,
 agora dignificado, na companhia
 De toda sua bela raça,
 Que, embora tenha a face negra,
 É reluzente o semblante,
 Repleto de vida e de sina,
 Assegurando que o ponto alto da beleza
 Não está na cor, mas nas feições
 Que se revelam nas criações” [Tradução minha, feita com a ajuda do Chat GPT].

comentário racista sobre a cor, falando de um modo mais entusiasmado pelas criações, “[t]o prove that beauty best/ [w]hich not the colour, but the feature/ [a]ssures unto the creature” [assegurando que o ponto alto da beleza/ não está na cor, mas nas feições/ que se revelam nas criações.]. Ou seja, nessa canção, havia um subtexto muito enfático, que reforçava os juízos sobre o “Outro”, sempre em relação à cor branca, entendida como superior.

Em alguma medida, na peça, era possível identificar o que foi ressaltado por McDermott em relação a Jonson, “sua tentativa de criar pelo menos um modelo temporariamente positivo de negritude por meio de comentários do personagem Níger (o deus do rio que era o pai das ninfas)” (McDermott, 2002, p. 18), mas esses comentários de “NÍGER”, aos quais McDermott estava se referindo, viriam dialogar com os de “OCEANUS”, em outros momentos da peça, e também seria interessante pensar se esse “modelo temporariamente positivo da negritude”, de que McDermott falava, não se daria porque, em larga medida, era a própria rainha e suas damas de companhia que estavam performando, embaralhando os papéis entre quem era representado e quem estava representando, por trás das máscaras blackface? É difícil responder a essa pergunta, mas alguns versos dessa canção foram compostos, pensando exatamente na rainha, como o verso “[a]nd full of life and light,” [repleto de vida e de sina,], que se referia ao fato de a rainha Ana da Dinamarca estar grávida, como foi explicado nas notas, por Lindley: “Queen Anne was six months pregnant at the time of the masque, a fact perhaps also reflected in her symbol at the end of the masque (see below, l. 245)” (Lindley, 1995, p. 216). E essa indicação, “(see below l. 245)”, que vinha no final da explicação da nota, fazia menção à nota da linha 245, e que tinha a ver com os nomes e os símbolos, como mencionei anteriormente, naquela imagem que era uma espécie de quadro, que vinha dentro da peça, onde o nome da rainha estava associado a símbolos ligados à fertilidade.

Particularmente, acredito que seja importante percorrer o texto dessa mascarada, observando como essas contradições e ambiguidades foram sendo expostas ao longo da peça, aparecendo também nas falas do próprio Níger, como, por exemplo, ao apresentar suas filhas ninfas: “[t]o do a kind and careful father’s part,/ [i]n satisfying every pensive heart/ [o]f these, my daughters, my most loved birth;” [“para cumprir o papel de um pai bondoso e cuidadoso,/ satisfazendo cada coração pesaroso/ de minhas filhas: Ei-las!, nascidas do meu amor maior;”], que falava de sua beleza negra com exaltação, “[t]hat in their black the perfect’st beauty grows,/ [s]ince the fixed colour of their curlèd hair/ [(w]hich is the highest grace of dames most fair)” [“e em sua negrura a mais perfeita beleza é vista,/ já que a cor estática de seus encaracolados cachos/ (é a mais alta graça das

damas mais viçosas)” (Jonson, 1995, p. 4). Essa fala de “NÍGER” era uma fala enorme, e esses foram apenas dois trechos, onde era feita essa exaltação da beleza negra, mas ainda nessa mesma fala, ele derrapava, dizendo coisas como: “[a]bout the globe, the Ethiops were as fair/ [a]s other dames, now black with black despair,/ [a]nd in respect of their complexions changed,/ [a]re eachwhere, since, for luckless creatures ranged.” [“ao redor do mundo, as Etíopes eram tão belas/ quanto outras damas, agora sua negrura é temperada com agrura/ e, em razão da mudança de suas próprias figuras/ são, desde então, por toda parte, tidas como inglórias criaturas”] (Jonson, 1995, p. 4). Essa fala me chamava muito a atenção, já que me parecia muito estranho que fosse o próprio “NÍGER”, que se apresentava como pai das ninfas, que anunciasse essa mudança de perspectiva, porque havia uma grande perversidade nisso tudo, que era a de, além de inventar um “Outro”, ainda colocar palavras em sua boca, como se ele tivesse realmente dito isso, quando, na verdade, era uma visão do potentado branco, que se fazia assimilar, pela própria negritude. E era no final dessa longa fala de Níger que foi lançado o “enigma” que deveria ser solucionado, cuja resposta era a Grã-Bretanha, como já comentei há pouco, e que foi solucionado por Etiópia.

No decorrer da peça, a presença de Níger foi “substituída” pela de Etiópia, e foi ela quem anunciou o embranquecimento das ninfas, ao solucionar o enigma. Essa mudança era uma mudança sutil, mas que podia ser pensada também como a evocação simbólica do feminino, que estava muito em discussão na peça como um todo, com esse tema da beleza, e, na verdade, a charada da Britânia, repetida três vezes, como se fosse uma fala mágica, talvez fosse algo comum naquele tempo, já que também aparecia na figura das três bruxas da peça *Macbeth*, de Shakespeare, cuja encenação aconteceu por volta de 1606, e que foi publicada no Folio em 1623, que seriam como evocações de Hécate, que era uma figura associada à Deusa Tríplice. Talvez, essas repetições em ritmo de três tivessem a ver com ela? É possível que sim, já que era nesse processo de repetição tripla do nome “Britânia” que foi mencionado o embranquecimento das ninfas, que poderia ser entendido como um processo mágico, encantado. Etiópia era, nas palavras de Níger, “Goddess of our shore” [“Deusa da nossa costa”], e essa posição de poder, da qual ela era investida, era uma posição privilegiada, porque lhe assegurava seu estatuto mágico, como que regida por outras leis, que não eram as leis naturais da Terra e por isso ele poderia operar coisas impossíveis, como transformar pessoas negras em brancas. Foi a partir dessa posição de poder sobrenatural que foi anunciada a transformação das ninfas e foi a mesma Etiópia quem, no final da peça, revelou uma espécie de ritual de beleza, que ia efetivamente poder transformar as ninfas africanas em ninfas brancas:

ÆTHIOPIA Enough, bright nymphs, the night grows old,
 And we are grieved we cannot hold
 You longer light; but comfort take.
 Your father only to the lake
 Shall make return; yourselves, with feasts,
 Must here remain the Ocean's guests.
 Nor shall this veil the sun hath cast
 Above your blood, more summers last.
 For which, you shall observe these rites:
 Thirteen times thrice, on thirteen nights
 (So often as I fill my sphere
 With glorious light, throughout the year)
 You shall, when all things else do sleep
 Save your chaste thoughts, with reverence steep
 Your bodies in that purer brine
 And wholesome dew, called rosmarine;
 Then with that soft and gentler foam,
 Of which the ocean yet yields some,
 Whereof bright Venus, beauty's queen,
 Is said to have begotten been,
 You shall your gentler limbs o'er-lave,
 And for your pains, perfection have.
 So that, this night, the year gone round,
 You do again salute this ground;
 And in the beams of yond' bright sun
 Your faces dry, and all is done (Jonson, 1995, p. 8-9)⁴⁶⁹.

469 “ETIÓPIA Basta, lustrosas ninfas, a noite já vai alta,
 E lamentamos não poder deter vosso fulgor
 Por mais tempo; mas consolai-vos.
 Somente pelo lago vosso pai deverá retornar,
 E vós, com banquetes e festins, deveis aqui
 Ficar, hóspedes do Oceano.
 Mas nem este véu que o sol lançou sobre vossa fronte
 Em vosso sangue há de tantos verões perdurar...
 Por isso, deveis observar bem estes ritos e na calada
 Da noite cumpri-los em segredo:
 Treze vezes três, em treze noites

Essa fala era uma fala mágica e era possível ver como ela evocava a beleza mitológica de Vênus, fazendo referência à espuma do mar, transformando tudo isso, num ritual de beleza. Num ideal de beleza. A didascália, que vinha logo depois dessa fala, indicava que: “[a]t which, in a dance they returned to the sea, where they took their shell, and with this full song, went out” (Jonson, 1995, p. 9). E ela estava encaminhando para o final da peça, quando as doze ninfas retornariam para as suas conchas e iriam embora, ao som da canção final, que começava saudando Diana, a Deusa da Lua, “[n]ow Dian, with her burning face” [“agora Diana, com seu rosto em chamas”], e terminava falando em Albion, filho de Netuno, “[i]n sight of Albion, Neptune’s son” [“à vista de Albion, o filho de Netuno”], como já comentei anteriormente. Como essa peça fazia parte de uma trilogia, seria interessante poder estudar a segunda peça, *The Masque of Beauty*, de 1608, de Jonson e ver a beleza que ele estava louvando, quando as ninfas teriam se tornado brancas, além de poder comentar a máscara “Moretta”, conhecida também como “*servetta muta*” ou *Visard*⁴⁷⁰... Mas isso não vai acontecer agora, porque esta tese tem que acabar.

Muitas coisas passaram pela minha cabeça, enquanto eu estava escrevendo essa parte final da tese, comentando a peça de Jonson, e vendo,

(Tantas quantas eu encho minha esfera
Que, com gloriosa luz, ao longo do ano, espera),
Deveis, quando tudo mais dorme, resguardar
Vossos pensamentos castos, e com certa
Reverência banhar vossos corpos naquela mais pura
Salmoura, misturada com salutar orvalho, chamado alecrim;
Então, com aquela suave e delicada espuma do mar,
A mesma que gerou a luminosa Vênus, rainha de todas
as belezas, que o gentil Oceano, em sua generosa
Abundância, sempre oferece com sua cadência ondular,
Deveis lavar vossos delicados membros,
E, por vossos continuados esforços, a penosa perfeição
alcançareis. De modo que, a contar de hoje à noite,
quando, daqui a um ano, tudo já passado for,
Deveis novamente esta terra saudar;
E sob os raios do resplandecente sol que nascerá
Secareis vossos rostos e tudo estará feito
Como o destino escrito está.” [Tradução minha, feita com a ajuda do Chat GPT].

470 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Visard>>. Acesso em: 01/01/2026.

em simultâneo, várias relações possíveis com elementos do passado, como a questão das ninfas, em diálogo com Warburg, mas também em várias questões que estão presentes em muitos relatos do rito de passagem da linha da Equador, pensando a máscara de rostos pintados de preto, e todo um contexto de galhofa que era criado nos navios, ao realizar esse ritual. As conexões existem e elas atravessam o tempo e o espaço, não se restringindo somente ao início do século XVII, elas perduram no imaginário, se manifestando até hoje, na construção de um ideal de beleza feminino, forjado pela branquitude, antes mesmo de ela ser nomeada como tal. Da mesma forma que a mascarada da peça cômica de Shakespeare, de *A Tempestade*, reapareceu no romance de Machado de Assis, *Quincas Borba*, vários séculos depois, como não pensar que elementos que estavam presentes nas mascaradas também poderiam ter sido incorporados no ritual de passagem da Linha, de alguma forma, influenciando algumas versões do ritual, que ainda acontece até hoje e que tinha uma estrutura dramática – de começo-meio-e fim – bem clara, como se também se tratasse de uma grande mascarada? Na “festa de Netuno”, do romance *Opisanie Świata*, essa estrutura dramática era muito evidente, e a festa, com suas provas, como etapas necessárias para se realizar o batismo, acontecia entre dois banquetes, com muita música e muita dança... A questão que se colocava para mim, e que ainda me faz pensar, é sobre a ideia de “rituais místicos”, sugerida na nova versão do livro, porque, se o mundo encantado, no século XVII, aparecia assim, na forma de certas palavras, que eram revestidas de magia, e que davam a letra de toda uma ritualística, que deveria ser cumprida ao pé da letra, onde estaria essa mística na festa de Netuno de Veronica? Será que ela estaria incutida no próprio **breu**, que era um elemento “mágico”?

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. 2ª ed.. Lisboa: Edições 70, 2020.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Jandaíra, 2020.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro**. Trad. Sonia Branco. 1ª ed. 8ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALIGHIERI, Dante. Vida nova. In: PIGNATARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe**. Projeto e Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad., apresentação e notas Eugênio Vinci de Moraes. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia - Inferno**. Ed. bilíngue. Trad. e notas Italo Eugenio Mauro, prefácio Carmelo Distante. 4ª ed.. São Paulo: Editora 34, 2017a.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução. Xavier Pinheiro. 12ª ed.. São Paulo: Nova Fronteira, 2017b.
- ALIGHIERI, Dante. **Inferno: Comédia**. Trad., apresentação e org. dos textos Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise; ensaio visual Evandro Carlos Jardim; textos complementares Dante Milano, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. O Ballet Klauss Vianna em Belo Horizonte (1958-1962): caminhos de uma modernidade para o balé brasileiro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 1, p. e113520, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-2660113520>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/RdtJHNCy5vHHPmzT8SpzBVk/>. Acesso em: 02 out. 2024.
- ALVAREZ, A. **Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos**. Trad. Luiz Bernardo Pericás, Bernardo Pericás Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AMORIM, Antonio Brandão. **Lendas em Nheengatu e em Português**. Coleção “Hiléia Amazônica” – vol. 6. Manaus: Fundo Editorial- ACA, 1987.
- ANDERSON, Laurie. **Anéis de fumo**. Seleção de textos e tradução João Lisboa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Paulicea Desvairada – Ed. Fac-símile. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Caixa Modernista**. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial; Belo

Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez, Tatian Longo Figueiredo. Ilustrações Luiz Zerbini. 1ª ed.. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. Estabelecimento do texto, apresentação e notas Angela Teodoro Grillo. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. 1ª ed.. São Paulo: Global, 2019.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 2ª ed.. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. In: BAPTISTA, Abel Barros; SILVESTRE, Osvaldo M. (Org.). **Seria uma rima, não seria uma solução – a poesia modernista. Vol. 4. Curso Breve de Literatura Brasileira**. Odivelas: Livros Cotovia, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. Org. e coordenação editorial: Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANJOS, Moacir. **Adorno e Luta. Catálogo da exposição “Adornos do Brasil Indígena – Resistências contemporâneas”**. Com curadoria de Moacir dos Anjos, a exposição aconteceu no SESC-PINHEIROS, em 2016-2017, numa parceria entre o SESC-SP e o MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia de São Paulo, da USP, [s.d.].

ANTELO, Raúl. **Maria con Marcel: Duchamp en los trópicos**. 1ª ed.. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentinos, 2006.

ANTELO, Raúl. Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia). **Revista Letras**, [S. l.], v. 94, n. 1, 2016. DOI: 10.5380/rel.v94i1.48502. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/48502>. Acesso em: 18 abril 2023.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura**. Salvador: EDUFBA, 2012.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. 20ª ed.. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ÂREAS, Vilma. Considerações sobre o método Albertine. In: CARSON, Anne. **O método Albertine**. Trad. Vilma Arêas e Francisco A. Guimarães. Notas e apresentação: Vilma Arêas. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2017, p. 4-6.

ARIEL, Marcelo. **A água veio do sol, disse o breu**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Ed. Bilíngue. Tradução, introdução e notas. Paulo Pinheiro. 2ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: editora 34, 2017.
- ARTAUD, Antonin. **Heliogabalo ou O anarquista coroado**. Trad. de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**. Introdução de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. 1ª ed. 11ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Introdução John Gledson. Notas de Maria Cristina Carletti. 1ª ed. 7ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Prefácio de Hélio Guimarães. Notas de Marta Senna e Marcelo Diego. 1ª ed. 20ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus**. 2ª ed. atual. e revista. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BARRETO, Lima. **Contos completos**. Org. e introdução Lilia Moritz Schwarcz. 4ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos**. Prefácio Alfredo Bosi. Org. e Notas Augusto Massi, Murilo Marcondes de Moura. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BATAILLE, Georges. **Œuvres Complètes II: Écrits posthumes 1922-1940**. Paris: Éditions Gallimard, 1970.
- BATAILLE, Georges. **O ânus solar**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance, seguido de: Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Suma arqueológica - vol. III**. Trad., apresentação e org. Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimp.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 13-16.
- BATAILLE, Georges. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. Posfácios Eliane Robert Moraes, Michel Leiris, Roland Barthes. 1ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad., apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. *In*: BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação Willi Bolle. Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa ... [et al.]. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 187-188.

BENJAMIN, Walter. Alarme de incêndio. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas, vol. II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. 3ª reimp.. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, p. 45-46.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição, apresentação e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, artes e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8ª Ed. revista. 3ª reimp.. São Paulo: Brasiliense 2012, p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. 2ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013, p. 101-120.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento, Sobre o Haxixe e outras drogas**. Trad. João Barrento. 1ª ed. 2ª reimp.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. ed. brasileira Willi Bolle; colaboração na org. da ed. brasileira Olgária Chain Féres Matos; trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. 1ª reimp.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Ed. crítica. Org. e trad. Müller, Márcio Seligmann-Silva. 1ª ed.. São Paulo: Alameda, 2020.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario Portuguez e latino (Volume 02, Letra B)**. Coimbra : Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5439>. Acesso em: 04 maio 2023.

BODENMÜLLER, Celina; PRANDO, Fabiana (Org.). O cesto dourado. *In*: **Contos encantados da África**. Ilustração Thiago Consp. 1ª ed.. São Paulo: Ed. Moderna, 2022, p. 15-21.

- BOIS, W. E. B. Du; HARTMAN, Saidiya. **O cometa; O fim da supremacia branca**. W. E. B. Du Bois, Saidiya Hartman; trad. André Capilé, Cecília Floresta. São Paulo: Fósforo, 2021.
- BOLAÑO, Roberto. **A universidade desconhecida: poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- Bonito pra chover**. Catálogo organizado por Lucas Dilacerda, Silvia Bessa e Enrico Rocha. Fortaleza: Pinacoteca do Ceará, 2024.
- BOPP, Raul. **Cobra Norato e outros poemas**. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- BOPP, Raul. **PUTIRUM (Poesias e Coisas do Folclore)**. Rio de Janeiro: Editôra Leitura S/A, 1968.
- BOPP, Raul. **Coisas do Oriente - Viagens**. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Ltda, 1971.
- BOPP, Raul. **Longitudes – Crônicas de Viagens**. Rev. Joaquim Inosoja e Myrna Bier Appel. Porto Alegre: Movimento; IEL, 1980.
- BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Apresentação Régis Bonvicino. 2ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928**. Apresentação Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- BOPP, Raul; JOBIM, José. **Sól & Banana: Notas sobre a economia do Brasil**. Prefácio de P. Leão Veloso (Embaixador do Brasil no Japão). Yokohama: Museu Comercial do Brasil, 1958.
- BORGES, Jorge Luis. tlön, uqbar, orbis tertius. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. 22ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 13-33.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ª ed. acrescida de prefácio. 12ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed.. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOTELHO, José Francisco. Apresentação. In: SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad., apresentação e notas de José Francisco Botelho; introdução de Frank Kermode. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Peguin-Companhia das Letras, 2022, p. 7-20.
- BOTELHO, José Francisco. Notas. In: SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad., apresentação e notas de José Francisco Botelho; introdução de Frank Kermode. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Peguin-Companhia das Letras, 2022.

- BRAGANÇA... [et alli]. **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. Org. Rita Chaves, ilustrador Apo Fousek. 1ª ed.. São Paulo: Ed. Ática, 2009.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. Ilustrado por Waldomiro Mugrelise. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.
- BRECHT, Bertold. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertold. **Teatro completo 3**. Tradução Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. 2. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BRECHT, Bertold. **Die Dreigroschenoper**. Berlin: eBook Suhrkamp Verlag, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques. Prefácio: Mais uma Tempestade. In: CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu**. Belo Horizonte: Relicário, 2022a, p. 7-18.
- BRUM, Eliane. **Coluna Prestes: O avesso da lenda**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- BRUM, Eliane. **Banzeiro Òkòtó: Uma viagem à Amazônia Centro do Mundo**. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BRUM, Eliane; ISHIKAWA, Noemi Kazue; BEZERRA, Marques Francisco. A Amazônia dos fungos. In: Sumaúma: Jornalismo do centro do mundo, 04/10/2023. Disponível em: <https://sumauma.com/a-amazonia-dos-fungos/>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- BRY, Théodore de. **Americae Tertia Pars** (1592). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8112>. Acesso em: 09 jun. 2025.
- BURDICK, Jacques. **Teatro**. Trad. portuguesa e org. da antologia Ricardo Alberty. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1978.
- CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos. In: PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1976, p. 201-250.
- CAMARGO, Oswaldo de. **Luz & Breu: antologia poética 1958-2017**. 1ª ed.. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2017.
- CAMARGO, Oswaldo de. **30 poemas de um negro brasileiro**. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. 63ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 2024.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Todavia, 2023.
- CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu**. Belo Horizonte: Relicário, 2022a.
- CAPILÉ, André; FLORES, Guilherme Gontijo. **Tradução-Exu: ensaio de tempestades a caminho**. Belo Horizonte: Relicário, 2022b.
- Carletti, Maria Cristina. Notas. In: ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Introdução John Gledson. Notas de Maria Cristina Carletti. 1ª ed. 7ª reimp..

São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CARLOS, Dione. Macacos,. *In*: NASCIMENTO, Clayton. **Macacos: monólogo em nove episódio e um ato**. 1ª reimp.. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2023, p. 9-11.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARONE, Marilene. Introdução. Um claro enigma de Freud. *In*: FREUD, Sigmund. **A negação**. Trad., introdução e notas Marilene Carone. Textos Vladimir Safatle, Newton da Costa e Andrés R. Raggio. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARSON, Anne. **O método Albertine**. Trad. Vilma Arêas e Francisco A. Guimarães. Notas e apresentação: Vilma Arêas. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2017.

CARULA, Karoline. **Darwinismo, Raça e Gênero: Projetos modernizadores da nação em conferências e cursos públicos (Rio de Janeiro, 1870-1889)**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2016.

CARVALHO, Jorge Vaz de. Introdução. *In*: ALIGHIERI, Dante. **Vida Nova**. Trad., Introd. e Notas de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

CASCUDO, Câmara. Comentário. *In*: ROMERO, Sílvio. O macaco e o moleque de cera. *In*: **Folclore Brasileiro: contos populares do Brasil**. Coligidos por Sílvio Romero. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985, p. 175-176.

CASCUDO, Câmara. **Antologia do folclore brasileiro, volume 1**. 9ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Global, 2003.

CASCUDO, Câmara. O macaco e a negrinha de cera. *In*: **Contos tradicionais do Brasil**. 13ª ed.. São Paulo: Global, 2004, p. 209-211.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Global, 2012.

CASSUNDÉ, Bitu; PORTO, Chico Cavalcante. Cronobiografia. *In*: **Bonito pra chover**. Catálogo organizado por Lucas Dilacerda, Silvia Bessa e Enrico Rocha. Fortaleza: Pinacoteca do Ceará, 2024.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Alguma coisa vai acontecer. *In*: KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Coleção Encontros. Org. Sérgio Cohn; apresentação Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

- CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael Mófreita; DANOWSKI, Déborah (Org.). **Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra: vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. Machado, 2022.
- CÉSAIRE, Aimé. **Une tempête**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um retorno ao país natal**. Trad., posfácio e notas Lilian Pestre de Almeida. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Poética**. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESARINY, Mário. Nota do tradutor. In: ARTAUD, Antonin. **Heliogabalo ou O anarquista coroado**. Trad. de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 141-147.
- CHAVES, RITA. Nota introdutória. In: BRAGANÇA... [et alli]. **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. Org. Rita Chaves, ilustrador Apo Fousek. 1ª ed.. São Paulo: Ed. Ática, 2009.
- Código de Processo Penal**. 3. ed.. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2020.
- CORDIVIOLA, Alfredo. Cores Efêmeras, Palavras Persistentes: Arcos Triunfais no México de 1680. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 37, n. 1, p. 285–306, 2017. DOI: 10.20396/remate.v37i1.8649243. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8649243>. Acesso em: 09 jun. 2025.
- COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRUZ, Sór Juana Inés de la. **Primero Sueño**. Edición, introducción, apéndice y notas Alejandro Soriano Vallès. México: Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019.
- CRUZ, Sór Juana Inés de la. **Neptuno alegórico**. Colección Lecturas Valenciana. México: Universidad de Guanajuato, 2020.
- CUDDON, J. A.. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin Books, 1999.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho... [et. al.]. 3ª ed. 2ª imp.. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007.
- DARWIN, Charles. **O diário do Beagle**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo; revisão e notas Márcio Renato Guimarães; posfácio Fernando Fernandez.

Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de Viagem**. Texto e organização Julio Bandeira. Pesquisa Leny Werneck. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Trad. e notas Sérgio Milliet. Vol. I e II. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Coordenação editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro; Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; trad. de Paulo Neves. 2ª ed. 4ª reimp.. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio (MAR), 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Ed. Medusa, 2018.

DOMENECK, Ricardo. **Sons: Arranjo: Garganta**. Coleção Ás de Colete, v. 22. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud: uma hipótese de leitura**. 1ª ed.. São Paulo: Instituto Langage, 2019.

EGAN, Jennifer. **A visita cruel do tempo**. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

EICHMANN, Johann. Prefácio do Professor Dr. Johann Eichmann, chamado de Dryander, em Marburgo. In: STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet, prefácio de Mário Guimarães Ferri. Introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008, p. 29-36.

ELIOT, T. S.. **Poemas**. Org., trad. e posfácio Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

EMICIDA. **E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas**. Ilustrações: Aldo Fabrini. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2020.

ENGELKE, Antonio. Pureza e poder: Os paradoxos da política identitária. In: **Revista Piauí**, Edição 132, Setembro 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pureza-e-poder/>. Acesso em: 09 jul. 2025.

ESPINOSA, Aurelio M.. Notes on the Origin and History of the Tar-Baby story. In: **The Journal of American Folklore**. Vol. 43, No. 168 (Apr. - Jun.

1930a), pp. 129-209.

ESPINOSA, Aurelio M.. A Third European Version of the Tar-Baby Story. *In: The Journal of American Folklore*. Vol. 43, No. 169 (Jul. - Sep. 1930b), pp. 329-331.

ESPINOSA, Aurelio M.. New Mexican Versions of the Tar-Baby Story. *In: New Mexico Quarterly* 1,2 (1931), pp. 85-104.

ESPINOSA, Aurelio M.. More notes on the Origin and History of the Tar-Baby Story. *In: Folklore*. Vol. 49, No. 2 (Jun. 1938), pp. 168-181.

ESPINOSA, Aurelio M.. A New Classification of the Fundamental Elements of the Tar-Baby Story on the Basis of Two Hundred and Sixty-Seven Versions. *In: The Journal of American Folklore*. Vol. 56, No. 219 (Jan. - Mar. 1943), pp. 31-37.

ESPINOSA, Aurelio M.. Peninsular Spanish Versions of the Tar-Baby Story. *In: The Journal of American Folklore*. Vol. 57, No. 225 (Jul. - Sep. 1944), pp. 210-211.

FABRIS, Annateresa. O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para *Idílio*. *In: STERN, Grete. Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*. Textos de Grete Stern, Luis Priamo, Maria Moreno, Annateresa Fabris e João Frayze; cronologia de Sofia Frigeiro; trad. de Gênese de Andrade. São Paulo: Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial, 2009, p. 20-37.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Giroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FAUSTINO, Deivison. Posfácio. *In: FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Giroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. 1ª ed. 11ª reimp.. São Paulo: Elefante, 2017.

FEEST, Christian. The people of Calicut: objects, texts, and images in the Age of Proto-Ethnography. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 287-303, maio 2014. Doi: <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/3KRvz8B6G6bRPkVffDdJ6km/?lang=en>. Acesso em: 04 dez. 2023.

FERNANDES, Aníbal. S/t. *In: BATAILLE, Georges. O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 3-15.

FLUSSER, Vilém. **A Fotografia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. Revisão técnica Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007.

FORDHAM, Michael. Editorial preface. In: JUNG, C. G. **Synchronicity – An Acausal Connecting Principle**. From The Collected Works of C. G. Jung. Volume 8. Bollingen series XX. With a new foreword by Sonu Shamdasani. Translated by R.F.C. Hull. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010, xi-xii.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas : uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. 3ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. A linguagem enlouquecida. In: FOUCAULT, Michel. **A grande estrangeira: sobre literatura**. Trad. Fernando Scheibe. Edição e apresentação: Phillipe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville, Judith Revel. 1ª ed.. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2016, p. 53-71.

FREIRE, Gilberto. **Assombrações do Recife Velho: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense**. 2ª ed. revista, aumentada e prefaciada pelo autor. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1970.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil, (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. 7ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FREUD, Sigmund. **A negação**. Trad., introdução e notas Marilene Carone. Textos Vladimir Safatle, Newton da Costa e Andrés R. Raggio. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 4: Interpretação dos sonhos (1900)**. Trad. Paulo César de Souza. 5ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. O Perturbador. In: HOFFMANN, E. T. A.. **As Tramas do Fantástico**. Trad., org., posfácio e notas Fernando R. de Moraes Barros e trad. de Lavínia Abranches Viotti, com revisão e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021, p. 293-330.

FRÜHBECK, Joseph. **Viagem ao Brasil, de Franz Joseph Frühbeck: Esboço de minha viagem ao Brasil, na América do Sul, no ano de 1817, no navio de linha real português João VI - Viena 1830**. Trad. Hans Peter Welper. Rio de Janeiro: Câmara Books Editora, 2017.

FRÜHBECK, Joseph. Fac-símile de Reise nach Brasilien. In: SMITH, Robert C.; FERREZ, Gilberto. **Franz Frühbeck's Brazilian Journey**. A Study of some Paintings and Drawings made in the years 1817 and 1818 and now in the possession of the Hispanic Society of America. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Hispanic Society of America, 1960, [s.p.].

FULGENCIO, Freud. **O método especulativo em Freud**. São Paulo: EDUC, 2008.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Arte iconográfica Waiãpi. In: VIDA, Lux (Org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. 2ª ed.. São Paulo: Estúdio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 209-230.

GANDAVO. **História da província de Santa Cruz**. Ricardo M. Valle (org.); Clara C Souza e Ricardo M. Valle (prefácio). 2ª ed.. São Paulo: Ed. Hedra, 2020.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc..** Tradução: Mariano Ferreira. Apresentação: Roberto da Matta. 4ª ed.. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge. Revisão Técnica Ciro Oiticia; prefácio Ana Kiffer, Edimilson de Almeida Pereira. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOMES, Gabriel Pinheiro de Siqueira. Pretos e pardos, uni-vos. Os desafios de(o) ser negro no Brasil do século XXI. In: **Revista Desenvolvimento & Civilização**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 80-106, 2021. DOI: 10.12957/rdciv.2021.55825. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/rdciv/article/views/55825>. Acesso em: 27 out. 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Améfrica Ladina**. Org. e apresentação Melina de Lima. Biblioteca Básica Latino-Americana - número 5. Realização Fundação Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Azougue editorial; Tucán Ediciones; Ateliê Humanidades, 2022.

GRILLO, Angela Toledo. Uma história recuperada: o volume 13 das obras de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. **Aspectos do Folclore Brasileiro**. Estabelecimento do texto, apresentação e notas Angela Teodoro Grillo. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. 1ª ed.. São Paulo: Glo-

bal, 2019.

GUIMARÃES, Hélio. Notas. In Assis, Machado de. **Papéis avulsos**. Introdução de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. 1ª ed. 11ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HARAWAY, Donna. Habitar a barriga do monstro. Entrevista realizada por Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski; e traduzida por Irene Castro e Vinícius Portella. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael Mófreita; DANOWSKI, Déborah (Org.). **Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra: vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. Machado, 2022, p. 418-430.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Trad. Ana Luiza Braga. 1ª ed.. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HOFFMANN, E. T. A.. O homem da areia. In: FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil, (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. 7ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

HOFFMANN, E. T. A.. O Homem de Areia. In: HOFFMANN, E. T. A.. **As Tramas do Fantástico**. Trad., org., posfácio e notas Fernando R. de Moraes Barros e trad. de Lavínia Abranches Viotti, com revisão e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021, p. 181-220.

HOLANDA, Sérgio Buarque. O bom dragão. In: BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, p. 51-55.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 27ª ed. 12ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HONWANA, Luis Berardo. Nós matámos o Cão-Tinhoso. In: HONWANA, Luis Berardo. **Nós matámos o cão-tinhoso**. Coleção Biblioteca Editores Independentes, volume 057, da BI– África Minha. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2008, p. 11-53.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Uma difícil travessia. In: FRÜHBECK, Joseph. **Viagem ao Brasil, de Franz Joseph Frühbeck: Esboço de minha viagem ao Brasil, na América do Sul, no ano de 1817, no navio de linha real português João VI - Viena 1830**. Trad. Hans Peter Welper. Rio de Janeiro: Câmara Books Editora, 2017, p. 13-17.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

- HUA, Jueming. Study of Great Chinese Inventions Based on the Concept of Cultural Consciousness. In: **Contemporary Social Sciences**: No. 1, Article 12, 2018. Disponível em: <https://css.researchcommons.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=journal>. Acesso em: 05 dez. 2023.
- HUA, Jueming; FENG, Lisheng (Editors). **Thirty Great Inventions of China: From Millet Agriculture to Artemisinin**. Singapore: Springer Singapore, Elephant Press Co., Ltd and Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2020.
- JAENISCH, Damiana Bregalda. Poéticas e Políticas da Relação: Apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea. In: **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 18, n. 43, 2017. DOI: 10.22456/1984-1191.72884. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72884>. Acesso em: 01 nov. 2023.
- JOBIM, José Luís. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, núm. 68, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i68p208-226. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4056/405654439011/html/>. Acesso em: 14 mar. 2023.
- JONSON, Ben. The Masque of Blackness (1605). In: LINDLEY, David (Editor). **Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640**. Edit with an Introduction by David Lindley. General Editor Michael Cordner. Associate General Editors Peter Holland, Martin Wiggins. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.
- JUNG, C. G. **Synchronicity – An Acausal Connecting Principle**. From The Collected Works of C. G. Jung. Volume 8. Bollingen series XX. With a new foreword by Sonu Shamdasani. Translated by R.F.C. Hull. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.
- KÊHÍRI, Tõrãmã. **Antes o mundo não existia : mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã**. Tõrãmã Kêhíri, Umusĩ Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. 2ª ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.
- KÊHÍRI, Toramã; PÃRÕKUMU, Umusĩ. **Antes o mundo não existia: Mitologia Desana Kêhíripõrã**. Umusĩ Pãrõkumu (Firmino Arantes Lana), Toramu Kehiri (Luis Gomes Lana); ilustrações Toramu Kehiri. 3ª ed. rev. e ampl.. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019.
- LE GUIN, Ursula K.. **A teoria da bolsa de ficção**. Trad. Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1, 2021.
- KERMODE, Frank. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad., apresentação e notas de José Francisco Botelho; introdução de Frank Kermode. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Peguin-Companhia das Letras, 2022, p. 23-111.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 5ª reimp.. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Coleção Encontros. Org. Sérgio Cohn; apresentação Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Coleção Tembetá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés, prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KUNH, Guilherme Espíndola. Reconhecimento pessoal e induzimento fotográfico?. In: **JusBrasil**, 2018. Disponível em: <https://canalciencias.criminais.jusbrasil.com.br/artigos/578640412/reconhecimento-pessoal-e-induzimento-fotografico>. Acesso em 20 abril 2023.

LABATUT, Benjamín. **Un verdor terrible**. 15ª reimp.. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2020.

LABATUT, Benjamín. **Quando deixamos de entender o mundo**. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2022.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Sérgio Laia. Revisão André Telles. 1ª ed. 7ª reimp.. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. 4ª ed. 3ª reimp.. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LA CHANSON de Roland. Édition critique et traduction de Ian Short. Paris: Le Livre de Poche, 1990.

LARA, Silvia Hunold; FACHIN, Phablo Roberto Marchis, (Org.). **Guerra contra Palmares: o manuscrito de 1678**. 1ª ed.. São Paulo: Chão Editora, 2021.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Revisão técnica Néri de Barros Almeida. 7ª edição revista. 3ª reimp.. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LENZI, Maria Isabel. Franz Joseph Frühbeck. In: FRÜHBECK, Joseph. **Viagem ao Brasil, de Franz Joseph Frühbeck: Esboço de minha viagem ao**

Brasil, na América do Sul, no ano de 1817, no navio de linha real português João VI - Viena 1830. Trad. Hans Peter Welper. Rio de Janeiro: Câmara Books Editora, 2017, p. 19-23.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil.** Trad. e Notas Sérgio Milliet. Bibliografia Paul Gaffarel. Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LÉRY, Jean de. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.** Paris: Alphonse Lemerre, 1880. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:lery-1880-histoire>. Acesso em: 01 out. 2023.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos.** Trad. Rosa Freire d'Aguiar. 14ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas (Mitológicas v. 2).** Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Beatriz-Perrone Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A origem dos modos à mesa (Mitológicas v. 3).** Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas v. 1).** Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos Yanomami.** Prefácio de Renato Sztutman. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LINDLEY, David. **Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640.** Edit with an Introduction by David Lindley. General Editor Michael Cordner. Associate General Editors Peter Holland, Martin Wiggins. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.

Michael Cordner. Notes. In: SHAKESPEARE, William. **The tempest: updated edition.** Edit by David Lindley. 7th print. Cambridge University Press, 2013.

LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e história oculta do Atlântico revolucionário.** Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas.** Prefácio Marina Colasanti. Org. e posfácio Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual Larissa Vaz. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOPES, Ascanio. "Sangue brasileiro". In: **Revista de Antropofagia** (anno 1, nº 3), julho de 1928, p. 6.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto do Brasil.** 2ª ed. revista e ampliada, 1ª reimp.. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOURENÇO, Valéria. **Aya'ba**. Nova Lima: Editora Caos e Letras, 2022.

LOVECRAFT, H. P.. O chamado de Cthulhu. *In*: LOVECRAFT, H. P.. **Os mitos de Cthulhu: volume 1**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza; prefácio Raphael Montes. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 69-107.

LÖWI, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MACHADO, Ana Maria. “O boneco de piche”. *In*: **Histórias à Brasileira: Pedro Malasartes e outras**, 2. Vol. 2. Recontadas por Ana Maria Machado, ilustradas por Odilon Moraes. 25ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004, p. 76-80.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *In*: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Estabelecimento do texto e introdução Maria Helena Pereira Toledo Machado; cronologia Flávio dos Santos Gomes. 1ª Ed. 2ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. **Canção de ninar brasileira: aproximações**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

MAGALHÃES, General Couto de. **O selvagem**. Edição comemorativa do centenário da 1ª ed; contém o prefácio da seg. ed. revista pelo sobrinho do autor, Dr. Couto de Magalhães; prefácio da presente ed. Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

MARTIN, Rafe. **Antes de o Buda ser o Buda: Aprendendo com os contos Jataka**. Trad. Joice Costa. Teresópolis: Lúcida Letra, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 2ª ed. rev.. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MARX, Karl. Gunpowder.... *In*: **Marx's Economic Manuscripts of 1861-63 Part 3) Relative Surplus Value**. Volume 33, MECW, 1861-63, p. 387-477. Disponível em: <https://marxists.architexturez.net/archive/marx/works/1861/economic/ch35.htm>. Acesso em: 05 dez. 2023.

MARX, Karl. 61. MARX TO ENGELS, JANUARY 28, 1863. *In*: MARX Karl; ENGELS, Friedrich. **Selected Correspondance**. Progress Publisher, Moscow, 1975, p. 129.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. 2ª ed.. São Paulo: Boitempo, 2017.

- MASSI, Augusto. Nota editorial. *In*: BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, p. 8-10.
- MASSI, Augusto. Introdução: a forma elástica de Bopp. *In*: BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, p. 11-34.
- MASSI, Augusto. Cronologia da vida e da obra. *In*: BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, p. 73-88.
- MASSI, Augusto. Comentários. *In*: BOPP, Raul. **Poesia completa de Raul Bopp**. Org., preparação do texto e comentários Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, p. 193-194.
- MATA, Larissa Costa da. Flávio de Carvalho, canibal. *In*: **Anais do III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP**, São Paulo, março de 2017. Disponível em: <https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/sites/literaturabrasileira.fflch.usp.br/files/1758-2280-2-PB.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2024.
- MATTA, Roberto Da. O Carnaval como um Rito de Passagem. *In*: **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica - Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Trad. Renata Santini. 4ª reimp.. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. 3ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2019a.
- MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Trad. Fábio Ribeiro. 2ª reimp.. Petrópolis: Ed. Vozes. 2019b.
- MBEMBE, Achille. O que fazer com as estátuas e os monumentos coloniais?. *In*: **Revista Rosa. São Paulo**: 2º número do volume 2 da Revista Rosa, 2020b. Disponível em: https://revistarosa.com/2/o-que-fazer-com-as-estatuas-e-os-monumentos-coloniais#origem_nota4. Acesso em: 23 abril 2023.
- MCDERMOTT, Kristin. “To blanch an Ethiop”: Jonson’s Masque of Blackness and Multicultural Approaches to Early Modern English Literature. *In*: **Language Arts Journal of Michigan**: Vol. 18: Iss. 1, Article 5, 2002. DOI: <https://doi.org/10.9707/2168-149X.1301>. Disponível em: <https://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1301&context=lajm>. Acesso em: 07 jun. 2025.
- MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. Série Princípios. 3ª ed. 3ª reimp.. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

MIGNOLO, Walter D. **The Darker Side of Western Modernity - Global Futures, Decolonial Options**. Durham & London: Duke University Press, 2011.

MIRANDA, Ana. **Xica da Silva: A cinderela negra**. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. rev. ampl. e atual.. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. Organização: M. A. Screech; trad. Rosa Freire de Aguiar. 1ª ed. 4ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORAES, Eliane Robert. Um olho sem rosto. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. Posfácios Eliane Robert Moraes, Michel Leiris, Roland Barthes. 1ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 89-102.

MOURÃO, Ronaldo. **Astronomia e poesia**. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S.A., 1977.

NASCIMENTO, Beatriz. Urgência II (Quilombo dos Palmares) (1985). In: RATTTS, Alex; GOMES, Bethania (Org.). **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Organizado por Alex Ratts e Bethania Gomes. Salvador, BA: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

NASCIMENTO, Clayton. **Macacos: monólogo em nove episódio e um ato**. 1ª reimp.. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2023.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. Tupi antigo - A língua indígena clássica do Brasil. Prefácio Ariano Suassuna [Ilustrações Célio Cardoso]. 1ª ed.. São Paulo: Global, 2013.

NETO, Marcolino Gomes de Oliveira. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. In: Dossiê Feminismo E Antirracismo, **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** (16), Jan-Apr 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-335220151604>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/wwz7TtzS95kzNCQTCcdZ3pr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 09 jul. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad. e prefácio Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo: maldição ao cristianismo, Ditirambos de Dionísio**. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. 1ª ed.. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NOCA, Francisco Wilson. **Sermões, Matracas e Alcatrão: religiosos e comunistas na luta pelo Poder 1946-1950**. Fortaleza: Expressão Gráfica e

Editora, 1996.

OLDEMBURG, Cristina. Os desafios da juventude. *In: Franz Frühbeck. In: FRÜHBECK, Joseph. Viagem ao Brasil, de Franz Joseph Frühbeck: Esboço de minha viagem ao Brasil, na América do Sul, no ano de 1817, no navio de linha real português João VI - Viena 1830.* Trad. Hans Peter Welper. Rio de Janeiro: Câmara Books Editora, 2017, p. 9-11.

OLIVEIRA, Agamenon R. E.. The Formation of Karl Marx's Technological Thought. *In: Advances in Historical Studies*, Vol.11 No.4, December 2022. doi: 10.4236/ahs.2022.114019. Disponível em: <https://www.scirp.org/journal/paperinformation?paperid=121959>. Acesso em: 20 dez. 2023.

ONDJAKI. Nós choramos pelo cão tihoso. *In: BRAGANÇA... [et alli]. Contos africanos dos países de língua portuguesa.* Org. Rita Chaves, ilustrador Apo Fousek. 1ª ed.. São Paulo: Ed. Ática, 2009, p. 98-103.

ORICO, Osvaldo. **Mitos ameríndios.** Sobrevivências na tradição e na literatura brasileira. 2ª ed. revista, refundida e aumentada. Rio de Janeiro: Editora Limitada, 1930.

ORICO, Osvaldo. **Vocabulário de crendices amazônicas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

ORICO, Osvaldo. **Mitos Ameríndios e crendices amazônicas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PARIS, Mary Lou; OTHAKE, Ricardo. Apresentação. *In: STADEN, Hans. Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes.* Trad. de Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999, p. 6-9.

PICCHIA, Menotti del. De Menotti del Picchia. *In: BOPP, Raul. PUTIRUM (Poesias e Coisas do Folclore).* Rio de Janeiro: Editôra Leitura S/A, 1968, p. 161-162.

PIGLIA, Ricardo. **Teoría del complot.** Buenos Aires: Editorial Mate, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe.** Projeto e Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIMENTEL, Figueiredo. O macaco e o moleque. *In: PIMENTEL, Figueiredo. Histórias da avozinha.* 2ª ed.. Belo Horizonte, MG: Ed. Garnier, 2019, p. 114-115.

PINTO, Manuel da Costa. *O estrangeiro*, tragédia solar. *In: CAMUS, Albert. O estrangeiro.* Trad. Valerie Rumjanek. 63ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 2024,

p. 5-10.

POE, Edgar Allan. O sistema do doutor Alcatrão e do professor Pena. *In*: POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e trad. José Paulo Paes. 1ª ed. 7ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 113-142.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Apresentação e notas de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1976.

POLO, Marco. **As viagens “Il Milione”**. Texto Integral. Trad. n.i.. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2000.

RAFAELLI, R. Introdução. *In*: SHAKESPEARE, W. **A tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 7-19.

RAMOS, Nuno. **Ó**. 4ª reimp.. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

RANDALL, Lisa. **O universo invisível: matéria escura, dinossauros e a surpreendente conectividade do mundo**. Tradução Érico Assis. 1ª ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

REDIKER, Marcus. **Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the American Maritime World, 1700-1750**. New York: Cambridge University Press, 1987.

REDIKER, Marcus. **O navio negreiro - Uma história humana**. Trad. Luciano Vieira Machado. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Estabelecimento do texto e introdução Maria Helena Pereira Toledo Machado; cronologia Flávio dos Santos Gomes. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. **Gupeva; A escrava; Cantos à beira-mar**. São Paulo: Lafonte, 2024.

RIBEIRO, Berta G.. Os índios das águas pretas. *In*: KĚHÍRI, Toramũ; PĀRÕKUMU, Umusĩ. **Antes o mundo não existia: Mitologia Desana Kèhíripõrã**. Umusĩ Pārõkumu (Firmino Arantes Lana), Toramu Kehiri (Luis Gomes Lana); ilustrações Toramu Kehiri. 3ª ed. rev. e ampl.. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019, p. 207-221.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. 1ª ed. 3ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- RODRIGUES, Jaime. **De costa a costa: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola - Rio de Janeiro, 1780-1860)**. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/192854>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- RODRIGUES, Jaime. **De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- RODRIGUES, Jaime. Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do Equador, século XV-XX. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 33, nº 65, 2013, p. 235-276. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882013000100010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Bp-Y7Cn7mtNJBRRwwr8pwqHbK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2021.
- RODRIGUES, Jaime. Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX. In: RODRIGUES, Jaime. **No Mar e em Terra: História e Cultura de Trabalhadores Escravos e Livres**. 1ª ed.. São Paulo: Alameda, 2016, p. 17-72.
- ROCHA, Ruth. O macaco e a boneca de piche. In: ROCHA, Ruth. **...Que eu vou pra Angola – e outras histórias.....** Ilustrações Cláudio Martins. 10ª imp.. Ed. reform.. São Paulo: Moderna: 2010, p. 49-65.
- ROMERO, Sílvio. O macaco e o moleque de cera. In: **Folclore Brasileiro: contos populares do Brasil**. Coligidos por Sílvio Romero. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985, p. 175-176.
- ROSA, Victor Luiz da. A inconstância da forma selvagem: oito versões de "Cobra Norato". **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 43, n. 2, p. 392-408, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i2.8672236. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8672236>. Acesso em: 09 set. 2024.
- ROVELLI, Caro. **Buracos brancos: Dentro do horizonte**. Trad. Silvana Cobucci. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2024.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Aquele que diz “não”: sobre um modo peculiar de falar de si. In: FREUD, Sigmund. **A negação**. Trad., introdução e notas Marilene Carone. Textos Vladimir Safatle, Newton da Costa e Andrés R. Raggio. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SALGADO, Plínio. De Plínio Salgado. In: BOPP, Raul. **PUTIRUM (Poesias e Coisas do Folclore)**. Rio de Janeiro: Editôra Leitura S/A, 1968, p. 162-163.
- SANTOS, Arnaldo. **A Boneca de Quilengues (as estórias proibidas)**. 3ª ed. revista pela autor. Luanda: Edições Chá de Caxinde; Prefácio, 2007.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. O mistério ameríndio plasmado na intimidade das águas poéticas de Cobra Norato (Raul Bopp). *In: O percurso da indianidade na literatura brasileira – Matizes da Figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **Racismo Brasileiro: uma história da formação do país**. 1ª ed.. São Paulo: Todavia, 2022.

SAMYN, Henrique Marques. **Anastácia e a máscara**. Prefácio de Abelardo Rodrigues. Ensaio de Oswaldo Camargo. Rio de Janeiro: Malê, 2024.

SARGENTIM, Hermínio. **Dicionário de idéias afins**. São Paulo: Ibep, [s.d.].

SCHEIBE, Fernando. Super-Nietzsche. *In: BATAILLE, Georges. Sobre Nietzsche: vontade de chance, seguido de: Memorandum; A risada de Nietzsche; Discussão sobre o pecado; Zaratustra e o encantamento do jogo. Suma arqueológica - vol. III*. Trad., apresentação e org. Fernando Scheibe. 1ª ed. 1ª reimp.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 13-16.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. Introdução de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. Apresentação de Leny Sato. Prefácio de Maria Aparecida da Silva Bento. 2ª ed.. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Notas. *In: BARRETO, Lima. Contos completos*. Org. e introdução Lília Moritz Schwarcz. 4ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SECCHIM, Antonio Carlos. Viagem à beira de Bopp [2003]. *In: SECCHIM, Antonio Carlos. Percursos da poesia brasileira*. 1ª ed. 1ª reimp.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Editora UFMG, 2018.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Notas. *In: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história*. Ed. crítica. Org. e trad. Müller, Márcio Seligmann-Silva. 1ª ed.. São Paulo: Alameda, 2020.

SHAKESPEARE, William. **The tempest: updated edition**. Edit by David Lindley. 7th print. Cambridge University Press, 2013.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad., apresentação e notas de José Francisco Botelho; introdução de Frank Kermode. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Peguin-Companhia das Letras, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus - Para uma ideia global de raça**. Trad. Jess Oliveira, Pedro Daher. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Sérgio; Breda, Tadeu. **Memória ocular: cenas de um estado que cega**. São Paulo: Elefante, 2018.

- SMITH, Robert C.; FERREZ, Gilberto. **Franz Frühbeck's Brazilian Journey**. A Study of some Paintings and Drawings made in the years 1817 and 1818 and now in the possession of the Hispanic Society of America. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, Hispanic Society of America, 1960.
- SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliane Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SOUZA, Paulo César de. Notas. In: FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil, ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. 7ª reimp.. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.
- SPITZER, Leo. **La enumeración caótica en la poesía moderna**. Traducción de Raimundo Lida (Colección de estudios estilísticos, Anejo 1. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología). Buenos Aires: Imprenta y Casa editora "Coni", 1945.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Trad. Sandra Regina Gulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Feitosa. 2ª reimp.. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Phillipp von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820 vol. 1**. Prefácio Mário Guimarães Ferri, trad. Lúcia Furquim Lahmeyer, revisão B. F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler; anotações Basílio de Magalhães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
- STADEN, Hans. **Primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes**. Trad. de Angel Bojadsen. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 1999.
- STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Transcrito em alemão moderno por Carlos Fouquet, prefácio de Mário Guimarães Ferri. Introdução e notas de Francisco de Assis Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2008.
- STEIN, Gertrude. **Geography and plays**. With an Introduction by Cyrena N. Pondrom. Wisconsin: The University of Wisconsin, 1993.
- STERZI, Eduardo. Brasil-sintoma: como viver na pós-história?. In: PATIÑO, Roxana; CAMARA, Mario. **¿Por qué Brasil, qué Brasil?: Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina**. 1ª ed.. Vila Maria: Eduvim, 2017, p. 127-147.
- STERZI, Eduardo. **Saudades do mundo: notícias da Antropofagia**. 1ª ed.. São Paulo: Todavia, 2022.

STERZI, Eduardo. Apresentação de Eduardo Sterzi: A irrupção das formas selvagens. In: ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez, Tatian Longo Figueiredo. Ilustrações Luiz Zerbini. 1ª ed. 1ª reimp.. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 219-222.

STERZI, Eduardo. **Brasil-sintoma**. Organização Gustavo Silveira Ribeiro. Coleção galáxias de bolso. 1ª ed.. Curitiba: Telaranha, 2025.

STIGGER, Veronica. **O trágico e outras comédias**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

STIGGER, Veronica.. **Gran cabaret demenzial**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica. **Arte, mito e rito na modernidade – A dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001527180>. Acesso em: 24 set. 2023.

STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

STIGGER, Veronica. **Dora e o sol**. Ilustrações Fernando Vilela. São Paulo: Ed. 34, 2010b.

STIGGER, Veronica. **Massamorda**. São Paulo: Dobra teatro, 2011.

STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. **Minha novela**. Desterro [Florianópolis]: Editora Cultura e Barbárie, 2013a.

STIGGER, Veronica. **Opisanie Świata**. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

STIGGER, Veronica. Um livro antigo e, por isso, uma obra bastante moderna. [Entrevista concedida a: não informado]. **Acervo Pernambuco (Suplemento Pernambuco)**. Pernambuco, 2013c, [s.p.]. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra>. Acesso em: 16 ago. 2019. (Indisponível). Atualmente disponível em: <https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/entrevistas/9.82-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em: 26 jul. 2025.

STIGGER, Veronica. **Onde a onça bebe água**. A partir da obra de Eduardo Viveiros de Castro. Ilustrações Fernando Vilela. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STIGGER, Veronica. **Nenhum nome é verdade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Ed. 34, 2016b.

STIGGER, Veronica. **Opisanie Świata**. São Paulo: SESI-SP, 2018a.

STIGGER, Veronica. A Ópera. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 18, n. 29, p. 115-119, 2018b. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2018v18n29p115>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2018v18n29p115>. Acesso em: 09 maio 2025.

STIGGER, Veronica . Life is but a dream: navios fantasmas e comunidades incomuns em Opisanie świata. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 53, n. 4, p. 469–475, 2018c. DOI: 10.15448/1984-7726.2018.4.32993. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/32993>. Acesso em: 09 maio 2025.

STIGGER, Veronica. **Sombrio Ermo Turvo**. São Paulo: Editora Todavia, 2019a.

STIGGER, Veronica. [Mensagem pessoal]. Out. 2019, fragmento de mensagem trocada com a autora. Enviada pelo chat do site Academia, 2019b.

STIGGER, Veronica. **Opisanie Świata**. São Paulo: Tordesilhas, 2022a.

STIGGER, Veronica. Estudos sobre as capas. In: FONSECA, Maria Augusta; ANTELO, Raul (Org). **Lirismo + Crítica + Arte = Poesia: Um século de Paulicéia desvairada**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2022b.

STIGGER, Veronica. **O livro dos sonhos: Exercícios de Onirocrítica**. Desenhos por Eduardo Sterzi. Col. As frutas das samambaias, vol.1. Curitiba: Arte & Letra; Contravento, 2023a.

STIGGER, Veronica. Descrição do mundo. **Almanaque**. 2023b. Disponível em: <https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>. Acesso em: 09 maio 2025.

STIGGER, Veronica. **No espaço, com Lygia Pape**. Belo Horizonte: Relicário, 2023c.

STIGGER, Veronica. **Krakatoa**. São Paulo: Todavia, 2024.

STIGGER, Veronica. **Ensaio sobre a dádiva**. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel; CÁMARA, Mario (Eds). Nuno Ramos e a experiência dos limites. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo, 2025.

SÜSSEKIND, Flora. **O Negro como Arlequim - Teatro & Discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé; Socii, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. Orelha. In: STIGGER, Veronica. **Opisanie Świata**. 1ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2013b, [s.p.].

TAUSSIG, Michel. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul**. Trad. Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

TAVARES, Paula. **Ritos de Passagem**. Luanda: GRECIMA, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. **O altar & o trono: Dinâmica do Poder em O Alienista**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas, Ed. da Unicamp, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 5ª ed.. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

TUFIC, Jorge. Brandão e a literatura nacional. In: AMORIM, Antonio Brandão. **Lendas em Nheengatu e em Português**. Coleção “Hiléia Amazônica” – vol. 6. Manaus: Fundo Editorial- ACA, 1987.

THE ENCYCLOPAEDIA Britannica. New York: The Encyclopaedia Britannica, 1911. 11th Edition. Vol. XXVI. p. 432-433.

THOMPSON, Ayanna. **blackface**. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2021.

THUAN, Trinh Xuan. **Uma noite**. Trad. Gita K. Guinsburg. 1ª ed.. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021.

VALLE, Ricardo M.. Notas. In: GANDAVO. **História da província de Santa Cruz**. Ricardo M. Valle (org.); Clara C Souza e Ricardo M. Valle (prefácio). 2ª ed.. São Paulo: Ed. Hedra, 2020.

VALLE, Ricardo M.; SANTOS; Clara C.. Prefácio. In: GANDAVO. **História da província de Santa Cruz**. Ricardo M. Valle (org.); Clara C Souza e Ricardo M. Valle (prefácio). 2ª ed.. São Paulo: Ed. Hedra, 2020.

VASCONCELOS, Adriano Botelho de; DIAS, Neusa; BERNARDO, Tomé (Org.). **Boneca de pano: Colectânae da Contos Infantis**. 1ª ed.. Luanda: E. A. L. - Edições de Angola, Lda., 2005.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. 1ª ed. 2ª reimp.. São Paulo: Boitempo, 2021.

VIANNA, Klaus. **A Dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed.. São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, José Luandino. **Luuanda: estórias**. Lisboa: Edições 70, 2007.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VOIGT, Lisa; BRANCAFORTE, Elio. The Traveling Illustrations of Sixteenth- Century Travel Narratives. **PMLA**, Vol. 129, Nº 3 (May 2014), pp. 365-398

(34 pages), da Modern Language Association of America. Disponível em: https://www.academia.edu/11400083/The_Traveling_Illustrations_of_Sixteenth_Century_Travel_Narratives. Acesso em: 04 dez. 2023.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. 2ª reimp.. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WAGNER, Bryan. **The Tar Baby - A global History**. Princeton: Princeton University Press, 2017.

WEIL, Simone. **Contra o colonialismo**. Apresentação Valérie Gérard. Posfácio Maria Clara Lucchetti Bingemer. Tradução Carolina Selvatici. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

WILHELM, Richard. **I ching o livro das mutações**. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários. Prefácio C. G. Jung. Introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto. Tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. 1ª ed. 25ª reimp.. São Paulo: Pensamento, 2006.

WHITAKER, Cord J. **Black Mtaphors – How Modern Racism Emerged from Medieval Race-Thinking**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019.

WIZISLA, Erdmut. **Walter Benjamin and Bertolt Brecht: the story of a friendship**. Translated by Christine Shuttleworth. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

ZINGANO, Érica. Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais. In: **Entrelaces - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC**, v. 14 n. 1 (2023). NÚMERO DE TEMA LIVRE: Reverberações da Literatura em diversos campos. DOI: <https://orcid.org/0000-0002-4825-5446>. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/92473>. Acesso em: 15 jul. 2025.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência - Seis reflexões laterais**. Trad. Miguel Serras Pereira. 1ª ed. 4ª reimp.. São Paulo: Boitempo, 2014.

Figs. 95 e 96: Foto do chão da entrada da ilha de edição de foley (2025), do Ateliê Rural-CE, do artista cearense Alexandre Veras, com a data 29/08/2012.

E foto do meu lugar de trabalho (2025), onde escrevi grande parte desta tese.



Fonte: Arq. pessoal da autora.

Esta tese foi defendida no dia 29/08/2025, às 14h de uma sexta-feira ensolarada, no modo híbrido, na Sala de Defesa do PPGLetras-UFC – Sala Capitu, uma sala de despachos. No e-mail enviado para os professores, convidando-os para participar da banca, escrevi 29/08/2015, e só me dei conta alguns dias depois. Deve ter sido uma distração. Um ato falho. Ainda bem que deu tempo corrigir isso a tempo, porque não sei como teria sido defender esta tese em 2015! Sobre esse dia, a IA do Google nos informa que: “[e]m 29 de agosto, um dos eventos mais notáveis foi o reconhecimento da independência do Brasil por Portugal em 1825, após a assinatura do Tratado de Paz e Aliança, com a mediação da Inglaterra. Portugal exigiu uma indenização de 2 milhões de libras esterlinas como condição para o reconhecimento e o Brasil, por sua vez, precisou recorrer a empréstimos da Inglaterra para pagar a indenização a Portugal”. Na época, “esse valor equivalia a uma fortuna colossal”, mas atualizando para valores do nosso tempo, em 2022 isso seria mais ou menos equivalente a R\$ 12.000.000,00, sem correção. Ou seja, em 2025 estávamos comemorando dois séculos dessa efeméride!!! Que loucura!!! Além disso, “a data marca também o Dia Nacional de Combate ao Fumo no Brasil, instituído para conscientizar sobre os riscos do tabagismo”. Como esta tese é uma tese totalmente incendiária 🔥🔥🔥, achei engraçado que a única data possível para todo mundo tenha sido justamente esse dia. Outros eventos históricos incluem também “o início da construção da primeira ferrovia brasileira, a Estrada de Ferro Mauá, em 1852, e o último show oficial dos Beatles em 1966.” Além disso, esse dia também é o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica, e, internacionalmente, se comemora o Dia do Gamer, mas no Brasil, desde 2008, foi instituída uma Lei Federal para se celebrar o Dia do Vaqueiro, reconhecendo a sua importância e o seu legado. Segundo a tradição católica, esse dia representa o dia do Martírio de São João Batista. Muitas coisas diferentes para um mesmo dia. Que dia!!! Finalmente Lili cantou de galo no meu terreiro. Obrigadahhh!

Sigamos!