XXV CONGRESSO INTERNACIONAL

abraplip

Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa

ANAIS DO XXV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP "CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS EM LÍNGUA PORTUGUESA: EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E CULTURAIS NO CONTEXTO GLOBAL"

ORGANIZADORES: OTAVIO RIOS ▸ VERONICA PRUDENTE ▸ CATIA MONTEIRO WANKLER ▸ CRISTIANE DA SILVEIR

EDIÇÕES

FICHA TÉCNICA

Diretoria da Abraplip:

Presidente: Otávio Rios
Vice-presidente: Patricia Cardoso
Secretária executiva: Veronica Prudente Costa
Secretária Adjunta: Monica Fagundes
Tesoureira Executiva: Renata Rolon
Tesoureira Adjunta: Catia Monteiro Wankler
Assessor de comunicação: Isaac Ramos

Conselho deliberativo e fiscal:

Ida Maria Alves – UFF/CNPq; Burghard Baltrusch – Universida de Vigo ES; Francisco Ferreira de Lima – UEFS; Francisco Noa – Universidade Eduardo Mondlane MZ; Inocência Mata – U. de Macau/U. de Lisboa; Isabel Pires de Lima – Universidade do Porto PT; Luci Ruas – UFRJ; Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA; Márcio Coelho Muniz – UFBA/CNPq; Maria Elvira Brito Campos – UFPI; Mário César Lugarinho – USP/CNPq; Mark Sabine – The University of Nottingham UK; Pedro Pereira – The Ohio State University EUA; Renata Soares Junqueira – UNESP Araraquara/CNPq; Roberto Vecchi – Universitá degli Studi di Bologna IT; Sérgio Nazar David – UERJ/CNPq; Simone Pereira Schmidt – UFSC/CNPq; Silvio Renato Jorge – UFF/CNPq; Vitor Pena Viçoso – Universidade de Lisboa PT.

Comissão Organizadora do evento:

Prof. Dr. Otávio Rios (UEA, Presidente)
Profa. Dra. Veronica Prudente Costa (UEA, Secretária Executiva)
Profa. Dra. Catia Monteiro Wankler (UFRR, Tesoureira Adjunta)
Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus (UEA)
Profa. MsC. Fátima Souza (UEA)
Prof. Dr. Isaac Newton de Almeida Ramos (UNEMAT)
Prof. Dr. Jorge Valentim (UFSCar)
Prof. Dr. Rafael Santana (UFRJ)
Profa. Dra. Renata Rolon (UEA)
Aline Beatriz Braga (UEA)

Revisão de Língua Portuguesa: A revisão de Língua Portuguesa dos textos ficou sob a responsabilidade de seus autores.
Projeto gráfico e diagramação: Yama Talita Passos Monteiro

Prudente, Veronica – Wankler, Catia Monteiro – Rios, Otávio – Silveira, Cristiane da. (organizadores)
Anais do XXV Congresso Internacional da ABRAPLIP "Cartografias literárias em língua portuguesa: experiências estéticas no contexto global" / Otávio Rios, Veronica Prudente e Catia Monteiro Wankler (orgs.) Manaus, 2016.
ISBN: 978-85-7883-380-0
1. Literatura Portuguesa

REALIZAÇÃO

CÁTEDRA
AMAZONENSE DE ESTUDOS LITERÁRIOS

APOIO

CALet
CENTRO ACADÊMICO DE LETRAS
ESCOLA NORMAL SUPERIOR - UEA

PREFEITURA DE MANAUS
SEMPRE AO SEU LADO
MANAUSCULT

Coordenação de Letra

OCEAN

FOMENTO

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

FAPEAM

CAPES

UEA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

AIL Associação Internacional de Lusitanistas

SUMÁRIO

- **RESUMOS EXPANDIDOS**

UMA VERTENTE IDEOLÓGICA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO AMAZÔNICO NA OBRA *INFERNO VERDE* 10
Adriano Pinto Marinho
Danielle Maria Alcântara da Silva
Dilce Pio Nascimento

MORTE E RELIGIOSIDADE: DA TRAGÉDIA GREGA *ANTÍGONA* À POESIA ROMÂNTICA DA SEGUNDA GERAÇÃO 16
Ana Claudia da Silva Ribeiro
Socorro Viana de Almeida

TEXTO IMPRESSO E TEXTO DIGITAL: AS DISTINÇÕES EXISTENTES NAS PUBLICAÇÕES DE JOELMA MAIA 22
Anastacia Helena Diel
Gleidys Meyre da Silva Maia

ALTERIDADE E AUTORREFERENCIAÇÃO NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA 27
Anderson Guerreiro
Juciane Cavalheiro

DA ORALIDADE AO MEMORIALISMO HISTORIOGRÁFICO EM *VÁRZEA E TERRA FIRME*, DE TONZINHO SAUNIER 33
Antonio Alfredo Cardoso Saunier
Patrícia Helena Pantoja Maciel
Dilce Pio Nascimento

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL NO CONTO "UM LADRÃO", DE GRACILIANO RAMOS 38
Carla Carolina Moura Barreto
Rosangela Costa de Abreu
Odilon Rosa Corrêa

LUIZA NETO JORGE E ALGUMAS QUESTÕES DA SOCIEDADE PORTUGUESA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX 43
Carolina Alves Ferreira de Abreu
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

O DISCURSO INTERTEXTUAL COM A MITOLOGIA GREGA: DE COÉFORAS À SENHORA DOS AFOGADOS 47
Cassandra da Silva Montenegro
Socorro Viana de Almeida

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA ESCOLA SÃO LUÍS NO MUNICÍPIO DE TEFÉ: O RESGATE DA DANÇA AFRO-AMÉRICA 51
Daysiene Ramos de Freitas
Manoel Domingos de Castro Oliveira

A LITERATURA FANTÁSTICA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA PRESENTE EM *INCIDENTE EM ANTARES* 56
Edenise Batista Sales
Anastacia Helena Diel
Elisania Lopes Tavares
Dilce Pio Nascimento

A IMPOSIÇÃO DO CRISTIANISMO NA CULTURA MUNDURUCU EM *OS SELVAGENS*..... 61
Ediane Cruz Mendes
Veronica Prudente Costa

TEMA SOCIAL NA POESIA DE GABRIEL MARIANO E DE CORSINO FORTES 67
Everton Vasconcelos Pinheiro
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

LITERATURA, MODERNIDADE E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE A POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS..... 72
Francisca Aylqui Cruz de Paiva
Silvana Maria Pantoja dos Santos

LEITURA A CAMINHO DA IMAGINAÇÃO: DAS NARRATIVAS ORAIS À PRODUÇÃO DE TEXTOS 77
Gederson do Carmo Souza
Francisco Bezerra dos Santos
Maria Celeste de Souza Cardoso

***EM ALGUMA PARTE ALGUMA*, DE FERREIRA GULLAR: POESIA E REALIDADE 81**
Jaiana Cristina Oliveira Penedo
Rita Barbosa de Oliveira

***DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM: UM ESTUDO DO ENTRELAÇAMENTO TEXTUAL COM OS MITOS GREGOS 85**
Jaqueline da Costa Magalhães
Socorro Viana de Almeida

PROCESSOS DE APROPRIAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO SONETO CAMONIANO NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA 90
João Hipólito Santiago Sousa
Gisela Maria de Lima Braga Penha

CRÔNICAS QUEIROSIANAS N'*A PROVÍNCIA DO PARÁ* 95
José Adauto Santos Bitencourt Filho
Germana Maria Araújo Sales

***CATARINA EUFÉMIA*, DE SOPHIA ANDRESEN: POESIA INSUBIMSSA..... 99**
Kallel Alves Machado
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

FRAGMENTOS DE MEMÓRIA EM *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES 104
Karoline Alves leite
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

A SÁTIRA DECANTADA NAS ENTRELINHAS DAS TOADAS DE DESAFIO DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS 109
Marcos Antonio Lima Costa
Maria Celeste de Souza Cardoso

MARCAS DA AMAZÔNIA NAS NARRATIVAS DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM 114
Mara Madalena da Silva Campos
Veronica Prudente Costa

GLOSSÁRIO DOS COMPOSITORES DE TOADAS DOS BOIS BUMBÁS DE PARINTINS: DÉCADA DE 90 119
Marconde Maia Cruz
Maria Celeste de Souza Cardoso

ESTUDOS SOBRE A MUHURAIDA E SUAS RAÍZES CLÁSSICAS 124
Maria de Nazaré Carvalho da Silva
Weberson Fernandes Grizoste

CIBERCULTURA EM *NOME*, DE ARNALDO ANTUNES.....130
Páscoa Maria Pereira Duarte
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

UM ESTUDO SOBRE A FATALIDADE PRESENTE EM "AGAMÉMNON" E NO POEMA "TRAGÉDIA BRASILEIRA", DE MANUEL BANDEIRA 135
Rosemara Arival de Souza
Socorro Viana de Almeida

OS GÊNEROS TEXTUAIS NAS ATIVIDADES PRÁTICAS DE LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS 141
Solange Lopes Barbosa Brandão
Maria Celeste de Souza Cardoso

- **ARTIGOS COMPLETOS**

***O JANTAR DO BISPO* – PERCURSO DO MARAVILHOSO..... 146**
Adriana Maciel Antonaccio

SÃO PROIBIDAS AS FLORES ARTIFICIAIS: NOTAS SOBRE O QUE MORRE E O QUE VIVE EM FILIPA MELO..... 158
Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)

LIÇÕES DE AFETO E PAISAGEM NA POESIA DE JORGE DE SENA..... 167
Alessandro Barnabé Ferreira Santos

A (DES) CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE NAS FICÇÕES MOÇAMBICANA E ANGOLANA DE LÍNGUA PORTUGUESA 179
Alex Santana França

O PÓS-COLONONIALISMO EM BOA TARDE ÀS COISAS AQUI EM BAIXO: HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO NA NARRATIVA DE LOBO ANTUNES 188
Ana Maria Vieira Silva

CONTOS DE FADA MODERNOS..... 199
Ana Selma Martins de Oliveira

A IRONIA É MAS NÃO PARECE, JOÃO MELO ESPELHANDO MACHADO DE ASSIS.....207
André Salviano

RECRIAÇÕES DE BRANCA DIAS: MEMóRIA SOCIAL NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA..213
Angelo Adriano Faria de Assis

O SATANISMO EM "O RÉU TADEU", DE EÇA DE QUEIRÓS..... 221
Antonio Augusto Nery

O NASCIMENTO DA HETERONIMIA: PESSOA, ORPHEU, RESPONDIBILIDADE E AUTOCONSCIÊNCIA POÉTICA..... 231
Augusto Rodrigues Silva Junior
Ana Clara Magalhães Medeiros

O ANO MIL: ANTÔNIO CONSELHEIRO..... 238
Cláudia de Socorro Simas Ramos
Cássia Maria Bezerra do Nascimento

***MISTÉRIOS DE LISBOA* E *COISAS ESPANTOSAS*: ROMANCES CAMILIANOS NA BELÉM OITOCENTISTA 258**
Cláudia Gizelle Teles Paiva

VISÕES DO INFERNO OU A CENA DEFORMADA: UMA LEITURA DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO.....268
Danielle de Aurélio Martinez

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE A NARRATIVA HISTÓRICA *A ABÓBADA*, DE ALEXANDRE HERCULANO E *MENSAGEM*, DE FERNANDO PESSOA 285
Débora de Lima Santos

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL AMAZONENSE NA SALA DE AULA: UM ESTUDO DE CASO COM ALUNOS DO CURSO REGULAR E DO PARFOR 296
Delma Pacheco Sicsú

EM SOLO EUROPEU, NO SÉCULO XVI, DOIS ESTRANGEIROS: O PAQUIDERME E SEU TRATADOR INDIANO EM A VIAGEM DO ELEFANTE (2008), DE JOSÉ SARAMAGO..... 308
Denise Rocha
Cíntia Zollner

ACERVOS DIGITAIS DE PRÁTICAS TEATRAIS NO AMAZONAS..... 316
Dilce Pio Nascimento

MEMÓRIA, TESTEMUNHO E TRAUMA EM TONY TCHEKA 326
Érica Cristina Bispo

ESPAÇO E IMAGINAÇÃO: ELEMENTOS DA NATUREZA E IMAGENS MATERNAS NA LITERATURA DE BOAVENTURA CARDOSO E DE MIA COUTO..... 340
Everton Fernando Micheletti

PELO CANUDO DAS DESGRAÇAS: O INDÔMITO SÉCULO XX NAS NARRATIVAS DE MIA COUTO E DE GUIMARÃES ROSA..... 350
Everton Luis Teixeira

OS MALES DA "ALMA". UMA LEITURA DO POEMA "MORTAL DOENÇA" DE SOROR MARIA DO CÉU **363**
Fabio Mario da Silva
Moizeis Sobreia

FIDELINO DE FIGUEIREDO ÀS VOLTAS COM A MÚSICA..... **369**
Flávio Antônio Fernandes Reis

DESASSOSEGO ÉPICO **376**
Gabriel Dória Rachwal

A NARRATIVA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM MIA COUTO: UMA LEITURA DE *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*.....**389**
Ilane Ferreira Cavalcante

MEMÓRIA E HISTÓRIA: UM AMÁLGAMA EM MIA COUTO..... **401**
Ilson Martins

A CONSTANTE FLORINDA, UMA HEROÍNA PROBLEMÁTICA..... **411**
Ingrid Karina Morales Pinilla
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

PRISMA ESPACIAL EM JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: ILUMINAÇÕES E DISPERSÕES. 418
Isabela Helena Rodrigues Coelho
Marta Aparecida Garcia Gonçalves

ÀS MARGENS DO RIO, À MARGEM DA INFÂNCIA: PERSONAGENS INFANTIS EM DALCÍDIO JURANDIR E JOSÉ VERÍSSIMO **427**
Ivone dos Santos Veloso

A FORÇA DAS ORALIDADES EM NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA **435**
Jacqueline Laranja Leal Marcelino

SEBASTIÃO ALBA: MÚSICA OBLÍQUA **445**
João Batista Fernandes Filho
Márcio Ricardo Coelho Muniz

A BELEZA DA NARRATIVIDADE EVIDENCIADA EM JOÃO TORDO E VALTER HUGO MÃE **452**
Juliana Florentino Hampel

A REDUÇÃO DO VERSO EM CARLOS DE OLIVEIRA E JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES **463**
Juliana Jordão Canella Valentim

O PREFÁCIO CAMILIANO EM "*O QUE FAZEM MULHERES*"..... **470**
Katrym Aline Bordinhão dos Santos

MANUEL LOPES E O SENTIMENTO DE APEGO AO LUGAR: UMA LEITURA DA ESPACIALIDADE EM *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE* **481**
Luis Oliveira Freitas

CONTIGÊNCIAS DE UM MUNDO IMAGINÁRIO: ROCHA PITA, O DEVIR E A *HISTÓRIA DA AMÉRICA PORTUGUESA* **491**
Manoel Barreto Júnior

A TOPOFILIA E A TEORIA DA PERCEPÇÃO EM MIA COUTO E ÉLSON FARIAS: (METÁFORAS DE) REPRESENTAÇÕES DO LUGAR, DO ESPAÇO E DA IDENTIDADE DE MOÇAMBIQUE E AMAZONAS **502**
Manoel Domingos de C. Oliveira

ESTÓRIAS ABENSONHADAS E FANTÁSTICAS DE MIA COUTO **513**
Marcelo Brito da Silva

CHICO DA SILVA E SOPHIA ANDRESEN NOS CAMINHOS DA POESIA **522**
Maria Auxiliadora Ferreira da Costa

OS EPITEXTOS DE FERNANDO PESSOA À *MENSAGEM* **535**
Maria Gabriella Flores Severo Fonseca

PERMANÊNCIA PORTUGUESA EM JORNAIS PARAENSES DO SÉCULO XIX 546
Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares
Germana Maria Araújo Sales

LITERATURA AFRODESCENDENTE E ENSINO: UMA PROPOSTA DE LEITURA A PARTIR DOS POEMAS *NOSSA VOZ E NEGRA* DE NOÉMIA DE SOUSA 557
Maria Suely de Oliveira Lopes

DESAFIOS NAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS EM TEMPOS DE INCLUSÃO 568
Monica Dias de Araújo
Clara Praia dos Santos
Danielle Oliveira Munis

ADAPTAÇÃO DA LENDA DO BOTO COR-DE-ROSA PARA LITERATURA SURDA: COMPREENDENDO E TRILHANDO NOVOS CAMINHOS NA EDUCAÇÃO DE SURDOS.. 577
Nara Neiva A. C. de Sousa
Suelem Maquiné Rodrigues
Taísa Aparecida Carvalho Sales

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA: UMA PROPOSTA DE LEITURA SOB O VIÉS DA METAFICÇÃO..... 589
Natércia Moraes Garrido

ENTRE O IMAGINÁRIO E O REAL: REPRESENTAÇÕES E SIMBOLOGIA NA POÉTICA ORAL DO SAMBA DE RODA DAS MARGENS DO VELHO CHICO 600
Nerivaldo Alves Araújo

MEMÓRIA E CIDADE: RELAÇÕES EM CESÁRIO VERDE..... 613
Pablo Rodrigo da Silva Martins
Silvana Maria Pantoja dos Santos

PÓS-REVOLUÇÃO DOS CRAVOS E A LITERATURA FEMININA NOS PALOP..... 622
Pedro Manoel Monteiro

***TOPOI* LÍRICOS EM *FORMAS DO NADA* DE PAULO HENRIQUES BRITTO 635**
Rafael Campos Quevedo

A BIOGRAFIA FICCIONALIZADA CAMÕES E JOSÉ ÍNDIO (1824), DE FERDINAND DENIS: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE..... 645
Rafael Souza Barbosa

"CANTOS DE TERRA A TERRA, AVES DE ESPAÇO & TEMPO": UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS VERSOS DE CORSINO FORTES 658
Raquel Aparecida Dal Cortivo

RETRATO DE UMA LUANDA INVISÍVEL EM OS TRANSPARENTES, DE ONDJAKI 668
Renata Flavia da Silva

***O VELHO DO RESTELO*, TRIBUTO À ARTE..... 675**
Renata Soares Junqueira

CONTRA O *HOMO DEMENS*: O CANTO COMPROMETIDO E O POEMA AZUL 684
Rita Barbosa de Oliveira

SILÊNCIOS DE UM PASSADO RECENTE: "CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS" E "TABU" 697
Roberta Guimarães Franco

O JOGO DA NARRATIVA EM "O SENHOR BRETON E A ENTREVISTA" DE GONÇALO M. TAVARES 704
Robson José

GUERREIROS INDÍGENAS: RESISTÊNCIA E DISCURSO COLONIAL EM A SELVA, DE FERREIRA DE CASTRO 713
Rodrigo Anderson Machado Cavalcante
Joanna da Silva

UM CÃO QUE SONHA, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: A MEMÓRIA, A HISTÓRIA E O ENIGMA..... 718
Rodrigo Valverde Denubila

FRADIQUE MENDES: EÇA DE QUEIRÓS E A ESCRITA 731
Rosana Apolonia Harmuch

***O PRIMO BASÍLIO*, DA PÁGINA À TELA 741**
Rosiane Silva de Souza

A POESIA DE MANOEL DE BARROS E O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES..... 752
Rosidelma Fraga

A CIRCULAÇÃO EM JORNAL DOS TEXTOS QUE COMPUSERAM A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES 769
Sara Vasconcelos Ferreira
Germana Maria Araújo Sales

OS ARQUÉTIPOS FEMININOS DE LILITH E EVA EM MARGARIDA LA ROCQUE 777
Sideny Pereira de Paula
Lileana Mourão Franco de Sá

A TENSÃO ENTRE LITERATURA E ARTES VISUAIS NA OBRA Ó DE NUNO RAMOS 789
Silvia Ferreira Lima

***FREI LUÍS DE SOUSA*: UMA LEITURA DO SEBASTIANISMO 798**
Simone Nacaguma

UMA UNIDADE INDISSOLÚVEL DA ARTE E DA CIÊNCIA: ENTRE AS LINHAS DO DESENHO E DA LETRA EM RETRATO DE RAPAZ, DE MÁRIO CLÁUDIO 807
Thiago Felipe dos Reis Almeida

OS MARGINAIS, DE EVEL ROCHA 818
Uryelton de Sousa Ferreira

ITINERÁRIOS DE BLOOM: ESTUDO DE UMA VIAGEM À ÍNDIA ATRAVÉS DA POÉTICA DO MOVIMENTO 825
Valquíria Luna Arce Lima

DAS TELAS DE CINEMA À TERRA QUE SE FAZ TINTA: UNGULANI BA KA KHOSA ENTRE AS ESTÓRIAS DE MOÇAMBIQUE E A HISTÓRIA MOÇAMBICANA 833
Vanessa Ribeiro Teixeira

ESTUDOS SOBRE A MUHURAIDA E SUAS RAÍZES CLÁSSICAS 844
Weberson Fernandes Grizoste

MÚSICA E ENSINO DE HISTÓRIA: AS TOADAS DO BOI-BUMBÁ AMAZÔNICO NA SALA DE AULA 856
Yomarley Lopes Holanda
Cristiane da Silveira

UMA VERTENTE IDEOLÓGICA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO AMAZÔNICO NA OBRA *INFERNO VERDE*

Adriano Pinto Marinho[1]
Danielle Maria Alcântara da Silva [2]
Dilce Pio Nascimento [3]

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho é o resultado da análise da construção ideológica do universo amazônico na obra *Inferno Verde* de Alberto Rangel. Observou-se nesta obra a ideologia da violência da floresta que destrói com toda e qualquer vida que tenta progredir na Amazônia, principalmente dos imigrantes nordestinos que em busca de uma vida melhor, eram submetidos a trabalharem nos seringais e sentiam no dia-a-dia a opressão da floresta. Nosso trabalho se volta, sobretudo, no sentido de compreender, as ideologias presentes na obra no que diz respeito à construção de uma Amazônia de caráter monstruosa, grotesca e misteriosa, que sufoca e mata a vida de todos que a buscam como refúgio favorável para manutenção da vida.

A princípio foi feito um pequeno estudo do contexto histórico, para assim, desenvolver um trabalho direcionado para a compreensão específica da construção ideológica do universo amazônico.Sendo assim, para efetivarmos nosso objetivo, selecionamos três contos, especificadamente, *O Tapará, Um conceito do catolé* e com maior ênfase no conto, *Inferno Verde*, na qual acreditamos fornecer elementos significativos concernentes às relações que envolvem a construção da Amazônia.

No final do século XIX a região amazônica passava por grandes mudançase a recém-criada indústria de automóvel estava em plena expansão. As empresas e a classe média correram para adquirir o meio de transporte do momento. Com isso, a demanda pela borracha aumentou significativamente, pois este produto era matéria-prima para a fabricação de pneus. As principais regiões produtoras de borracha eram os estados do

[1] Acadêmico do 8º período do Curso de Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA. E-mail: adriano1marinho10@gmail.com
[2] Acadêmica do 8º período do Curso de Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA
[3] Professora MSc. Da Universidade do Estado do Amazonas CESP/ UEA dilcepio12@gmail.com

Pará e o Amazonas, utilizava-se a extração do látex das seringueiras, que havia em abundância na região da floresta amazônica.

O Brasil passou a exportar toneladas de borracha, principalmente para as fábricas de automóveis norte-americanas. Diante desse contexto Souza (2003, p. 103) diz que, "o sucesso era crescente, assim como o interesse dos mercados internacionais pela goma elástica em estado puro". Esta rápida expansão da produção de borracha atraiu grande quantidade de trabalhadores para a região, principalmente, nordestinos que fugiam da seca e estavam em busca de empregos e melhores condições de vida.

Na década de 1910, empresários holandeses e ingleses entraram no lucrativo mercado mundial de borracha. Passaram a produzir, em larga escala e custos baixos. A concorrência fez com que, no começo da década de 1920, a exportação da borracha brasileira caísse significativamente. Diante desses fatos Souza (2003, p. 103) aborda que, "o capitalismo inglês e norte americano vai, aos poucos, "domesticando" a goma elástica ampliando o seu uso e sua tecnologia manufatureira". Era o fim do ciclo da borracha no Brasil, muitas cidades se esvaziaram, entrando em plena decadência.

A obra *Inferno Verde* (1908) de Alberto Rangel, representa literariamente a Amazônia brasileira do início do século XX. A obra écomposta por onze contos, o narrador é um narrador viajante, onisciente e onipresente que nunca se identifica.
Rangel através dos contos constrói uma Amazônia misteriosa, grotesca que leva o leitor a esquecer de todo e qualquer fantasias com relação ao mito do Eldorado Amazônico, o próprio nome do livro nos induz a pensar em lugar de medo e sofrimento,Cunha retrata que: "Inferno Verde é um livro bárbaro. Bárbaro, conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de fantasias" (CUNHA IN RANGEL, 2001, p. 26). O autor de certa forma observa a obra como algo ideológico e estranho, mostra uma contrariedade, visto que Cunha ora diz que é verdade, ora diz que é fantasia, desta forma pode-se dizer que Rangel constrói uma Amazônia totalmente monstruosa que rejeita a todos.

Desta maneira, podemos observar no primeiro conto, "O Tapará", a construção da Amazônia e seus aspectos no que diz respeito às várias imagens grotescas no espaço percorrido, que aos poucos sufoca as personagens que caminham para o centro da floresta, assim sendo, o narrador diz que: "é longo o trajeto. Apenas dois quilômetros e meio, mas parece que não tem fim" (RANGEL, 2001, p. 39).A trajetória que o narrador nos mostra para o centro da floresta aparentemente é curta, mas no discorrer da narração se torna longa, pois o caminho é árduo e pavoroso, a ponto de oprimir os que nela tentam entrar.

Rangel consegue construir um universo totalmente sombrio, cheio de fantasias e através dos contos quebra toda e qualquer possibilidade que o leitor tem de conhecer a Amazônia. Como no conto *Um conceito de Catolé*, onde a personagem João Catolé perde sua filha na colônia e a todo o momento tem ataques de loucura por conta disso:"Era a corrida fantástica, esbarrando aqui e acolá ferindo-se nos espinhais, atolando-se nos brejos" (RANGEL, 2001, p. 60). Podemos observar que o que de fato leva João Catolé a se machucar não é a floresta em si, mas as circunstancias da vida.

Diante desse contexto Sodré (1982, p. 5)afirma que "a literatura de Euclides e Rangel não passam de deformações do regionalismo", ou seja, o autor faz uma crítica à forma como Rangel constrói o universo amazônico. A linguagem impregnada na obra leva-nos a um estranhamento, uma vez que é um estilo torturado, onde Rangel faz a descrição da terra e do homem num certo tom grave e triste de espanto, de exaltação, de perplexidade.

Diante dessas perspectivas, Fiorin(2001, p. 29) aborda que "se há inversão da realidade, a ideologia está contigo no objeto, no social e assim oculta às relações mais profundas da realidade e expressa-as de modo invertido". Pode-se afirmar que Rangel através de seu discurso apresenta uma linguagem exagerada e assim faz uma distorção da realidade amazônica e constrói um universo de aspecto violento, longe da realidade amazônica.

Outro fator predominante na obra *Inferno Verde* é ideologia da violência da floresta, a forma como o narrador descreve-a é como se o leitor fosse a caminho do inferno, visto que as imagens são aterrorizantes, como é o caso da personagem Souto, no conto *inferno verde*, engenheiro recém-formado que vem para o amazonas em busca de riquezas e aventuras, porém ao se deparar com a realidade da região se vê abatido, "O bananal apertava a barraca; a floresta sufoca o bananal; e por sua vez, o céu esmagava a floresta. Foi esse o primeiro pouso do Souto, no remoto confluente do Solimões"(RANGEL, 2001, p. 151).

À medida que Souto segue sua trajetória para o centro da floresta sentia na pele a violência da mesma, "O engenheiro não podia dormir. A acuidade dos seus ouvidos parecia ter aumentado na solidão. O vento que entrava à vontade pelas brechas da choça fazia provavelmente distúrbios na floresta rodeante" (RANGEL, 2011, p. 151). Souto sentia-se fraco e doente a ponto de criar em sua mente imagens aterrorizantes que não conseguia esquecê-las, por isso logo ficou doente.

Diante desses fatos Leão (2011, p. 32)retrata que, "vista a floresta de longe, a transposição da imagem para o imaginário não demora a ocorrer, e passamos a ter a

natureza idealizada, que será uma recorrente no livro". Podemos analisar que Souto cria em seu imaginário uma Amazônia obscura a ponto de oprimi-lo e deixa-lo doente, mas que na realidade não passam de fantasias criadas pela sua imaginação.

Diante desse contexto, Leão (2011, p. 33)diz que, "esta é a dinâmica básica do conto: natureza como realidade e natureza como ideia". Podemos observar que a violência que a floresta traz é apenas no imaginário das personagens, que a vêm para a Amazônia em busca de refúgio e ao chegarem à região acabam sofrendo por conta das circunstâncias da vida.

A violência da floresta a qual Rangel descreve em seus contos traz uma linguagem exagerada, uma maneira negativa de avaliar a Amazônia. É o que acontece com Souto que no delirante da febre na ausência de Miguel, o engenheiro sai desesperado para um inestimável fim, "O desgraçado Souto ergueu-se derrepente da rede. Tiritava incendiado. Tendo descido do estrado para o meio do roseiral" (RANGEL, 2001, p. 166). Podemos analisar que a floresta se torna violenta a partir do momento em que Souto vai ao seu encontro e o impacto com o roseiral causou um fim lastimável ao personagem, visto que o engenheiro se pôs a se contar nos espinhos.

Assim sendo, tudo quanto Souto sofre não passam da desordem da vida e que a violência a qual o narrador retrata é algo exagerado que não passam de certa forma de uma Amazônia ideológica.Nos últimos momentos de vida Souto se vê diante da morte e amaldiçoa a floresta "-Inferno!... inferno...verde!"(RANGEL 2001, p. 167). Diante de suas últimas palavras Souto mostra que o inferno verde é a própria Amazônia a qual tira a vida de todos que a buscam para sua manutenção causando uma contrariedade, uma vez que não era o que o personagem pensara ao chegar à região.

De acordo com Leão (2011, p. 29) "Páginas antes, o engenheiro sequer cogitava que as proferiria. Vieram assim, no calor da febre e do delírio. Seu primeiro contato com a floresta não lhe dera motivo para mal dizê-la".Podemos perceber que Souto a princípio não vê uma Amazônia violenta e sim a oportunidade de progredir na mesma, mas que as circunstâncias da vida o leva a maldizê-la.

A construção ideológica do universo amazônico a qual o autor nos mostra é de modo esmagador frente ao elemento humano. Rangel descreve de fato uma Amazônia de outra forma, uma vez que a corrente a qual era adepto leva-o ao exagero na linguagem, diante dessas perspectivas Leão comenta que, "A intenção de Rangel em enquadrar a realidade Amazônia ao pensamento positivista do qual era adepto esbarra na realidade que o impele de reprocessar seu discurso e reeditar comportamentos românticos a

natureza. (2011, p. 25)".Rangel era adepto a corrente positivista, desta maneira, podemos entender o porquê de Rangel descrever uma Amazônia com certo exagero a ponto de nomear sua obra de *Inferno Verde*.A obra *Inferno Verde* de Alberto Rangel apresenta uma Amazônia bruta e misteriosa, mostra uma ilusão contrária à própria natureza tal como ela é.

A forma como Rangel a descreve em seus contos não passam de uma realidade exagerada, a ponto de levar o leitor a um julgamento sem mesmo entender como é de fato a realidade amazônica, visto que o autor constrói um universo amazônico repleto de imagens grotescas, onde as personagens vivem em uma região aterrorizante a ponto de leva-los ao desespero e consequentemente a morte e assim através de uma linguagem contraditória constrói um universo amazônico ideológico.

Assim sendo, conhecer a literatura amazonense é de fundamental importância para compreender a história da região amazônica, assim como as ideologias presentes na mesma, a ponto de fazer uma reflexão do universo a qual estamos inseridos para que haja entendimento e a valorização da cultura amazonense. Portanto, a análise da obra nos levou a compreender o universo amazônico com inúmeras variáveis, visto que viajamos na magnitude da literatura, cheia de mistérios e aventuras. Enfim, estudar a literatura amazonense é fazer uma viagem a um mundo pouco valorizado, mas, existente, que nos ensina a valorizar e compreender as várias vertentes desse universo amazônico tão complexo.

Referências

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia***.** São Paulo: Ática 7ª ed.2001.

LEÃO, Alisson**.** *Amazonas: natureza e ficção.* São Paulo/Manaus; Annablume; FAPEAM, 2011.

MORAES, Péricles. *Os intérpretes da Amazônia.* Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

RANGEL, Alberto. *Inferno verde.* Organização Tenório Telles e estudo crítico por Marcos Frederico Kruger. 5ª ed. Revista-Manaus: Editora Valer, governo do estado do Amazonas, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck**.** *Historia da literatura brasileira.*São Paulo: Difel. 1982.

SOUZA, Márcio.*A expressão amazonense:* do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. rev. Manaus: Valer, 2003.

MORTE E RELIGIOSIDADE: DA TRAGÉDIA GREGA ANTÍGONA À POESIA ROMÂNTICA DA SEGUNDA GERAÇÃO

Ana Claudia da Silva Ribeiro[1]

Socorro Viana de Almeida[2]

RESUMO EXPANDIDO

No presente estudo busca-se entender a representação da *morte* e da *religiosidade* na tragédia grega *Antígona*, de Sófocles (496 a 406 a.C aproximadamente), traduzida por Maria Helena da Rocha Pereira e nos poemas "Morte" e "A morte de Garrett" de Junqueira Freire (1832-1855). Pode-se verificar o quanto era importante o sepultamento na Antiguidade Clássica. Toda a Antiguidade estava convicta de que sem a sepultura, a alma era miserável, o sepultamento era necessário para que os homens fossem felizes após a morte. Essa questão e toda a cerimônia que envolvia esse momento era algo preocupante para os gregos, gerando um certo medo de que esses ritos não fossem preenchidos. Em uma análise contrastiva da obra *Antígona* com os poemas "Morte" e "A morte de Garrett" de Junqueira Freire, procuramos entender o processo de evolução de nossa cultura com relação aos temas *morte* e *religiosidade*. A sustentação teórica teve como principais autores Brandão (1996), Lesky (1996), Romilly (1998), Aristóteles (2001)**,** Coulanges (2009) e Calvino (2009). Muitos séculos já se passaram e a obra "Antígona" ainda tem grande relevância na sociedade atual, pois traz para reflexão, exemplarmente, os conceitos de morte e de religiosidade para os grupos de seres humanos, onde cada família tem um jeito de celebrar os seus mortos. Cada localidade do país segue diferentes crenças, as quais acreditam ser importante para vida após a morte. Em uma análise contrastiva da obra com os poemas de Junqueira, percepciona-se nos poemas, a morte como salvação da vida terrena, comum na poesia da segunda geração do romantismo, que demonstravam o desejo de livrar-se do sofrimento que passavam na terra através da morte, mas também, assim como em **Antígona**, envolve a religiosidade por trás da morte.

A tragédia era uma tradição religiosa que teve origem na cidade de Atenas na Grécia Antiga. Piqué afirma que "A tragédia grega era na verdade parte de uma das

---

[1] Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas.

[2] Professora Orientadora e Assistente do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Mestre em Letras – *Linguística do Discurso* pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Doutoranda em Estudos Clássicos – *Poética e Hermenêutica* na Universidade de Coimbra –FLUC/Portugal.

principais festividades religiosas anuais que se realizavam em Atenas, as Grandes Dionísias Urbanas" (1998, p. 203). Suas raízes podem ser encontradas nos ditirambos, nos cantos e danças em honra ao deus grego Dionísio (conhecido entre os romanos como Baco). Essa origem ligada ao culto também é confirmada por Aristóteles na *Poética*: segundo ele, a tragédia teria nascido de improvisações. Ela teria se originado de formas líricas, como o ditirambo; seria como a comédia, a ampliação de um rito (2011, p.46. 1449a1). Aristóteles, em sua *Poética* (2011) organiza a tragédia em diferentes elementos, inicialmente apresenta o personagem (*ethos*) com elementos estranhos e indesejáveis, para que no decorrer da apresentação, ele venha gradativamente passando por situações catastróficas, não alcançando seus objetivos, gerando no público uma identificação e por fim o efeito de catarse. Ele qualifica a tragédia em *seis elementos constitutivos*, sendo elas a *fábula* (ação ou enredo), o *personagem* (ethos, caráter), a *elocução* ou dicção, o pensamento (dianóia), o *espetáculo em cena*, e o *canto* (melopéia). A *Antígona* de Sófocles tinha como contexto histórico a democracia grega. A tragédia era um espetáculo cívico destinado a toda a população e representava a religião oficial da pólis. Insere-se na história da casa real de Tebas, da família dos Labdácidas, é uma das mais belas conhecidas de toda a mitologia grega. Esboçada nos *Poemas Homéricos* (a expedição Polinices e os jogos fúnebres em honra de Édipo, na *Ilíada*; o parricídio e o incesto do herói na *Odisseia*), teria a sua expressão mais completa em três dos poemas do Ciclo Épico, a *Edipodia*, a *Tebaida* e os *Epigonos*, de que só possuímos resumos e curtos fragmentos. A obra é constituída conforme as partes definidas por Aristóteles na *Poética*: prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo (2011, p.59, 1452b1). Segue a sequência de cinco episódios, o quarto vem em forma de lamentação, e cinco estásimos.

A religião grega era um importante fator de unidade com relação a cidades com instituições e costumes tão diversos. No corpo dessa religião, entretanto, havia muitas crenças, que variavam com o tempo e de local a local, já que não havia livros sagrados definitivos, como a Bíblia, nem um clero organizado. Para os gregos, os deuses interferiam, de forma direta, na vida dos homens, humildes mortais, comandando a natureza, participando na vida de cada ser humano, zangando-se, premiando, retribuindo, manifestando-se sempre, por meio de trovões, sonhos, sortes e azares (FUNARI, 2011). Ser ou não ser sepultado, eis a questão da vida na antiguidade clássica. No livro *A cidade antiga* de Fustel de Coulanges foi possível observar que toda a antiguidade estava convicta de que, sem a sepultura, a alma era miserável, e que pela sepultura se tornava feliz para sempre (COULANGES, 2009, p.26). A lei atingia os grandes culpados com

esse castigo considerado terrível. Punia-se assim a própria alma, e lhe infligiam um suplício quase eterno. E Antígona desobedece e faz o ritual porque teme aos deuses (Sófocles, 2006, p.45). Fustel de Coulanges também explica que os antigos acreditavam em uma morada subterrânea dos mortos, onde permaneciam as almas e recebiam recompensas de acordo com o comportamento que tiveram em vida (2009, p.27). Atualmente, algumas civilizações creem que almas cheguem ao paraíso, a morada celestial, desprendendo se do corpo totalmente. Porém os ritos funerais ainda existem, de maneira mais simples, dependendo da religião a que pertence à família, sem ser necessário que os vivos cumpram as cerimônias para que os mortos sejam felizes na outra vida. No Brasil, dentro do período da poesia romântica da segunda geração, os poetas costumavam a olhar para morte como se fosse à libertação da vida terrena, dos sofrimentos pelos quais estavam passando. O que nos leva a entender que após cumprirmos nossa passagem na terra, seremos felizes por toda a eternidade. A morte não deve, de modo algum, ser temida, porque não nos separa dos bens, mas dos males" (REALE, 2011, p. 50). A sociedade brasileira cultuava a religião do Catolicismo que acredita que a vida após a morte faz parte da crença de um Céu, um Inferno e um Purgatório, onde a alma seria julgada pelos seus pecados cometidos na terra e depois seria dirigida a um desses lugares para viver pela eternidade. Essa espacialização dos lugares no além faz parte, portanto, de uma preocupação da Igreja em localizar geograficamente os espaços para onde irão as almas que estão sob sua responsabilidade na terra e denota principalmente que as relações entre os mortos e os vivos são muito profundas e fazem parte do cotidiano dos cristãos. O Purgatório aparece com uma prerrogativa importante: seu funcionamento dependia integralmente da intervenção dos vivos e das relações de solidariedade que se estabeleceram em vida e que continuam na morte, pois as almas precisam de missas e orações para alívio dos seus tormentos (BETHENCOURT, 2004, p. 148).

Observa-se que apesar de o tempo ficcional de **Antígona** ser mítico, temáticas como *morte* e *religiosidade* estão claramente conexas à atualidade. Isso pode ser constatado na poesia moderna do romantismo, com Junqueira Freire, que foi um autor da 2ª geração do Romantismo (século XIX) e teve uma vida dividida entre a religião e a vontade de experimentar o mundo, trazendo em suas poesias marcas de uma autobiografia reveladora. Segundo Bosi (2006), "é precisamente esse convívio tenso entre *eros* e *thanatos* que sela a personalidade do religioso e do artista malogrado"(p. 113). Os poetas desse período encontravam na morte uma solução para seus problemas. No poema

"Morte" podemos perceber que o autor representa a morte como sua *amiga*evidenciando o pessimismo do eu-lírico, *exaltando-a para fugir de suas dores e ser feliz após a morte.*

Percepciona-se na poesia de Junqueira Freire os significados de morte e religiosidade, os quais vêm sofrendo influências históricas e culturais ao longo do tempo. Na poesia de Junqueira Freire, há no autor uma consciência da morte. Essa concepção de morte é filha da própria crise histórico-social da época, do clima, *mal do século*, conjugada com uma nova solidão do indivíduo frente a si mesmo. A morte é percebida como um processo de passagem de uma "forma de vida social a outra" e não como o fim, mas o começo de um novo processo. O momento de passagem da vida terrena para a espiritual, a paz eterna. Há uma determinação do poeta para a morte precoce. Em **Antigona**, verifica-se também essa determinação para a morte quando afirma que sepultará Polinices, porque será belo morrer por este ato sagrado. Aqui assinala seu pacto com a morte.

Livre e cheia de vida irá, única entre os mortais, descer aos Infernos. Marcha para a morte, sem lágrimas, amparada por exortações edificantes e cercada de aclamações triunfais. Abandonada pelos homens, esquecida pelos deuses, e a alma virtuosa sabe que agiu bem e sente-se talvez mais divina que os Imortais, pois estes a deixam sucumbir por ter respeitado suas leis.Seu destino foi ser emparedada viva. A obstinação de Antígona, em sua decisão de morrer, trazida pela sua oposição a Creonte, deve ser também vista como uma recusa ao casamento e a vida familiar reprodutiva, postos à sua disposição pelo primo e pretendente Hémon. Antígona rejeita qualquer possibilidade de perdão ou fuga que lhe é proposta, para poder em vez disso, abraçar a morte, como única forma possível de expressar o seu ego no espaço público. Hades, que adormece os seres dotados de alento, leva-a viva para os Infernos, sem ter conhecido as bodas, sem que o hino nupcial tenha sido cantado, irá desposar Aqueronte. Antígona não lamenta a ação virtuosa que praticou; praticá-la-ia de novo, se necessário. O poema "À morte de Garret", que Junqueira escreveu em homenagem ao poeta Almeida Garrett, percebemos nas duas primeiras estrofes, que o autor mostra o quanto a morte era vista como um alívio da vida terrena. Mostrando a alegria por tal fato ter acontecido. Em uma leitura comparativa, percebemos que a questão da *morte* e *religião* estão muito ligadas entre as obras investigadas. Há séculos o homem sabe que no fundo, o túmulo está vazio, que aí só se deposita a veste logo dilacerada e pulverizada da vida. Sabe que a alma se desvencilha, ao partir, desse invólucro efêmero, como de uma roupa gasta que não serve. A alta antiguidade não concebia semelhante separação. A alma para ela ficava presa ao corpo

após o trespasse, continuando a levar com ele, sob a terra, uma existência surda e muda, mas indestrutível. O sepulcro era a casa dessa segunda vida. Nesse estado de sobrevivência letárgica, o homem subterrâneo tinha de tempos em tempos, necessidade de alimento. Para satisfazer-lhe a fome e a sede póstumas a família preparava, em certos dias, um repasto fúnebre; bolos, frutas e sal servidos num cesto de ervas e flores, atirado em seguida por um buraco à fossa. Mas para que o homem usufruísse dessa segunda vida, cumpria que seu corpo fosse depositado na terra. A falta de sepultura equivalia, para ele, à danação. Nem morto nem vivo, atirado de cá para lá entre o mundo que o rejeitava e a tumba que não se abria, tornava-se uma espécie de anfíbio horrendo, desdenhado pelas duas existências. A alma vagava miseravelmente pelos espaços, reclamando asilo com gritos lamentáveis. Representava, assim, um sacrilégio execrável deixar sem sepultura o cadáver de um cidadão. O morto então agarrava o vivo e arrastava-o para a cova que este lhe negara (SAINT- VICTOR, 2003).

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicôm*aco. São Paulo: Martin Claret, 2001ª

_____. *Poética*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BETHENCOURT, Francisco. O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos curandeiros em Portugal no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COULANGES, Fustel de. Numa Denis, 1830 -1889. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2009.

FREIRE, Luís José Junqueira; CORREA, Roberto Alvim. *Poesias Completas* de Junqueira Freire. Volumes 14-15 de Coleção " Grandes poetas do Brasil". Editora; Z. Valverde, 1944.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. Vida pública e privada; Cultura, pensamento e mitologia; Amor e sexualidade. São Paulo: Editora Contexto. 2011.

PIQUÉ, J. F. *A tragédia grega e seu contexto*. Editora da UFPR - Letras, Curitiba: n. 49, p. 201-219. 1998.

REALE, Giovanni. Filosofias Helenísticas e Epicurismo. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

SAINT – VICTOR, Paul de. *As duas máscaras. Tragédia e comédia*. Tradução brasileira de Gilson Cesar Cardoso de Sousa. Livraria editora GermapeLtda, São Paulo, 2003.

SÓFOCLES. *Antígona.* Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Instituto de estudos clássicos. Festea tema clássico. Coimbra. Portugal. 2ª Ed. 2006.

TEXTO IMPRESSO E TEXTO DIGITAL: AS DISTINÇÕES EXISTENTES NAS PUBLICAÇÕES DE JOELMA MAIA

Anastacia Helena Diel[1]

Gleidys Meyre da Silva Maia[2]

RESUMO EXPANDIDO

A poetisa Joelma Maia nasceu em Parintins em 19 de setembro de 1966, Teve seu primeiro contato com o público leitor ao publicar seus poemas nos sites: Portal Literal, Recanto das Letras. Seu primeiro trabalho publicado foi junto a outros autores a convite do jornalista e escritor Marcelo Puglia. Atualmente, é acadêmica de Gestão Ambiental na Universidade do Estado do Amazonas. "A natureza me fascina" diz a escritora e para Joelma é da natureza que vem sua inspiração para escrever.

A autora divulga seus textos na internet devido vários fatores existente que contribuem e facilitam para que ela vá para o caminho de publicar hipertextos, *ciberliteratura*, que divergem do livro impresso, pois para que o texto seja impresso existem dificuldades financeiras e editoriais entre outras limitações existentes que no *site* não existe.

Deste modo, as análises aqui apresentadas referem-se aos poemas *Guerreira de Fé*, publicado em 2009 na coletânea *As Cartas que Nunca Mandei* e *Posse*, publicado no *blog* recanto das letras. Para realizar tais análises utilizamos as teorias de Murray (2003) que nos referendou sobre as distinções entre livro impresso e texto digital, no dicionário de termos Literários (EDTL) sobre a prosa poética e Chaves (2012) em seu artigo sobre a aventura da palavra na realidade eletrônica ao tratar sobre a invenção da imprensa de Gutenberg.

A Word Wide Web (www), ou web, é uma forma de hipertexto aberto, disponível para quem quiser acessar, interligando pessoas de todos os cantos do mundo a partir de sinais de internet (dados moveis) utilizado em telefones com sistemas operacionais *androids*, sendo possível a instalação de aplicativos a partir de *download*, esses aplicativos facilitam o acesso à redes sociais e inclusive para *download* de livros e acesso a *sites*, *blogs* e revistas eletrônicas.

---

[1] Acadêmica do 8º período do curso de Letras, na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, no Centro de Estudos Superiores de Parintins. Bolsista do Programa de Amparo à Iniciação Científica – PAIC. anastacia_helena@hotmail.com

[2] Professora – doutora na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, Centro de Estudos Superiores de Parintins – CESP, no curso de Letras. Orientadora do projeto. gleidmaia@gmail.com

Deste modo, a internet em consenso às mudanças socioeconômicas da população brasileira passou a ser um meio de comunicação bastante utilizado, a partir da utilização dos sistemas operacionais *android* (em telefones) e isto facilitou em muito a comunicação entre as pessoas distantes, mas, acabou por distanciar e afastar as relações interpessoais existentes com pessoas próximas.

Deste modo, as relações interpessoais entre os cidadãos na atualidade são mais virtuais do que pessoais dentro de um mundo que tem acesso a internet. A reciprocidade entre o homem e o mundo virtual avançou, consideravelmente, em direção a virtualidade em detrimento do contato físico.

Vivemos em uma nova fase da revolução tecnológica, a era da internet e esse espaço digital vem crescendo a cada dia e ganhando novos adeptos, com isso, a literatura adaptou-se ganhando um novo formato e um espaço intitulado *Ciberliteratura*.

Deste modo, isto não quer dizer que o livro impresso deixará de existir, visto que, muitos leitores ainda preferem o livro em sua modalidade impressa, ao levarem em consideração o tato e o olfato como o principal mediador entre livro e leitor, Segundo Paulino (2009):

> Não há mais uma relação afetiva; os sentidos não são mais os mesmos aguçados como no livro tradicional, no qual se fazem presentes e bem marcantes o tato, o contato direto com o objeto, a visão, que é atraída pela cor, pelo formato e até o olfato que identifica se o livro tem cheirinho de novo, de velho, etc. No livro eletrônico apenas a visão atua extensivamente. (PAULINO, 2009, p.07).

Deste modo, o processo de leitura do texto impresso difere do processo aplicado na leitura do texto eletrônico. Uma distinção gritante se dá em relação à visão, o texto digital exige mais atenção dos olhos do leitor.

O espaço virtual e com ele os seus leitores exigem uma nova postura de autores e leitores. Os autores, poetas, contistas, romancistas, passaram a publicar seus textos em *sites e blogs.*

A autora enfatiza que não se publica qualquer coisa, pois existe um processo de triagem e seleção dos textos. Esse processo serve para verificar as várias possibilidades que possam referendar o texto antes da publicação final, ou seja, a relevância do conteúdo do texto, se possui materiais inadequados ou ilícitos, etc.

A poetisa opta por publicar seus poemas em sites na internet, pela facilidade, comodidade e interação existente do leitor. No *blog* Maia possui mais de 702 textos postados, são textos de vários gêneros como poemas, piadas, versos. Embora as postagens passem por processos que a autora define como “triagem”, que seria uma seleção em

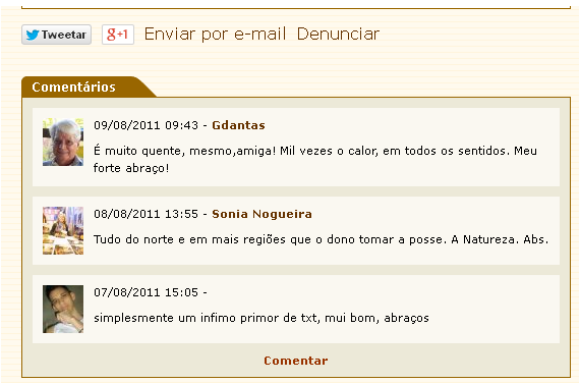
estágios e até chegar a ser uma postagem definitiva que possui um código de autoria, segundo Joelma Maia "se alguém for postar algo que é seu, você pode exigir na justiça os direitos autorais". Enfim, assim como o livro o *site* também tem um cuidado com os direitos de autoria.

> O problema de fraude documental tende a ser abordado como se fosse uma novidade que surgiu com os documentos digitais, mas a preocupação com a autenticidade de documentos sempre existiu, apenas ganhou mais atenção devido à vulnerabilidade e à facilidade com que documentos digitais podem ser alterados sem que, em alguns casos, possível identificar tal modificação. (CORRÊA, 2010, p.40)

Assim, o processo de publicação se dá a partir da análise do conteúdo, da ortografia e de autoria, ou seja, se tal conteúdo não foi publicado outrora por outra pessoa. A partir do momento em que a autora publica um poema, este ganha um código e passa a ter direitos autorais.

A autora publica em *blog* por ter um contato mais direto com o leitor, Joelma se define "uma pessoa acessível", e disponibiliza número telefônico, *e-mail*, inclusive contas em redes sociais para estar mais próximo ao leitor, visto que, para Maia "foram as publicações na internet e o contato com os leitores que me tiraram da gaveta", ou seja, o contato direto com o leitor acaba por influenciar e auxiliar a autora nesse processo de escrita. "Em um espaço de tempo de apenas uma geração o homem passou a compartilhar um novo mundo repleto de computadores e máquinas afins. (...) e tudo indica que seu papel na sociedade futura será cada vez maior." (TENÓRIO, 2003, p.19).

Esse contato leitor-escritor influencia a autora em seu processo de criação, pois os leitores visitam frequentemente o *site* leem suas publicações, acompanham o *site* a procura de novas publicações da poetisa e deixam comentários nas publicações havendo uma interação entre escritor e leitor, como podemos ver no *print* realizado do poema "posse" que foi realizada a análise.



"O poema é algo mais que um propósito pessoal. É a criação do poeta, pois abrange tudo, desde um olhar até uma concepção política da sociedade." (MACIEL, 1999, 39). Vamos analisar o poema intitulado "Guerreira de Fé" publicado em 2009 no livro *As Cartas que Nunca Mandei*

A autora faz uma homenagem a sua avó Lilá Maia que encontra-se *in memoria*, apresentando-nos uma senhora simples e sem nível superior, no entanto, com muitas qualidades como é possível identificar nos seguintes versos "minha avó não tinha cursos, nem frequentou faculdade" entretanto, sua maior qualidade era o "doar e o reparti era sua especialidade" doava quando passava a noite em oração e compartilhava durante o dia o pão. "não temia tempestade, não temia ser mulher, seguia de peito aberto, era guerreira de fé, exemplo pra toda gente" (MARTÍNEZ, 2009, p.133) mesmo com toda sensibilidade de mulher, era guerreira forte.

Análise do poema "Posse" da autora Joelma Maia retirado do *blog*[3] publicado no dia 07 do mês de agosto de 2011, podemos observar a distinção existente no formato digital, principalmente no que diz respeito ao formato do texto.

POSSE
Em pleno domingo, aqui nesse norte. O sol tomou posse do que sempre fora seu, o dia, a noite, as terras e até mesmo todo esse mar de rios.

A escritora utiliza-se da prosa poética para narrar uma realidade da região norte, o calor excessivo, independente do horário, dia ou noite a alta temperatura está sempre presente na vida da população, em apenas três versos a escritora chega a seu objetivo de forma clara e simples e o leitor consegue interpretar.

A tecnologia possibilitou o acesso e o contato com diversas situações, visto que hoje em dia as pessoas estão sempre conectadas e o computador passou a ser uma necessidade assim como a televisão, há uma parte da sociedade que tem a *Worl Wide Web* (www) disponível, encontra-se sempre que possível *logada* e conectada com o mundo da *web*, interligada na grande parte do tempo com pessoas de todos os cantos do mundo.

Por fim, o novo formato do livro (e-*book*) vem para auxiliar e facilitar a vida do leitor, trazendo comodidade e praticidade haja vista que, o momento em que o leitor estiver disponível poderá acessar o livro em seu aparelho telefônico, smartphone, o e-

[3] www.recantodasletras.com.br

book não veio para competir com a versão impressa do livro, muito menos substituir, mas trabalhar em conjunto.

As publicações da poetisa Joelma Maia na *web* são um grande feito para a comunidade, pois assim a autora tem a possibilidade de divulgar, publicar seu trabalho e devido a muitas dificuldades já mencionadas anteriormente suas poesias ficariam abandonadas em uma gaveta.

Portanto, o surgimento da *ciberliteratura* veio para trabalhar em conjunto ao livro em seu formato impresso e não tem o intuito de uma substitui-lo.

Referências

CHAVES, Lilia Silvestre. *A aventura da palavra na realidade eletrônica*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de janeiro: Abralic, v.1,n.20, 2012.

CORRÊA, Amarílis, Montagnóli, Gomes. *Preservação digital: autenticidade e integridade de documentos em bibliotecas digitais de teses e dissertações*. São Paulo, 2010.

MAIA, Joelma. *Posse*. Disponível em: www.recantodasletras.com.br/autor_textos.php?pag=6&id=51699 (acesso em 23/10/2014)

MARTÍNEZ, Orlando,Marcelo, Puglia. *As cartas que nunca mandei: porque algumas coisas um dia precisam ser ditas.* São Paulo: Scortecci, 2009.

MURRAY, Janet. H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.* Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. – São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

MACIEL, Esther, Maria. *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz.* Autêntica: Memorial da América Latina, Belo Horizonte, 1999.

PAULINO, Suzana Ferreira. *Livro tradicional x livro eletrônico: a revolução do livro ou uma ruptura definitiva?.* Revista Hipertextus, n.3, Jun.2009.

ALTERIDADE E AUTORREFERENCIAÇÃO NA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

Anderson Guerreiro[1]
Juciane Cavalheiro[2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Atributos ligados a petulante, ousada e admirável são alguns dos quais incidem sobre a poetisa singular que viveu em Portugal entre 1894 a 1930, Florbela Espanca. Petulante pelo atrevimento da temática de seus poemas, ousada pela coragem de inovação a certos aspectos vigentes à época e admirável pela sua excepcional produção.

Em vida, Florbela publicou apena dois livros de seus poemas, *Livros de Mágoas* em 1919 e *Sóror Saudade* em 1923. Seus poemas não lhe trouxeram reconhecimentos nem tampouco recompensas como a grande maioria dos autores da sua época, a poetisa foi desatendida por completo pelo público leitor de Portugal, suas obras não foram analisadas e estudadas, as tão somente poucas críticas dividiram-se em negativas e positivas, como cita Dal Farra (1996 p. 10) acerca do periódico *O Azeitonense* sobre o *Livro de Mágoas* "missal de amargura que a nossa alma compreende, sente e partilha, subindo numa ascensão maravilhosa em que suavíssimos cantos nos envolvem" e ainda, a passagem do jornal *A Época* que qualificava o *Livro de Sóror Saudade* como "revoltantemente pagã, com requintada voluptuosidade".

O sujeito poético constante na poesia de Florbela traz em si fortes anseios de desejos irrealizáveis, fragmentando-se ao longo das obras em várias personalidades, buscando uma identidade e tecendo uma composição. O suporte a toda essa peripécia dar-se pela relação deste *eu* com seu parceiro sempre presente, o *tu*, advindo aí a alteridade, configurando assim como um fenômeno bastante recorrente nos poemas da escritora. Portanto, alteridade e autorreferenciação são dois pontos a serem discutidos e analisados neste texto, da maneira que o primeiro ponto se fará necessário para a realização do segundo, logo, pretende-se apresentardoispoemas da poetisa, cuja composição da identidade do eu-lírico se faz por meio da relação da alteridade.

---

[1] Graduando do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas.
[2] Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas.

1. A composição do *eu* florbeliano através da alteridade

Os poemas de Florbela apresentam claramente uma tendência ao lirismo amoroso, uma inconstante busca pela pessoa amada por parte do eu-lírico presente. Verifica-se ainda uma forte inquietação feminina, com um certo componente lúgubre,panteísta e sensual. Dal Farra (1996) analisa que o amor na poesia da poetisa "é valorizado, sobretudo, segundo pela dor que acarreta, pelo receio da solidão, pelo medo da rejeição". Dos desdobramentos de sua obra à vida pessoal, muitas análises e publicações acerca da poetisa já foram produzidas. Observado entre essas, a questão de autorreferenciação do eu-lírico em sua obra, sua constante busca de identidade, seus desejos, seus pensamentos e os questionamentos em volta de si. Fazendo um elo a este fenômeno recorrente na poesia de Florbela e a relação de alteridade, abordado por inúmeros teóricos, verifica-se que esta é usada como um recurso por parte do eu-lírico para a sua autodenominação, visto que,assim como aborda Soares (2008, p. 67), a autodefinição é uma difícil tarefa, complexa e quase impossível quando observado a tão complexa composição do Eu.

A alteridade é bastante estudada em vários campos do saber, como a Filosofia e a Psicologia, a Literatura e a Linguística, Ricoeur é um dos teóricos que aprofundaram suas análises acerca da alteridade.O teórico aborda esta temática ao analisar o sujeito *eu*"como outro" e também quando discute ipseidade, para ele a alteridade pode "ser constitutiva da própria ipseidade" (2014, p. 25) e que a primeira implica a segunda num alto grau íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, qualquer pessoa éum *eu* que fala a um*tu*.

Partindo das considerações acimas, observa-se claramente que ocorre, de modo contínuo, a relação de alteridade em diversos poemas de Florbela, configurando um mecanismo para conhecermos o eu-lírico de cada poema. Acerca disto, Soares (2008, p.60) aponta que na poesia de Florbela o "reflexo da própria imagem no Outro pode ser uma forma do Eu revelar-se ou mesmo se conhecer. O processo de conhecer-se passa, então, pelo encontro do 'meu olhar' refletido no olhar do Outro",processo comum na obra da poetisa. Atravésdo fenômeno tratado, identificamos um *eu*recorrente de vários pensamentos, traços e identidades.

2. Do apaixonado ao irrealizável

O título do primeiro poema a ser analisado já deixa claro o tipo de sentimento que definirá o eu-lírico presente: o fanatismo. O termo remete a um sentimento de paixão e adoração, que leva alguém a excessos em favor de uma ideia, pessoa ou algo. O fanático possui uma ideia consolidada que não o deixa discernir da racionalidade lógica.

Fanatismo
Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida.
Meus olhos andam cegos de te ver!
Não éssequer razão do meu viver,
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
"Ah! podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: Princípio e Fim!..."
(In: *Livro de Sóror Saudade*)

A relação de alteridade aconteceplenamente em todo o poema, desdeo primeiro soneto já podemos verificar essa relação. O *eu*, representado pela figura de uma mulherexcessivamente apaixonada, se mostra aficionada ao declarar-se ao *tu*: "(Tu) não és sequer razão do meu viver,/Pois que tu és já toda a minha vida!". Nessa relação em que o *eu* fala ao *tu*, observa-se uma autodefinição daquele, neste episódio percebe-se o sentimento de fanatismo, como citado no título, o eu-lírico confirma esta definição quando afirma que sua "alma anda perdida", que seus "olhos andam cegos" e ainda quando se autoaclama "enlouquecida".

Ao decorrer do poema, o *eu* revela-se com todas as características atribuídas ao substantivo do título definido. Ele acredita que o seu sentimento, de amor e adoração, não acabará jamais, desconstruindo a menção encontrada no poema "Tudo no mundo é frágil, tudo passa...". Podemos ainda observa-se que seus sentimentos apresentam-se como devoção religiosa ao assemelhar o *tu* a Deus.Por fim, verifica-se que o *eu* presente no poema é um ser apaixonado que revela seu amor e o expõe de maneira fervorosa e "violentamente", traduzindo-se como uma apaixonada enlouquecida, desvairada, fanática que vive exacerbadamente o amor.

O próximo poema a ser analisado tem como título "Eu", como observado o título, o poema nos dará amplas referências acerca do eu-lírico. Assim como acontece constantemente nos poemas de Florbela, o eu-lírico está sendorepresentado pela figura de uma mulher. O poema foi retirado do livro "Charneca em Flor", lançado postumamente em 1931, no poema, observamos o caráter pessimista do *eu*, que necessita do *tu* para existir.

Eu
Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada ...a dolorida ...

Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê....
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber porquê ...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou!
(In: *Charneca em Flor*)

O poema apresenta um eu-lírico amargurado, aflito, infeliz e desorientado, à procura de um Outro, fazendo assim com que ele possa "existir". Na ausência do *tu,* o *eu* torna-se perdido, errante. A figura do *tu* não aparece nos primeiros versos, nesses vemos apenas o eu-lírico buscando-se autodefinir em termos como "eu" e "sou", com isto, percebe-se a figura do *eu* desnorteado, evidenciando a infelicidade e a melancolia presentes em sua vida.

Nos dois tercetos finais, fica revelada a verdadeira razão de infelicidade e infortúnio do eu-lírico, visto que sua vida se resume na busca do ser amado, e que necessita dele para sua própria existência, pelo motivo de não encontrá-lo, sua vida encontra-se sem sentido, Dal Farra (1995), em abordagem ao amor presentes nos poemas de Florbela Espanca, aponta que o sujeito enunciativo é sempre o sonho de Alguém, sendo este o homem amado, aquele capaz de metamorfoseá-la. Soares (2010), em análise ao referido poema, aponta que o *eu* incorpora os "estereótipos normalmente associados à figura feminina da época baudelairiana, princesa chorosa e passiva" e ainda verifica que o poema traz vestígiosneorromânticos de Florbela.

É no último terceto que se revela a relação de alteridade do poema. O desejado encontro não ocorre e a existência do *eu* é abalada, visto que encontrar o *tu* era a essência para encontrar a si mesmo. Ricoeur (2014, p. 14-15), observando a forma de alteridade que é construída pela própria ipseidade, formula que, assim como ocorre no poema, "*o si-mesmo como outro* sugere que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa por dentro da outra", constituindo assim "o si-mesmo na qualidade de outro". Os vocábulos "talvez", "sonhou"

e "alguém" remetem para pequenas possibilidades de existência do *eu*, devido o não encontro com seu parceiro.

Considerações Finais

Considera-se até o momento que o *eu* florbeliano, usando da alteridade para se autorreferenciar, se define como múltiplas identidades, apresentando diversos sentimentos, ações e representações. A mistura de definições decorre da figura do *tu*, este é sempre visto como objeto preterido, esperado e adorado. Esta "pessoa"não atende as necessidades do eu-lírico, tornando-se o que se conheceao analisar cada poema, Soares (2008, p. 68) o denomina "oscilante" e "deslizante" e que ele traça diversos caminhos para se encontrar.

Com isso, é percebível que a relação que o *eu* persiste a realizar com o *tu,* ao decorrer dos poemas, não se dá por simples utilização, e sim como um processo que resultará em sua autodefinição, embora, muitas vezes, despercebido pelo leitor. Ao analisar os poemas pretendeu-se observar como ocorre a relação discutida e o modo de que como, a partir dela, verificar-se uma identidade do eu-lírico presente, ao finalizar, conclui-se que houve contentamento ao resultado proposto e esperado.

Referências

CAVALHEIRO, Juciane. *Literatura e Enunciação*. Manaus:UEA Edições, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O amor na poesia de Florbela Espanca. In: PAIVA, José (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca.* Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, UFPE, 1995.

_____. *Poemas de Florbela Espanca.* São Paulo:Martins Fontes, 1996.

SOARES, Marly Catarina. Florbela Espanca: seus desejos, seus temores, seu passado, seu presente. In: *Revista Signótica,* v. 24, n.1, p. 103-107, jan./jun. 2012.

_____. *O místico e o erótico na poesia de Florbela Espanca.* Tese de Doutorado: UFSC, Florianópolis-SC, 2008.

SOARES, Tatiana Alves. *Ser ou não ser: a dialética do Eu em Florbela Espanca.* UNESA.
Disponível em: http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_12.htm

RICOEUR, Paul. *O Si-mesmo como Outro.* Trad.: Ivone Bernedetti. São Paulo:Martins Fontes, 2014.

DA ORALIDADE AO MEMORIALISMO HISTORIOGRÁFICO EM *VÁRZEA E TERRA FIRME*, DE TONZINHO SAUNIER

Antonio Alfredo Cardoso Saunier [1]
Patrícia Helena Pantoja Maciel[2]
Dilce Pio Nascimento[3]

RESUMO EXPANDIDO

A oralidade nasceu da intrínseca e intimista maneira da humanidade transferir toda forma de conhecimento, principalmente, o que se considerava mais importante: ensinamentos teogônicos, cosmogônicos, morais, cívicos etc..

É pela narrativa que o homem pode contar seus ensinamentos e experiências. Narrar é falar de uma realidade, ou fantasia, ou uma ficção-realista. É a mimesis de Aristóteles, com seu poder criativo de reproduzir circunstâncias que se assemelhem à verdade. É o conceber da oralidade que ambiciona persuadir, mas que, de repente, só quer informar. É a palavra revestida ou desnuda pela arte literária, que tem na escrita, os mais diversos gêneros textuais.

O memorialismo, aqui retratado, é amazônico. Com características regionalistas, abarca mais o de relação familiar e afetiva de um eu que tem a necessidade de colocar suas impressões mais longínquas em ressonância com as circunstâncias históricas, ou com os fatos que não mereceram registro oficial, mas que fazem parte da história, porque Tonzinho Saunier tratava a história como um ente vivo, com suas certezas, incertezas e contradições.

O caráter literário de Tonzinho Saunier é mais historiográfico, haja vista que toda sua obra, que vai desde a poesia, passando pelos contos, crônicas, romance, historiografia, até o memorialismo, é pontilhada de aspectos históricos através de personagens ou cenários que apenas servem de pano de fundo.

Como a história, a literatura, também, embasa-se em registros, que são os elementos físicos, com os quais podemos produzir algo e que dão-nos a ideia de tempo e espaço em que tais circunstâncias aconteceram. No conceber literário, o autor procurará extrair de si e que refletirá a maneira como ele viveu: “Esse material, utilizado pelo artista

[1] Acadêmico do Curso de Letras na Universidade do Estado do Amazonas – CESP/ UEA . E-mail: tonysaunier05@hotmail.com
[2] Acadêmica do Curso de Letras na Universidade do Estado do Amazonas –CESP/ UEA. E-mail: patriciahelena29@hotmail.com
[3] Professora MSc. da Universidade do Estado Amazonas – CESP /UEA. E-mail: dilcepio12@gmail.com

(lembranças, sonhos, histórias particulares ou coletivas, escritos próprios ou alheios) pertence à fase de gestação e de produção da obra literária e aponta para condições de vida de criação de determinado autor. (REMÉDIOS, 2004, p. 280)

Na obra Várzea e Terra Firme, de Tonzinho Saunier há um forte apelo da oralidade, não só pelas histórias narradas por uma linguagem simples, mas pela aproximação, em muita observada, das variações linguísticas expostas não por depreciação ou anedotismo (a anedota se dá com a própria história), mas através da convivência muito próxima e constante com os caboclos ribeirinhos.

A apreciação ao gênero regionalista e ruralista por Tonzinho Saunier assinala uma posição de afeição à linguística e, também, de crítica social ao preconceito linguístico e ao descaso governamental, como podemos ler em um dos últimos parágrafos da apresentação de Várzea e Terra Firme, p. 10: "Faço tudo na linguagem que ouvi, dispensando, sempre que posso, as regras das gramáticas que o governo não fez, não faz, e talvez nunca fará chegar com seriedade pelos interiores das várzeas e das terras firmes. O caboclo tem sua própria linguagem que precisa ser respeitada e estudada."

A princípio, falaremos sobre o misticismo presente em Várzea e Terra Firme. Para tanto, escolhemos a passagem mais contundente que está no conto O bananal. Resolvemos transcrevê-lo para que possamos ter um melhor didática na análise:

> A dança começou com um chorinho de Pixinguinha e Carlos Lacerda. Clarinete tocado de ouvido, cavaquinho, "pontiado", cheque-cheque, violão e um "Estradivário" tocado "por pauta", com a ajuda de satanás.
>
> - Festa que o compadre Bento toca, ninguém para de dançar... – comentavam uns, outros afirmavam.
>
> - Embriaga a gente a música do Bento. Esse violino foi feito por arte do credo em cruz... Não há quem num saiba neste paraná.
>
> - Meu pai! – Falou o Diquinho em tom misterioso – Conheceu bem a história e num gostava nem de contar, e, quando contava pra um amigo, se benzia! ... Pertencia ao bisavô de Bento, que numa sexta-feira santa, negra de tempestade, meia-noite em ponto, fez uma 'pauta' com o maldito para tocar bem e conquistar o coração das mulheres que ouvissem o seu violino chorar. (SAUNIER, 1990, p. 20)

Com o intuito de estabelecermos uma comparação, transcrevemos uma passagem da obra Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, em que há, também, o misticismo na crença do pacto com o demônio:

> - "... O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto... [...]
> Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe, Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo - e espera. Se sendo, há-de que vem um pé de vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. (ROSA, 2009, p. 64)

Outras evidências que permeiam em quase todos os contos de Várzea e Terra Firme, é a sensualidade e o erotismo. Numa visão, um tanto naturalista, o autor descreve cenas pitorescas que envolvem a sexualidade que se aflora, nas várzeas e terras-firmes, precocemente. Seria, igualmente, a apreciação do autor ante a forte característica das relações mais lascivas, que se passam nos locais mais longínquos e ermos.

Encontramos um indicativo de zoofilia no conto *Juliana, a menina do Imperial*, como podemos ler neste trecho de triste desfecho:

> Juliana despiu-se e deitou com as pernas abertas em cima do ingazeiro caído e ficou olhando a natureza e pensando. Não resistiu à tentação, e à vontade, quando o cavalo que contemplava a sua nudez, começou a esfolar o vergalho e batê-lo na barriga. Levantou e foi buscar o corisco pelo cabresto e, em cima do ingazeiro, posicionou-se sob a barriga do cavalo, segurando o membro enorme do equino e colocando na entrada de sua vergonha. O cavalo imprimiu toda a força e penetrou dentro de Juliana que foi rasgada e caiu ao lado do ingazeiro tombado, em decúbito dorsal, morta. (SAUNIER, 1990, p.39)

Ou de modo mais cômico, usando a forte marcação do ruralismo ribeirinho, no conto *Vou lhe contar tudo, 'dotor': "*Peguei o motor de linha e fui direto pra Óbidos procurá o meu parente Leutério, camarada de pescaria... Ele já tinha morrido... Eu me lembro bem dele, daquela viagem que a minha comadre Cota, mulher dele, tupou ele fazendo tulice com a cachorra que eles criavam [..]" (SAUNIER, 1990, p.102)

A sensualidade é expressa na obra numa linguagem mais poética, como nestes trechos:

> "Todos olhavam a cabocla Ana. Nos seus trinta anos, era de uma beleza sensual que fazia as carnes da gente tremer. Seus olhos faiscavam e eram penetrantes como da onça canguçu, negros avermelhados como a fruta do marajá, brilho feiticeiro e hipnotizador." (SAUNIER, 1990, p.42)
> De vestido de seda, engatava as duas pontas da saia, de cada lado, no elástico da calcinha, aparecendo o filé das coxas, roliças, exuberantes. Desse trabalho ela gostava, ainda mais quando chegava no porto da Vila, um motor regatão. Todo marinheiro admirava e ficava babando no gingado da cabocla.(SAUNIER, 1990, p.38).

Os trechos supracitados mostram-nos a figura da mulher sensualizada, sem demasiados artifícios. A sensualidade como qualidade natural imanente à beleza trigueira e maliciosa da mulher do campo que se projeta: o do desejo. Assim, mulher excede como um objeto de desejo. Se a sensualidade é condutora dos desejos erógenos, podemos observar, na descrição de Tonzinho Saunier, que os gêneros são objetos do desejo recíproco, mas pelo estímulo feminino, como podemos reafirmar nestas condições:

> Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um

> homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. (BATAILLE, 1987, p. 86).

Conclusão

Diante de tais aspectos presentes na obra de Tonzinho Saunier, podemos afirmar que a narrativa está, aqui, presa à oralidade, mas que ganha litarariedade, porque se fundamenta no conduzir da arte, da capacidade criadora que transfere ao que poderia ter existido, a ressignificação do existir, expressa pela legitimidade dos contos.

Conferimos, na leitura de Várzea e Terra Firme, a forte oralidade presente nos contos, no memorialismo e suas especificidades, no convite à história e à antropologia, na revisitação às nossas origens mais primárias que, primeiramente, viviam o ruralismo dos rincões agrários com suas várzeas e terras firmes, e todo o seu pitoresco universo inoculado de contos, lendas, mitos e crenças.

Viver e reviver cada narratividade, foi como reconhecer algo muito próximo, familiar: a cada conto, o gosto ao que continua tão presente, tão atemporal nas relações humanas, porque, a impressão que temos é que basta uma breve viagem para reencontramos com os personagens de O bananal, Os irmãos Rói Cuia, O milharal, etc.

Enfim, é preciso afirmar que a leitura desta obra nos proporcionou, além da nova experiência de intocada análise, que, agora, se inaugura vivamente para que outros possam trilhar estas e outras veredas do conhecimento.

Referências

AZEREDO, José Carlos de. *Língua portuguesa em debate*: conhecimento e ensino. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzevetan; GENETTE, Gérard. *Análise Estrutural da Narrativa*. 5. ed. – Petrópolis, RJ: editora vozes, 2008.

ENCICLOPÉDIA BARSA UNIVERSAL. Vol. 17, Espanha: Barsa planeta, 2007.

PINTO, Zemaria. *O texto nu – teoria da literatura*: gênese, conceitos, explicação. 2. ed. – Manaus: editora valer, 2011. ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 19. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. SAUNIER, Alfredo. Memórias do poeta. Parintins: Gráfica João XXIII, 2011.

SAUNIER, Tonzinho. *Várzea e Terra Firme*. Manaus: imprensa oficial do Estado, 1990.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice; BORDINI, Maria da Glória; REMÉDIOS, Maria Luzia Ritzel. *As pedras e o arco* – fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre, RS. Acesso em 27 /11/2014; às 20: 18. http://salsichaotainha.files.wordpress.com/2011/05/georges-bataille-o-erotismo.pdf

CARVALHO, Marcelo de. Bachelard, *o prazer da chama e os mitos do fogo*. Acesso em 29/11/2014; às 19: 38. http://www.uefs.br/nef/Marcelo.pdf

ROSSI, Francieli Santos. *Considerações do Pacto Fáustico em "Grande Sertão: veredas*". RJ. Acesso em 29/11/2014; às 22:05. http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/viewFile/1426/761

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL NO CONTO "UM LADRÃO", DE GRACILIANO RAMOS

Carla Carolina Moura Barreto[1]
Rosangela Costa de Abreu [2]
Odilon Rosa Corrêa [3]

RESUMO EXPANDIDO

Graciliano Ramos, grande escritor do século XX, produziu diversas obras que tratam de problemas sociais e são marcadas por análises psicossocial. Seu conto "Um ladrão" está inserido no livro *Insônia*, publicado em 1947, no qual estão reunidos mais doze contos, os quais refletem, de forma significativa, os conflitos e angústias de Ramos diante do mundo à sua volta. Tanto em seus contos, como em outras obras, o autor almejava levar ao leitor alguma reflexão a respeito de sua realidade, visto que Ramos foi um autor cujos ideais literários estavam voltados para a prática de críticas sociais. Suasnarrativas têm o propósito de aguçar o senso crítico do leitor, provocar-lhe significativas reflexões, no que diz respeito aos aspectos sociais e políticos da época.

O conto "Um ladrão", constitui-se de uma narrativa cuja escrita se deu dentro do período político-social brasileiro da ditadura de Getúlio Vargas. A narrativa se passa no espaço urbano e apresenta traços de universalização, presente já no título: "Um ladrão". O fato da inserção de um artigo indefinido no título do conto, juntamente com a ausência de nome do ladrão, nos mostra que o protagonista representa qualquer ladrão. Sendo assim, Ramos pretendia abranger todo e qualquer indivíduo que, por algum motivo, acaba sendo inserido na marginalidade. O autor parte do particular para o geral, ou seja, daquilo que acontecia na vida de um, mas que retratava a realidade de muitos.

O conto apresenta a trajetória de um personagem marcado por conflitos psicológicos e sociais. O autor registra as falas do personagem através do discurso indireto livre, ou seja, em boa parte da obra a voz narrativa se mescla à perspectiva do

[1] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). E-mail: carla.carolin18@gmail.com
[2] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). E-mail: rosangela_letras@outlook.com
[3]Orientador, professor de Literatura Brasileira do Curso de Letras da Universidade Federal de Roraima (UFRR), doutor em Letras (área de concentração em Estudos de Literatura, subárea de Literatura Comparada). Defendeu tese de doutorado intitulada "*Estudo comparativo dos romances Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*", pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: odilonrcorrea@hotmail.com

personagem, a ponto de sugerir que o próprio ladrão tem sobre seus ombros uma câmera que tudo flagra, ou seja, na medida em que a ação ocorre, vai sendo narrada. A narrativa ocorre em terceira pessoa, porém, em alguns momentos o personagem principal toma a palavra do narrador:

> [...] Desceu a rua, entrou no café da esquina, espiou as horas e teve desejo de tomar uma bebida. Não tinha dinheiro. Doidice beber álcool em semelhante situação. Procurou um níquel no bolso, estremeceu. As mãos estavam frias e molhadas. – Tem de ser. (RAMOS, 2003, p. 20)

Nesta passagem do conto, podemos observar a mesclade vozes, pois ora a palavra está com o narrador onisciente, ora com o personagem principal, como nos trechos: "Doidice beber álcool em semelhante situação" e "Tem de ser".

Outro ponto relevante evidente na narrativa de Ramos é a chamada interiorização do personagem, a qual consiste no fato de a narrativa deslocar o personagem da realidade das cenas para focar em seus pensamentos, posto que, no conto, o ladrão passa grande parte do tempo preso aos seus pensamentos e suas memórias, o que permite ao leitor ter acesso a sua vida interior, tornando-se mais íntimo dele.

Utilizando estes recursos, Ramos, como bom escritor engajado, constrói uma narrativa repleta de críticas sociais que um leitor atento é capaz de identificar. Para compreendê-las, iniciamos falando do momento em que surge, na memória do protagonista do conto, três personagens que fizeram parte de sua infância:

> [...] Durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes. (RAMOS, 2003, p.24)

Neste parágrafo, podemos perceber alguns dados relevantes que fazem parte dos motivos pelo qual o ladrão foi levado à marginalidade. Os três personagens de sua infância de certa forma o "desprezaram". A professora não lhe dava a devida importância, o vizinho lhe maltratava e a menina dos olhos verdes certamente sentia-se superior a ele, passando também a rejeitá-lo como pretendente.

Como dito a priori, o conto foi escrito no período em que, no Brasil, predominava a ditadura de Getúlio Vargas. Essa forma de governo autoritário e sua ideologia, a nosso ver, influenciou Ramos a dirigir-lhe algumas críticas. Os três personagens que fizeram parte do mundo infantil do protagonista do conto são utilizados pelo autor como metonímia, isto é, Ramos emprega a parte para representar o todo.

Vale ressaltar que o jovem não tinha casa, vivia na rua, não tinha família e durante sua infância sofreu com a indiferença por parte da professora, que representava o sistema educacional, uma vez que, neste período, as oportunidades educativas eram voltadas, sobretudo, às pessoas que pertenciam a classes sociais mais abastadas. Sofreu com as agressões do vizinho que, posteriormente, virou soldado e passa a representar metonimicamente, na narrativa, a segurança pública e seu método de repressão, através da força, o que nos remete à opressão exercida por aquele governo vigente, que levara Ramos à prisão simplesmente por não concordar com seus ideais.

Diante da indiferença da professora, o ladrão formou uma ideia negativa sobre o funcionamento do sistema educacional, que rejeitava os desfavorecidos socialmente, ou seja, os marginalizados. Esses, por consequência, possuíam dificuldades de aprendizagem, atraindo o desinteresse da professora.

Além do vizinho e da professora, o ladrão recorda-se de uma menina de olhos verdes, por quem ele nutria carinho e afeto em sua breve vida escolar. Essa menina, pelo fato de sentir-se superior, passa a rejeitar as pessoas de classe inferior. No conto, a menina representava a sociedade de modo geral, que exclui socialmente as pessoas que não se encaixam nos padrões impostos por ela.

Isto nos remete à necessidade que o ladrão sentia de ser amado. Por não ter família e ninguém que o amparasse, o ladrão associou a visão do amor àquela menina de olhos verdes. E, ao ver uma moça que dormia em um dos quartos da casa invadida, a lembrança dessa menina veio à tona e despertou nele o desejo de beijar a moça. Assim, não nos parece forçado dizer que o desamparo e o afeto negado na infância regeram a vida do protagonista do conto, assim como seus anseios.

Em torno desta questão, Moisés (2008, p. 134) afirma: "(...) A mola psicológica que o arrastou para o crime seria de ordem sentimental, antes de tudo, e depois de natureza social. A primeira representada pela menina dos olhos verdes, e a segunda pela indiferença da professora e a maldade do vizinho".

Diante disso, parece-nos que Ramos utiliza essa narrativa para expressar sua crítica social, com o propósito de chamar a atenção do leitor para estas importantes questões.O autor, através de seu conto, denuncia a exclusão e a violência sofridas por pessoas que não se inserem nos padrões impostos pela sociedade. Apresenta-nos uma relação entre o ser humano e o restante do mundo, isto é, uma reflexão sobre os caminhos aos quais a desigualdade social pode levar determinado indivíduo.

Para entendermos melhor esta relação entre oser e o resto do mundo é preciso ressaltar que o protagonista foi, de algum modo, "rejeitado" pela sociedade e que seu principal vínculo era com outro ladrão mais experiente, o Gaúcho, que o iniciou na vida do crime e que representava uma autoridade paternal, ou seja, era uma referência para ele, visto que o rapaz era órfão e precisava suprir este espaço de autoridade paterna em sua vida.

De acordo com Moisés (2008, p. 135), "Gaúcho personifica precisamente aquilo que o ladrão novato desejava ser para indenizar-se dos malogros morais e afetivos sofridos na infância", ou seja, o ladrão almejava ser como Gaúcho por conta dos episódios ocorridos em sua infância, e está nítido no conto que ele via Gaúcho como "um mestre", pois se mostrava sempre preocupado com o fato de Gaúcho, ao ter conhecimento sobre suas ações, aprová-las ou não.

Segundo Gomide (2000, p. 03), a influência dos companheiros serve como modelo a ser seguido e imitado pelos delinquentes em potencial.Apesar de o protagonista não apresentar habilidades compatíveis com a atividade de um ladrão, ansiava pela aprovação de seu mentor. Percebemos isto em um trecho do conto "[...] O medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho. Realizara uma proeza, sim senhor, só queria ouvir a opinião de Gaúcho.[...]" (RAMOS, 1985, p. 22).

Ainda que um pouco atrapalhado, o protagonista teve algumas experiências bem-sucedidas que o levaram a invadir uma casa, na calada da noite, com a intenção de roubá-la. Este ato nos aponta o desejo de resgatar, por meios ilícitos, aquilo que a sociedade, através da exclusão social, retirou do ladrão. Como afirma Gomide (2000, p. 03), ao acreditar que não podem obter algo desejado por meios legítimos, alguns jovens podem optar por utilizar táticas antissociais para expressar seu descontentamento e adquirir o que desejam. Trata-se de um meio de afrontar a sociedade e provar que assim como a sociedade não respeitou seus direitos, o ladrão não tem porque respeitar suas regras.É, também, o que nos diz Machado (2014, p.55), ao afirmar que "Por não se sentir capaz de ser sujeito – não pode falar nem ser ouvido – ele invade o espaço do outro para se tornar visível".

Dessa maneira, Ramos demonstra ao leitor como uma pessoa de classe social inferior pode sofrer rejeições da sociedade. O autor pretende mostrar como pessoas desfavorecidas economicamente sofrem, como são excluídas socialmente, e como tal prática de exclusão pode influenciar negativamente na vida de um indivíduo, levando-o à criminalidade.

Considerações Finais

Neste trabalho analisamos brevemente o conto de Graciliano Ramos, com o intuito de identificar críticas sociais do autor na obra. Foi possível percebermos, no conto, denúncias sociais pautadas em um cotidiano de exclusão social, no qual a classe inferior émarginalizada, num período de tempo que se supõe corresponder ao da ditadura de Getúlio Vargas.

O conto nos remete às desigualdades e exclusões sociais, de modo a refletirmos acerca das consequências destas na vida do ser humano. Faz-nos recordar que todos temos necessidades a serem preenchidas dentro do espaço social, pessoal e emocional. Propicia-nos, ainda, um questionamento sobre as maneiras através das quais a sociedade lida com estas necessidades, denunciando a educação deficiente e a segurança opressora, levando-nos, enfim, a uma reflexão crítica acerca das injustiças sociais.

Referências

CARVALHO, Antônio Moraes.*Graciliano: Ramos excluídos*. João Pessoa, 2005.

GOMIDE, Paula Inez Cunha. *A influência de filmes violentos em comportamento agressivo de crianças e adolescentes*. Psicol. Reflex. Crit. V. 13 n. 1, Porto Alegre, 2000.

MACHADO, Valéria Aparecida. *Nas dobras do tempo: A narrativa de Graciliano Ramos.*Cadernos Cespuc, Belo Horizonte, 2014.

MOISÉS, Massaud. *A* análise literária. 17ª ed., São Paulo: Cultrix, 2008.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 17ª ed., Rio: Record, 1981.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*, vl. 2, São Paulo: Martins, 1976.

LUIZA NETO JORGE E ALGUMAS QUESTÕES DA SOCIEDADE PORTUGUESA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Carolina Alves Ferreira de Abreu (UFAM)
Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)

RESUMO EXPANDIDO

Em Maio de 1961, ao mesmo tempo em que iniciou a guerra em Angola, foram divulgadas as *plaquettes de Poesia 61*, sob a responsabilidade de Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito e Gastão Cruz. Esses intelectuais empenharam-se em repensar Portugal massificado pelo Estado Novo, instigando, por meio da poesia, alguns pontos em comuns para lutar contra o sistema ditatorial, realizando um "experimentalismo poético" (RAMALHO DE FARIAS, 2007, p.132). O objetivo estético do grupo "era romper com o fluxo da discursividade neo-realista, propondo uma escrita que deve ser lida nos múltiplos desvios e enigmas da linguagem poética" (*ibidem*, p.132). Jorge Fernandes da Silveira, no livro *Portugal Maio de Poesia 61*, sem dúvidas disserta de modo peculiar sobre o contexto dos jovens poetas desse grupo. Segundo o autor, esses jovens faziam arte amparados por uma insatisfação não somente no plano estético de renovação literária, mas no âmbito social e político do sistema salazarista efervescente, com "o propósito de traçar algumas coordenadas que permitissem um juízo mais equilibrado a respeito de um momento polêmico da poesia portuguesa" (SILVEIRA, 1986, p.22). Diante da necessidade de mudança urgente, o trabalho com a palavra constituiu-se em fator crucial para expressar a compreensão dos jovens poetas e intelectuais a respeito do contexto social. Silveira ressalta que é necessário "olhar atentamente a função da palavra no poema, as inúmeras ou restritas possibilidades de significação que ela promove, para compreender os textos de *Poesia 61* e o seu significado na literatura portuguesa" (*ibidem*, p.22). A ideia de Silveira confirma que *Poesia 61* funcionou como uma espécie de "exílio intelectual", remetendo ao que Edward Said escreve sobre a "condição metafórica do exílio" (2005, p.60), na qual Luiza Neto Jorge e os jovens de seu grupo viviam. Segundo Said, alguns intelectuais são definidos como inconformados, "indivíduos em conflito com sua sociedade" (2005, p. 60), insatisfeitos e exilados no que se refere à obtenção de poder e de privilégios. É justamente nesta definição que os jovens poetas dos anos 60 em Portugal se constituem, na condição de "exílio intelectual", no "desassossego, no movimento, na condição de estar sempre

irrequieto e causar inquietação nos outros" (*ibidem*, p. 60). Said reitera essa ideia de modo mais precisamente literário: "Um intelectual é como um náufrago que, de certo modo, aprende a viver com a terra, não nela" (2005, p. 67). É essa definição de Said que se ressalta na criação poética de Luiza Neto Jorge, na qual seu "exílio intelectual" não se mostra meramente geográfico, português, mas também se revela metaforicamente, porque ela manifesta a angústia diante da impossibilidade de mudança política, necessária para que a liberdade social e individual seja restabelecida. A perspectiva da escrita como ato de insurrecionar remete à ideia de Norberto Bobbio a respeito de que a palavra se fundamenta como ato ideológico para os intelectuais, posto que é um artifício de luta a favor da liberdade de expressão.

Nas "paisagens sitiadas e espaços destruídos" delineou a poética de Luiza Neto Jorge como uma "terra sitiada, imóvel perante a realidade circundante, terra que é corpo feminino e corpo-nação" (MAIA, 2010, p. 144). *Os sítios sitiados*, um grupo de poemas do livro *Corpo Insurrecto e Outros Poemas* levanta tais questões. O primeiro poema desse conjunto, intitulado *Sítio lido*, dividido em cinco partes, tece um significado metalinguístico, uma inter-relação do poder de dizer da linguagem com a necessidade de refazer o mundo e as coisas: "Um livro crepita/ um gêmeo pendura-se/ no seu fogo/ (aparato lírico do fogo/ queimando o labirinto)" (JORGE, 2008, p.97). O lugar da leitura e da escrita concretiza-se como um lugar avesso à opressão, de outro lado, "um gêmeo", figura que "simboliza a vida e a morte". Em sentido geral, a porção eterna do homem, herança do pai celestial, quer dizer, a alma; e o outro, a porção mortal, ou seja, a dualidade do poder que massacra, mas que refaz a história. A palavra poética, com o dom de dizer o indizível e até o incalculável, é uma arma de combate, por isso seu "aparato lírico" se mostra "queimando o labirinto". Na segunda parte do poema, aparece o traço do ser poeta e do intelectual, aliado a sua necessidade de escrever a respeito dos e nos tempos sombrios, nesse espaço significativo que exige o poema e também quem o possa e deva escrever: "Escorregam as linhas descendentes/ de um poeta./ E as chuvas caminham noutra direção/ para uma página menos escrita." (JORGE, 2008, p.97). Na terceira parte, é traçado o sentimento de ausência em relação a uma realidade imposta por parte de quem está no "sítio lido", e o silêncio que compõe a arte, por meio do signo, eterniza o poema enquanto matéria combativa das mazelas sociais: "Compare-se o que se diz/ com o silêncio que circunda a boca/ de um ser desconhecido./ Flecha primeira a chegar/ aos confins da terra./ Um dispositivo de silêncio/ nos pontos cardeais/ desta página/ instaura a maravilha/ por alguns séculos." (JORGE, 2008, p. 97). No poema, há a linguagem e o

silêncio que pressupõe a primeira, de modo que a página contém a palavra, que é a escrita em sua atividade geral, e assim "o eu lírico enuncia aquilo de que não pode falar, mas que é condição para o surgimento de toda linguagem: o silêncio da página em branco que antecede a própria elaboração do poema" (RAMALHO DE FARIAS, 2007, p. 137). Na quarta parte, há a sugestão do momento da criação do poema, a dor da escrita, de ter que experimentar o processo de sentir, dizer e medir a palavra certa e significativa no campo do combate contra toda forma de repressão e entre a criação e a melhor maneira de usar a palavra para denunciar os tempos do autoritarismo. O rigor com a escolha da palavra poética, nesta quarta parte, é fundamental para propor tempos transformados em liberdade: "Estremeço./ No coração./ As letras vêm de lá/ e da mão./ Padeço:/ o eco – perco-o – / sai da garganta/ e da distância. / Palavra é o que lembro/ ou o que meço?" (JORGE, 2008, p. 98). Na quinta e última parte do poema, o eu lírico mostra a preocupação com o tempo que lhe falta ou que lhe resta para dizer e agir, conforme a coerência de sua fala. Isso confirma ou revela quem o eu lírico é: "Este é o tempo todo que me falta/ e nem é muito nem pouco./ De mim direi o que deixarem/ as falas que flutuam entre mim./ Palavras não se repetem/ nem o verso sai do sítio em si./ Repousa muito aí, até esquecer./ A morada é nesta confluência/ do que digo e aquilo que farei/ depois e antes de não saber/ falar." (JORGE, 2008, p.98). Nos dois primeiros versos observa-se o conflito entre o eu e a necessidade de ter que dizer aquilo que está dentro de si, com a atenção na escolha das palavras, pois estas são dadas, ou encontradas, ou ditas apenas uma vez, "não se repetem". Além disso, o verso, a construção semântica do poema, permanece no poema, embora a voz do verso seja ouvida. O poema constitui-se na morada da palavra, com a qual o que o eu lírico diz converge para o modo como o eu lírico decide agir. Ou seja, o artista emprega a palavra para inventar uma realidade em que ele se movimenta com liberdade, pois o poema é o lugar da liberdade de questionar e de propor outras realidades. Nesse aspecto, o poeta fala também como intelectual, empregando a palavra insurreicionadora, seu poder de explodir a rebelião.

Nos poemas selecionados fica evidente o empenho de Luiza enquanto intelectual para contestar a ditadura como também para transformar o campo da linguagem artística, a qual, pelo fato de apresentar o estilo tardio, nada mostra, por entre seu hermetismo e rebuscamento, o "ser sitiado" pelas instituições, agentes e monumentos fascistas.

Referências

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder. Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea.* Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

JORGE. Luiza Neto. In: MARTINS, Floriano (Org.). *Corpo Insurrecto e Outros Poemas.* São Paulo: Editora Escrituras, 2008.

MAIA, R. M. *Paisagens sitiadas e espaços destruídos na poética de Luiza Neto Jorge.* . In: ALVES, I. *Um Corpo Inenarrável e Outras Vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea.* Niterói: Editora Eduff, 2010.

RAMALHO DE FARIAS, Sônia Lúcia. *Poesia 61*: *Os sítios sitiados de Luiza Neto Jorge.* In: Graphos, João Pessoa, v.9, n.2, 2007.

SAID, Edward. Representações do Intelectual – As conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. *20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma.* In: ALVES, I. *Um Corpo Inenarrável e Outras Vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea.* Niterói: Editora Eduff, 2010.

O DISCURSO INTERTEXTUAL COM A MITOLOGIA GREGA: DE COÉFORAS À SENHORA DOS AFOGADOS

Cassandra da Silva Montenegro[1]

Socorro Viana de Almeida [2]

RESUMO EXPANDIDO

> *O trágico teve sua origem nos cantores de ditirambo e do processo de transformação, de peças satíricas. Ditirambo é um canto religioso dionisíaco* (ARISTÓTELES, 1999).

Quando nos deparamos com a palavra"tragédia", associamos como algo ruim e doloroso, catastrófico, mas para Aristóteles, a tragédia é a imitação de uma ação importante, não imitar em si homens e sim suas ações, essas ações podem ser boas ou ruins. (1999,p.43). Aristóteles no seu livro *Poética* (1999), que é importantíssimo e fundamental para o entendimento dos elementos que compõem a tragédia, divide a tragédia em *prólogo*, *episódio epílogo*, *êxodo* (saída), *canto coral* e por fim o *párodo* e o *estásimo*.

Em seu livro *"*Tragédia Grega", Romilly (1998), mostra-nos que "a tragédia está geralmente ligada aos mesmos mitos da epopéia: a guerra de Tróia, as explorações de Héracles, as desgraças de Édipo e sua família Cunha esclarece que, "para Eurípides, a tragédia não era a construção de alguma lei divina, mas sim a tormenta e a luta da simples alma humana" (2012, p. 186-187)..A estrutura da tragédia se funde em dois elementos de natureza distinta, o coro e os personagens" (p.20-21). Dessa forma, a tragédia se compõe de seispartes: *fábula* (mito), os *caracteres* (costumes), *elocução*, *pensamento*, o *espetáculo apresentado* e o *canto* (melopéia). A criação literária de Ésquilo encontrou na trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, podemos compreender Ésquilo por inteiro em Oréstia, composta das tragédias Agamémnon, As Coéforas e As Eumênides. O prólogo de Agamémnon está como parte essencial da exposição, não só perfeitamente integrado na peça, como também, em seus poucos versos, nos transmite toda a atmosfera básica do drama. Nesse primeiro momento mostra Ifigênia filha de Agamémnon foi sacrificada, a frota pode partir, o ódio e a vingança de sua mãe Clitemnestra por Agamémnon sacrificar a própria

[1] Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas.
[2]Professora Orientadora e Assistente do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Mestre em Letras – *Linguística do Discurso* pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Doutoranda em Estudos Clássicos – *Poética e Hermenêutica* na Universidade de Coimbra –FLUC/Portugal.

filha, acaba por armar e matar ao lado de seu amante Egisto seu marido Agamenon. Na segunda peça começa com Orestes junto ao túmulo do pai, só há resquícios ma também uma atmosfera emocional intensa. Orestes veio de longe e agora se encontra postado, em prece, junto à tumba de seu pai, esse é o ponto central das Coéforas. Seu coração é puro mas sente-se obrigado por Apolo de vingar em sua mãe a morte do pai, logo aparecem mulheres , Coéforas que são portadoras de Libações;. Assimse cumpre, Orestes persuadido pela irmã Electra e pelo deus Apolo mata a mãe e Egisto. Depois de matar, as fúrias das Erínias, vão atrás dele por causa do sangue derramado de sua mãe Clitemnestra. Em meio a profunda paz da paisagem montanhosa de Delfos começam as Eumênides, a terceira peça. Orestes é julgado e absolvido dos crimes que cometeu (LESKY, 1996, p. 104-126).

Pode-se perceber que muitos autores fazem o uso da intertextualidade em suas obras, Nelson Rodrigues em sua tragédia em três atos, *Senhora dos afogados*, tematizou o *Mito de Electra* usando a teoria da intertextualidade com a obra de O´Neill, "O luto assenta a Electra", a qual por sua vez, era inspirada em *Oréstia*, de Ésquilo, esta peça é aquela em que a formalização do trágico em Nelson mais se aproxima dos parâmetros da tragédia grega sem, no entanto, abdicar das convenções do teatro. Em *Senhora dos Afogados*, conflitos dentro das relações familiares são abordados de forma recorrente, com sentimentos exacerbados, levando a personagem a praticar atos extremos. Temas como incesto e morte – tanto a morte ocorrida no passado, quanto àquelas ocorridas no presente, rondam a família Drummond, percebe-se, assim, a retomada de mitos gregos e uma transformação e reconstrução de tais mitos.No século V a.C., Ésquilo escreveu a *Oréstia*, trilogia em torno do mito dos Atridas, uma família maldita da qual uma falha de um antigo ancestral desencadeia uma série de crimes intrafamiliares. Séculos mais tarde, o mesmo mito serve de base, para um drama moderno, quando em 1947, o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues escreve a obra *Senhora dos afogados.* Para Lopes (2007), Nelson Rodrigues nos traz as noções de destino, fatalidade, maldição, vingança e também retomará a questão do incesto (p.221). Em Senhora dos afogados como nos diz Magaldi (2004) as relações incestuosas, povoam o mundo de Senhora dos afogados, elas se multiplicam em vários níveis. Os mais imediatos: a ligação afetuosa de Moema/ Electra com o pai Misael, e o ódio à mãe; e o sentimento de Paulo/Orestes pela mãe, toda ternura com ele, também, e sua recusa do pai. Estaríamos aí, no simples domínio freudiano, de reinterpretação dos mitos gregos, à luz da psicanálise. Por essas relações incestuosas é que as personagens ao longo da obra acabam matando, ao começar, em Senhora dos

afogados mostra-nos Moema por amar o pai e querer ser a única depositária do carinho paterno, afoga as suas duas irmãs mais novas, Dora e Clarinha. Como nos diz Magaldi (2004) o incesto surge na peça, em feições mais ambíguas, por causa de outra presença na trama, o Noivo, assim chamado, sem menção a nome e sobrenome. O Noivo sem que saibam que ele é filho de Misael com a prostituta que fora amante de Misael, assim o Noivo está comprometido com sua própria irmã para assim vingar-se do pai Misael, por ele ter assassinado sua mãe, a prostituta do cais. Provoca a existência do Noivo dois outros incestos: o primeiro comprometido com sua irmã Moema, desdobrada entre ele e o pai, o segundo ele sendo filho de Misael ele é enteado de dona Eduarda, então há dois incestos, o Noivo como irmão e enteado ao mesmo tempo (MAGALDI, 2004, p. 71-72). Um outro fator que o incesto leva à morte é na figura de Paulo,instigado por *Moema*, apunhala o Noivo pelas costas. Como se possuído pela loucura, ele pensa que poderia ter matado o pai e não o amante da mãe: "tão culpado o marido, quanto o amante, os dois a possuíram!" (MAGALDI, 2004 p.77). Quando Moema quer ser a única mulher na vida do pai, suprimindo suas irmãs mais novas e tendo ódio de sua mãe Eduarda, esse meio dela é mulher, mas quando ela instiga seu pai a castigar a mãe e instiga seu irmão a matar o Noivo assim ela é meio monstro.

Moema pode-se dizer que age por vontade própria ou diríamos, comandada por ordens emanadas de seu inconsciente. Em um mundo aparentemente sem deuses, o destino reaparece como força que domina os homens. *Moema* para ser a única mulher na vida do pai, deseja eliminar todas as mulheres da casa, para assim seu objetivo ser alcançado. Mas depois de a vingança ter sido feita, Moema consegue ser a única mulher na vida do pai, mas no dia seguinte após o acontecimento da tragédia, pai e filha estão sozinhos em casa, quando Moema percebe, mirando-se no espelho da sala, que perdera seu reflexo: nele vê refletida a imagem da mãe, com as mãos amputadas, caminhar para ela.(PATE NUÑEZ, 2008, P.28-35).

Über (2012) mostra-nos que Ésquilo apresenta uma Electra esperançosa, percebe-se que ela se agarraria ao menor indício da presença do irmão, pois há anos ela espera a sua volta, Electra vislumbra uma madeixa de cabelo na tumba do pai e logo pensa ser de Orestes, pois para ela não há mais ninguém além deles dois que ofertaria uma madeixa de cabelo ao túmulo de Agamémnon: "[...] vejo sobre o túmulo este anel de cabelo cortado" (ÉSQUILO, 2010, 124).

Moema pode ser vista como uma personagem dúplice, que articula a uma "superposição de máscaras míticas, sendo assim uma personagem híbrida, meio mulher,

meio monstro. Meio mulher, quando quer o lugar da mãe, quer ser a mulher do pai, assim fazem-se como nos mostra o início da peça, o afogamento de suas duas irmãs mais novas, ocasionado por ela. Depois para ter o objetivo alcançado de ser a única mulher na vida do pai, instiga o pai a vinga-se da mãe, por ir embora com seu Noivo, assim Misael castiga dona Eduarda amputando as mãos, que como eles a descrevem "*As mãos pecam mais no amor*", Dona Eduarda acaba morrendo. Moema como consegue convencer seu pai a vingar-se da mãe, instiga seu irmão Paulo a matar o Noivo, Moema se espelha em Electra. Electra e Moema elas possuem objetivos diferentes, mas se assemelham ao instigar a matar por vingança, no caso de Electra, era vingar a morte do pai Agamémnon, ela espera seu irmão Orestes retornar e o convence a matar a mãe Clitemnestra e o amante da mãe Egisto, assim como Moema fez convencendo seu irmão a matar o Noivo e amante da mãe Eduarda e foi decisiva para ocasioná-lo a morte de sua mãe, agora Moema é meio monstro.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.

ÉSQUILO**.** *A Orestéia.* Edições 70, Colecção: Clássicos Gregos e Latinos, Lisboa: Portugal, 2010.

CUNHA, Vasco. *A Grécia Clássica – Uma viagem ao seu teatro***.** Millenium, 2012.

LESKY, A. *A tragédia Grega*: Perspectiva. São Paulo, 1996.

LOPES, Leite Angela. Nelson Rodrigues :Trágico, então moderno**.** Nova Fronteira,-2 ed, Rio de Janeiro, 2007

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão*: Nelson Rodrigues. Global Editora, São Paulo, 2004.

PATE NUÑEZ, Carlinda Fragale. Henry Ibsen e Nelson Rodrigues: dois dramaturgos e o mar no meio. UERJ, Instituto de Letras, 2008

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2: peças míticas / organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROMILLY, Jaqueline. *A tragédia Grega.* Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: UNB, 1998.

ÜBER, Gabriela. *Estudo comparado entre Coéforas e as duas Electras.*Guarapova, vol. 3, n 2, 2012.

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NA ESCOLA SÃO LUÍS NO MUNICÍPIO DE TEFÉ: O RESGATE DA DANÇA AFRO-AMÉRICA

Daysiene Ramos de Freitas[1]

Manoel Domingos de Castro Oliveira[2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Estudar a cultura de um povo é sempre uma visita aos seus costumes de forma mais prática e mais evidente na vida de uma comunidade. O presente estudo discorre sobre a importância das manifestações culturais como um dos elementos importantes da cultura de um povo e também de uma comunidade. Como uma proposta de discussão, a pesquisa instiga o debate sobre o tema "Manifestações culturais na escola São Luís, no município de Tefé", através do qual a pesquisadora se propôs a investigar e analisar qual a importância desse tema popular na comunidade escolar e qual o elemento cultural atual que a escola ainda apresenta.

Os estudos começam com as definições de cultura e do que é manifestação, além de discutir os valores do folclore na cidade ou numa escola. A importância desses temas para a comunidade é o que implica a investigação da pesquisa. Como parte dos estudos foi apresentada uma revisão da literatura para conferir as recentes pesquisas e os conceitos adotados por pesquisadores, na só na parte teórica e visão crítica, mas outros trabalhos que foram referencias para a análise.

Estado da Arte

Estudos da cultura são importantes para a valorização daquilo que o povo faz, organiza e vive. A Cultura de um povo é uma marca, pois cada povo tem direito em seus princípios culturais dependendo de cada raça ou religião. De acordo com os direitos culturais declaração de Friburgo (1998, p. 4-5),

> Os direitos enunciados na presente Declaração são essenciais à dignidade humana; constituem parte integrante dos direitos do homem, e devem ser interpretados de acordo com os princípios de universalidade, indivisibilidade e interdependência. Consequentemente: **a.** estes direitos são garantidos sem discriminação de cor, sexo, idade, língua, religião, convicção, ascendência,

[1] Graduanda em Letras (CEST/UEA)
[2] Professor Assistente na Universidade do Estado do Amazonas. Orientador desta pesquisa.
E-mail:mdomingos@uea.edu.br

origem nacional ou étnica, origem ou condição social, nascimento ou qualquer outra situação segundo a qual a pessoa define a sua identidade cultural;

Conforme o documento, é fundamental cada povo de qualquer etnia ter sua marca ou identidade, seja qual for sua raça ou religião, todos têm o direito e sua identidade própria, direitos estes que trazem consigo a dignidade humana dependente de quaisquer for sua cultura sendo que, este por sua vez é garantido sem total descriminação seja qual for sua raça, cor, sexo, idade, religião etc.

Para SARAIVA (2003, p.11) "Em sentido mais restrito, entende-se por cultura todo o conjunto de atividades lúdicas ou utilitárias, intelectuais e afectivas que caracterizam especificamente um determinado povo".

Cultura são atividades que o povo desenvolve através de brincadeiras e que através destas, eles conseguem agir, sentir e saborear todos esses costumes em que essas atividades dão a identidade de um povo. Para MALINOWSKI, (1994, p.14-15) a cultura nada mais é do que algo real onde todos os estudos antropólogos científicos estão interligados a ela como um estudo.

A vida em uma escola deve ser recheada de muitas atividades, além dos conteúdos. O folclore e a cultura devem ser parte do processo. Na escola, o professor tem que sempre está envolvendo os alunos em atividades que envolvam as brincadeiras folclóricas. Trazendo através destas brincadeiras, as danças e etc. Em algumas escolas acontecem manifestações através de apresentações, os alunos costumam fazer estas apresentações com danças, danças que são valorizadas por muitos, que por sua vez tem suas crenças, costumes e seus mitos, crenças essa que vem passando de geração a geração.

Segundo BROGNOLI (2010, p.03) "Os documentos oficiais, dentre eles, os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN/Arte (1997, p. 49), ressaltam que a "dança é uma forma de integração e expressão tanto individual quanto coletiva", considerando- a "como fonte de comunicação e de criação informada nas culturas", desta forma, é entendida como conteúdo, ou seja, "uma atividade lúdica que permite a experimentação e a criação".

Também, segundo CACHAMBU et al (2005, p.55) diz que para se definir cultura dever compreender que ela sempre será como uma identidade de cada raça humana e que tem que se fazer valorizada: "A cultura popular pode intervir como elemento moderador no processo cultural, pois dispõe de instrumentos próprios para o equilíbrio necessário ao seu harmônico desenvolvimento".

A valorização do folclore é de extrema importância, facilita uma boa socialização nas manifestações socioculturais, fazendo que muitos tenham a capacidade de mostrar

sua cultura, crenças, hábitos, costumes e etc. Estas danças são tão envolventes, que nas disputas destas, sempre há uma rivalidade das brincadeiras, pelo povo. Sendo que sempre há uma importância do folclore para o povo que cultiva esses costumes.

Não cabe só a educação tratar da cultura. Segundo CERTEAU (1995, p. 129-130):

> A escola não é mais o centro distribuidor da ortodoxia em matéria de pratica social. Ao menos, sob essa forma, talvez ela seja um dos pontos onde se põe em ação uma articulação entre o saber técnico e a relação social e onde se efetua, graças a uma pratica coletiva, o reajustamento necessário entre modelos culturais contraditório. É uma tarefa limitada, mas faz com que a escola participe do trabalho, muito mais vasto, que designa hoje a "cultura.

O autor diz que escola não tem mais um cumprimento fiel e exato de uma doutrina religiosa em matéria de pratica social. E isso faz com que a cultura seja compreendida em qualquer lugar: na escola, na comunidade, no bairro, na beira do rio, etc.

Material e métodos

A pesquisa realizada foi em campo na escola estadual São Luís com uma amostragem de 20 entrevistados de diversas salas, escolhidos aleatoriamente, mais 2 professores e a gestora da escola. De forma indutiva foram analisados os fatos culturais na escola, além dos fenômenos vividos e percebidos pelos participantes da comunidade escolar. Segundo LAKATOS (2006, p. 86), "a indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes". O método de procedimento deu-se através do enfoque fenomenológico-hermenêutico. A escola desenvolve, em período de festas juninas, atividades culturais em que o folclore é o pano de fundo. A dança Afro-América e seus elementos culturais deram a base para o estudo epistemológico, pelo qual faz-se uma interpretação do fenômeno, objeto e contexto, para compreender e desvendar os seus sentidos (PARENTE, 2006 p. 58-62). Como instrumentos os questionários foram grande importância para averiguar os fenômenos investigados.

Análises e resultados

Após as investidas epistemológicas, fez-se uma análise dos fatos observados.

Percebeu-se que a comunidade escolar São Luís é empenhada em manter a manifestação folclórica em seu espaço. Grande parte dos alunos faz parte das atividades da escola desejam estar presentes nas atividades culturais da escola.

Dessa forma, a pesquisa obteve resultados satisfatório para a pesquisadora pois, demostram que a Manifestação cultural na Escola Estadual São Luís ainda continua viva

através do resgate da dança AFRO-AMÉRICA que a própria gestora fez questão de resgatar e que essa dança é uma manifestação da qual há muito tempo não se ouvia falar no município de Tefé. Eis um trecho da estrutura física e organizacional das dança segundo relato da gestora.

> A dança Afro-América é composta de duas partes, ela apresenta os guerreiros e as guerreiras se preparando para a guerra. A primeira parte são os símbolos representados por ela a 1ª Banda Afro, Composta de tumbadores, atabacas e outros instrumentos que acompanharão a tribo, nas músicas afro-tefeenses. 2ª símbolo é o totem, muito importante para os negros em sua "Terra Mãe", onde eles invocam os espíritos para a guerra e conselhos para a tribo. Os guerreiros armados com a lança são guardiões do totem. 3ª símbolo é a porta estandarte da dança Afro América, a porta estandarte, vem trajando as cores da dança que são: vermelha, amarela, branca, azul, preta, e verde, representando uma guerreira valente e destemida, que honra sua raça, e defende sua tribo. 4ª símbolo são os Guerreiros e guerreiras, os guerreiros e guerreiras representam um povo do sul da África que vivem em territórios correspondentes à África do Sul, Lesoto, Suazilândia, Zimbábue e Moçambique. Embora, hoje, tenham expansão e poder político restrito, eles foram, no passado, uma nação guerreira que resistiu à invasão imperialista britânica e bôere no século XIX. 5ª símbolo é a Rainha Hanavalona, para os guerreiros é considerada a protetora da tribo, diante das guerras, ela era a soberana, em todas as dificuldades e decisões. 6ª símbolo é o Zumbi, era considerado o rei dos palmares, por ser o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial. Zumbi nasceu na então Capitania de Pernambuco, na serra da Barriga, região hoje pertencente ao município de União dos Palmares, no estado brasileiro de Alagoas.
> E já na 2ª parte vem o 7º símbolo que é o poema, que descreve a vida do negro, a tristeza o sofrimento, o maltrato, lembrança e saudade de sua terra onde era livre e feliz. 8ª símbolo é o Ritual da Tocha, que é as religiões tradicionais africanas, também referidas como religiões indígenas africanas, englobam manifestações culturais, religiosas e espirituais originárias do continente africano e que continuam sendo praticadas nesse continente nos dias atuais. O ritual da tocha é um ritual de purificação do corpo e da alma. 9ª símbolo é a Capoeira, atividade bastante usada e praticada pelos negros como lazer.

Todo o texto já é um estudo histórico e intercultural. Isso levou os alunos a repensarem melhor na sua cultura.

A pesquisa também constatou que 60% dos alunos entrevistados além da gestora e duas professoras, desejam que a escola apresente (ou reapresente) o Boi Bumbá Estrelinha e a Dança do Cangaço. Chega-se à conclusão que os objetivos da pesquisa foram alcançados, pois constatou-se, pelas análises e resultados, que a escola São Luís tem um papel importante em valorizar a cultura na cidade Tefé.

Considerações finais

A manifestação cultural, pelo que se observou, é e sempre será uma interação sociocultural através da dança que é uma expressão rítmica e corporal que se pode mostrar

todo sentimento inseparavelmente ao ser humano, pois dançar é expressar as emoções através do corpo e é essencial para o âmbito escolar.

A escola deveria dar mais valor a cultura e fazer com que os alunos se envolvam e tenham um interesse maior pela cultura de nossa região. A escola, por sua vez, deve continuar proporcionando à comunidade, sobretudo às famílias de seus alunos, momentos que os envolvam ativamente, aproveitando suas capacidades artísticas culturais, levando-os a participarem das atividades culturais, a fim de que compreendam o universo no qual seu filho convive e aprende. Espera-se que todos deem suas contribuições com a valorização e participação nesses eventos, pois a cultura como ensinamento é muito importante na formação dos alunos, pois só assim poderão voltar a valorizar a cultura.

Referências

BROGNOLI, Maria Angélica Maiole. *Dançando para ensinar a dançar*. 2010. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/uploads/boletins/boletim-58.pdf>. Acesso em: 09 jun 2015.

CACHAMBU et al. *O folclore e a educação.* Cadernos Fapa – n.1 – 1º sem: 2005.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural.* 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica.* 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura.* 3ª. ed. 1994.

PARENTE, Roseane Pereira. *Pesquisa e Pratica Pedagógica II.* Manaus: editora UEA, 2006.

SARAIVA, Antônio José. *O que é cultura?* Lisboa: Gradiva, 2013.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Os Direitos Culturais – Declaração de Friburgo.* Paris/Fribourg, Unesco: Edições universitárias.

A LITERATURA FANTÁSTICA COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA PRESENTE EM *INCIDENTE EM ANTARES*

Edenise Batista Sales[1]
Anastacia Helena Diel[2]
Elisania Lopes Tavares[3]
Dilce Pio Nascimento[4]

RESUMO EXPANDIDO

Érico Veríssimo está inserido no momento literário intitulado *Modernismo*, todavia, pertence a prosa na segunda fase e seu romance *Incidente em Antares*, foi publicada em 1971, embora narre sua obra como se estivéssemos em 1963. Na qual predomina as características neorealistas, tendo como pano de fundo a história da política brasileira, realiza uma crítica social à sociedade daquela época que vivencia a ditadura militar, porém, utiliza-se da sociedade de Antares como base a essa crítica, sua obra possui ainda atributos do fantástico, ou seja, mortos que desejavam ser enterrados; devido a greve dos coveiros, voltam para a cidade e começam a fazer manifestações e denúncias para conseguirem um sepultamento digno. Esse julgamento é feito por pessoas que estão mortas, o autor utiliza-se desta tática, pois, enquanto mortos às pessoas não serão penalizadas.

A morte oferece a impunidade necessária ao fazerem uma denúncia as corrupções e violências cometidas pelos representantes da sociedade local, mesmo quando àqueles que foram destinados as criticas tentam realizar represálias, no entanto, nada acontece aos mortos, visto que, já estão sem vida estando ali apenas a alma destas pessoas "a condição dos mortos é libertadora, uma vez que é por seu intermédio que os homens se sentem livres para denunciar a corrupção e a violência ali instaurada, o que faz desse romance também um romance político" (MACHADO, 2010, p. 10).

[1] Acadêmica do 8º período de Letras, na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins.
[2] Acadêmica do 8º período de Letras, na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins. E-mail: anastacia_helena@hotmail.com
[3] Acadêmica do 8º período de Letras, na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins.
[4] Professora orientadora da pesquisa e professora mestra no colegiado de Letras, na Universidade do Estado do Amazonas, no Centro de Estudos Superiores de Parintins. E-mail. dilcepio12@gmail.com

O fantástico se configura com características surreais, algo que no cotidiano normal é impossível se realizar, como vemos nos seguintes significados existentes no dicionário: "1. aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado" (HOUAISS, 2001).

O fantástico ou maravilhoso, como também é conhecido, está presente nas mais antigas narrativas, como as histórias de assombração, os contos de fadas, os contos populares, mitos e epopeias.

A literatura fantástica como gênero literário passou a ser abordada a partir do século XVIII, daí o universo dessas narrativas tem aumentado e Érico Veríssimo passa a abordar o fantástico em sua obra com o intuito de chamar a atenção para determinado fato, apoia-se então, no gênero fantástico e dá voz e vida aos mortos. Utilizando-se do fantástico em *Incidente em Antares*, Veríssimo fez uma descrição minuciosa do momento histórico durante a ditadura militar instaurada em 1964 no Brasil. Concede aos mortos o poder de denunciar a realidade da população brasileira, visto que a população estava vivendo sob regime militar e não possuíam o direito de livre arbítrio, não podiam expressar seus pensamentos, ou seja, a sociedade apenas recebia ordens.

Apoiando seu romance em pseudo autores, insere textos verídicos na narrativa para que esta possua maior ênfase de realidade e convença o leitor, que a principio fica em dúvida se os fatos reais aconteceram ou é apenas ficção descrita pelo autor, como por exemplo, temos o documento mais antigo que faz referência "(...) ao lugar onde mais tarde viria a ser fundada essa comunidade da região missioneira do Rio Grande do Sul" (VERÍSSIMO, 1971, p.11). Logo o autor insere em sua narrativa esse documento, mantendo a escrita original e destaca-o com uma formatação especifica. Vamos acompanhar um pouco desta descrição do local, feita pelo francês Gaston Gontran; sendo o primeiro documento escrito sobre o local.

> 24 de abril. – Cruzamos esta manhã o rio Uruguai, numa balsa, e entramos em território do Brasil. Cerca das dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio. (VERÍSSIMO, apud, GONTRAN, 1971, p.11).

Quando o sobrenatural acontece a situação inverte-se, o leitor sabe que aqueles fatos extraordinários jamais poderiam acontecer, todavia, acreditam na forma convincente de como

o autor apoia-se neste realismo fantástico e descreve os atos. "o fantástico supõe, como mostra bem Todorov, uma oscilação, uma hesitação, sem fim entre o real e o sobrenatural" (LAPLANTINE, S/D, p.11). Veríssimo apoia-se neste gênero literário para efetivar uma crítica ao regime militar vigente e os mortos representam a sociedade que não tem direito a nada, sendo obrigada a manter-se calada, não podendo manifestar sua opinião, o autor utiliza os mortos para manifestarem, visto que, já estão mortos e não podem sofrer nenhuma punição, não seriam reprimidos, para tanto, os personagens mortos retratam o Brasil utilizando efeitos da realidade, para narrar uma história que não poderia acontecer no mundo real, fazendo um protesto para conseguirem seus sepultamentos.

O incidente que é narrado na segunda parte da obra propõe mais uma vez a relação morte e vida, ficção e realidade, tendo em vista que, os acontecimentos fantásticos não se justificam por si mesmos. Ao contrário, só alcançam validade por provocarem uma fratura na rotina da população, alterando o cotidiano da cidade, instaurando um distanciamento crítico que é ponto de partida para o processo de desmascaramento dos representantes, estes que deveriam seguir a lei eram os primeiros a cometer os delitos e falcatruas. Na tensão estabelecida entre crônica histórica da primeira parte e a farsa fantástica da segunda, a ficção se faz instrumento de interferência direta sobre a realidade, mantendo o modelo realista, ou seja, o realismo fantástico.

Incidente em Anatares não narra uma história de fantasmas, mas sim um romance político que concede poder aos sete mortos, de se levantar de seus esquifes e denunciar às arbitrariedades que a sociedade brasileira se sujeitou durante o período do regime militar.

Tudo acontece "pouco depois da meia-noite, naquela quarta-feira, 11 de dezembro de 1963" (VERÍSSIMO, 1971, p.187) quando os operários das indústrias resolvem lutar por melhorias salariais e realizam uma greve, ao saírem para o almoço não retornando para as fábricas, inclusive os coveiros do cemitério aderem a greve para que os operários ganhem mais força e o acordo seja resolvido de forma rápida e segura, no entanto, sete pessoas morrem, no mesmo dia.

O fato é que os coveiros também aderiram a greve e impediram o sepultamento dos mortos. O intuito dos operários era fazer pressão sobre os donos das indústrias para conseguirem um reajuste salarial, no entanto, ninguém imaginava o que estava prestes a acontecer, os mortos se levantam e protestam para que fossem sepultados. É justamente, a partir do momento em que os mortos levantam de seus caixões, andam, falam como se estivessem

com vida, todavia verificam seus batimentos e nada constatam, é neste momento que confirmam que não possuem vida, são apenas corpos sem alma e se evidencia o realismo fantástico na obra.

Os defuntos haviam morrido no dia 11 e até o dia 13 ainda não haviam sido sepultados, ou seja, já estavam a dois dias vagando pela cidade seus corpos já estavam em processo de putrefação e exalando um cheiro insuportável na cidade, o mau cheiro atraiu urubus, moscas e ratos ficando a cidade ainda mais empestada. Os representantes desta cidade temiam que a peste negra se espalhasse, todavia, os mortos tinham um objetivo, o sepultamento, eles então resolveram que na manhã do dia seguinte iriam até a cidade e iniciariam uma manifestação, pois queriam ser sepultados dentro do prazo que estabeleceram, visto que, o sepultamento é um direito de todo ser humano. E caso isso não acontecesse ficariam na praça central até se decomporem por completo. No estado de putrefação em que estavam isso poluiria o ar da cidade e os moradores não suportariam o mau cheiro, logo cederiam a imposição deles e aceitariam o acordo e realizariam os sepultamentos.

Perante de um acontecimento jamais visto antes, onde os mortos duvidam de sua morte, ou seja, ocorre uma hesitação desses personagens, que segundo Todorov é uma das características do realismo fantástico: "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece, mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 1980, p. 16).

A obra é concluída com a solução do caso, o enterro dos defuntos acontece e a greve chega ao fim, a população acredita ter vivido dias de alucinação, "em termos de alucinação, individual ou coletiva, de ilusão da imaginação ou mesmo da loucura dos homens; uma explicação que confirma a realidade do acontecimento estranho que não pode encontrar explicação dentro dos padrões conhecidos." (LAPLANTINE, S/D, p.11) visto que, não crê ter sido possível este acontecimento; cujos mortos saem de seus caixões, realizam denúncias e organizam um manifesto em praça pública para serem sepultados.

A obra *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo retrata em parte como a sociedade se comporta. O autor faz uma critica a sociedade; onde pessoas são capazes de fazer barbáries para manter-se ao poder, sujam suas mãos realizando coisas ilícitas, a alma da sociedade está suja.

Conclusão

Portanto, vemos que só conseguimos o que almejamos com lutas, greves, isto que as vezes um trabalhador recebe ninharias para sobreviver e precisa se manter calado e aceitar, enquanto quem está no poder faz coisas indevidas na maioria das vezes com o próprio dinheiro público, desviando o que deveria ser aplicado na educação, na saúde.

Enfim, *Incidente em Antares* vem fazer essa denúncia de uma sociedade que vivia as margens do abandono social, as pessoas não tinham voz nem vez. Eram obrigadas a aceitar tudo caladas e Veríssimo com o maravilhoso, o fantástico, consegue relatar uma crítica embora, de forma mascarada, no entanto, consegue denunciar as falcatruas dos representantes em plena era da ditadura militar através de sua obra.

Referências

HOUAISS. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*, 2001.

LAPLANTINE, Trindade; FRANÇOIS Liana. *O que é imaginário editora brasiliense*. S/D

MACHADO, Glacy Magda de Souza. *O efeito de real em Incidentes em Antares, de Érico Veríssimo: Literatura e História*. 124 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO: 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Digitalizado por Digital Source. Disponível em: http://groups-beta.google.com/group/digitalsource acesso: 15/11/2014 às 00:05

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Ed. Círculo do livro, São Paulo, 1971.

_____. *Incidente Em Antares*. Ed. Círculo do livro, São Paulo, 1995.

A IMPOSIÇÃO DO CRISTIANISMO NA CULTURA MUNDURUCU EM OS SELVAGENS

Ediane Cruz Mendes [1]

Veronica Prudente Costa [2]

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho constitui-se como pesquisa de TCC em andamento, cujo estudo propõe analisar o romance Os Selvagens, de Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), observando as trocas de identidade de alguns personagens da obra, a perda de elementos culturais do povo Munduruku, as trocas linguísticas entre colonizados e colonizadores, a violência simbólica e a imposição do Cristianismo na cultura Munduruku. Neste trabalho ressaltamos a forma como os costumes dos indígenas foram percebidos e transmudados pelos portugueses que chegaram na Amazônia e como se deu a renegação da cultura e da religião do "outro" através da imposição do Cristianismo que mais tarde mudaria de forma significante a vida da tribo Munduruku representada na obra de Gomes de Amorim. Utilizamos como aporte teórico as leituras sobre TODOROV (2003); BOURDIEU (2012) e SANTOS (2002).

Francisco Gomes de Amorim, mais conhecido como grande amigo e biógrafo do escritor português Almeida Garrett, possui obras que retratam fatos históricos da realidade amazônica durante o século XIX. O romance *Os Selvagens* ocorre no cenário Amazônico no século XIX, no período da Cabanagem, que é considerado o mais importante movimento popular revolucionário da história brasileira. Além deste episódio histórico, a obra apresenta como o cristianismo passou a fazer parte da vida dos protagonistas e as mudanças realizadas nesta comunidade indígena a partir da dominação religiosa. Gomes de Amorim destaca a pacificação e a catequização dos Munduruku e como os seus costumes foram alterados após essa catequização.

[1] Acadêmica do 5º período de Licenciatura em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA/CEST) do Centro de Estudos Superiores de Tefé. E-mail: ediane.cruz_machado@hotmail.com

[2] Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro da diretoria da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) desde 2012, atualmente exerce a função de Secretária Executiva. Coordenadora do projeto de pesquisa "Presença portuguesa na Amazônia", financiado pelo CNPq.

Os Munduruku viviam na margem oriental do rio Tapajós e antes de serem catequizados eram considerados numerosos, ferozes, bárbaros e muito cruéis. Durante os conflitos entre as tribos rivais, após derrotarem e exterminarem seus inimigos, os Munduruku os comiam para possuírem suas forças num ato de antropofagia. Também eram considerados os espartanos da Amazônia colonial ou cortadores de cabeça, porque tiravam a cabeça de seus inimigos mortos, mumificavam e usavam como troféus de guerra (SANTOS, 2002).

No romance, a catequização ocorre através do Padre Manuel Felix que era um padre de origem portuguesa e que em uma de suas missões se perde na mata sem poder encontrar o caminho de volta. Após alguns dias perdido, o padre é encontrado pelos Munduruku e tenta sem sucesso um diálogo com os indígenas, pois o padre não conhecia a língua Munduruku e acaba sendo levado para aldeia para ser sacrificado. Pronto para o sacrifício, Felix orava a Deus pela sua vida e pela vida dos indígenas, enquanto estes dançavam e faziam várias cerimônias para o sacrifício.

Como por um milagre, o padre Felix retira do peito um crucifixo de metal amarelo que trazia no pescoço e continuou orando, quando de repente ao ver o brilho do metal e movidos pela curiosidade ao ver o objeto que o padre trazia pendurado no pescoço todos pararam de dançar interrompendo a cerimônia de sacrifício:

> Vendo brilhar o metal polido do crucifixo, os selvagens pararam com as danças e cercaram o missionário, olhando atentamente para o objeto que ele beijava [...] E tocando com o dedo na imagem de cristo, perguntou o que era aquilo. O Padre não entendeu; mas ouvido sem dúvida pela inspiração divina, tirou rapidamente o cordão com que suspendia a imagem e deitou-o ao pescoço do gentil , pedindo intimamente a Deus que convertesse á fé aquela alma [...] Os outros contemplavam, também mudos de admiração e curiosidade [...] O padre orava sempre com tal fervor e convicção, que o seu rosto parecia resplandecer, iluminados por clarões nunca vistos na terra [...] (AMORIM, 2004,p. 41 e 42).

Desta forma, podemos perceber que a conversão dos Munduruku ocorre como por uma obra “sobrenatural” da parte de Deus, após tocarem a imagem divina do crucifixo todos acabaram se convertendo, começando por Pangip-Hu, chefe dos Munduruku. Começava ali a entrada para o mundo cristão: “Era o desabrochar da flor celeste, o embrião da graça, a primeira luz de nova aurora, núncia da esperança, que raiara milagrosamente nas trevas daquelas almas”. (AMORIM, 2004,p.42).

A partir daí, ocorrem as mudanças na comunidade e os Munduruku se convertem, Com a conversão, padre Felix passa a combater todas as práticas naturais dos indígenas, impondo os

valores cristãos, e isso acaba os levando a assumir novos nomes, uma nova identidade. Ao voltar para as missões, padre Felix foi acompanhado por cinquenta mundurukus seminus que iriam o levar até á povoação dos índios domésticos .

O chefe escolhera de propósito os melhores guerreiros e quis acompanhar o missionário até a povoação dos índios domésticos por vaidade, pois imaginava que os seus cinquenta homens seminus iam causar a admiração do mundo civilizado:

> O padre não desejava que tivesse lugar aquela exibição, demasiado primitiva, entre as pessoas já mais afastadas e esquecidas dos usos e costumes paradisíacos [...] Como explicar-lhes no cérebro a opinião de que o vestuário é a maior glória dos povos cultos, e um par de calças o mais significativotriunfo obtido pela civilzação sobre a barabárie? (AMORIM, 2004, p. 47 e 48).

Desta forma, percebemos que o padre, assim como muitos missionários que vinham para a região amazônica e entravam nas matas com a finalidade de catequizar os povos indígenas, desconheciam os seu hábitos e os viam como bárbaros selvagens, assim padre Felix começa a mudar esses hábitos, que em sua visão era "demasiado primitivo", passando a combater o hábito de andar nú e as práticas antropofágicas. Porém, Padre Felix encontra o primeiro obstáculo, pois não sabia se comunicar com os Munduruku, mas um presente inesperado vindo do chefe Pangip-Hu mudaria tudo:

> Pangip - Hu não partirá senão depois de dar uma lembrança ao seu tio Felix - Flor de Cajueiro [...] Pangip-Hu oferece-te a mais formosa das mulheres para tua companheira [...] (AMORIM, 2004, p.40 e 50).

Padre Felix leva Flor de Cajueiro para viver nas aldeias de índios domésticos para que possa instruí-la nos seus ensinamentos cristãos e a ensina o português e o Tupi. Dessa forma, ela poderia ajudá-lo em sua missão de catequizar os "selvagens":

> Não será esta rapariga um instrumento, de que Deus quer servir-se, para espalhar entre os da sua tribo as verdades do cristianismo? [...] Ensinando-lhe eu o português e o tupi, e iniciando-a em todos os mistérios da religião, converto a tribo inteira sem dificuldade! Foi Deus quem o inspirou! (AMORIM, 2004, p.50)

A partir de então começam as trocas de identidades e a morte de elementos culturais dos Munduruku. Padre Felix assim como havia prometido, ensinou Flor de Cajueiro tudo sobre o catolicismo e os costumes das pessoas "civilizadas". Após ter se convertido ao catolicismo e

batizada dentro dos costumes portugueses, recebeu o nome de Maria, o nome da mãe de Jesus. Aproximadamente dois anos depois, padre Felix retorna à aldeia dos Munduruku levando Flor de Cajueiro restituída e "melhorada" assim como havia prometido: "O chefe Pangip-Hu voltava com seus guerreiros de uma expedição, quando avistou uma jovem, decentemente vestida à moda das índias mansas (AMORIM, 2004, p.61)

Assim, Flor de Cajueiro tinha assumido uma nova identidade e tinha uma personalidade completamente diferente do seu povo, agora ela tinha hábitos do colonizador e negava seu nome, seus costumes e sua religião, havia deixado para trás o hábito de andar nua e agora andava vestida. Na opinião do missionário, significava a glórias dos povos cultos, e um par de calças o mais significativo triunfo obtido pela civilização sobre a barbárie. (AMORIM, 2004).

> Eu já não me chamo Flor de Cajueiro; fui batizada com o nome de Maria. Aprendi a falar as línguas dos brancos e dos índios mansos; sei quem é o Deus verdadeiro, e venho explicar ao chefe os mistérios desse grande Tupã, que traz ao pescoço (AMORIM, 2004, p.62)

A jovem Munduruku volta para a sua tribo com a missão de catequizar e ensinar aos seus as verdades sobre a religião dos brancos e sobre o verdadeiro Deus, para que dessa forma padre Felix pudesse batizar todos de uma só vez e "salvá-los". Maria que agora dominava muito bem o português e o cristianismo estava pronta para sua missão, traduzir as palavras do padre a sua tribo. Tudo o que ela havia conhecido antes do contato com os brancos parecia não ser verdade, a verdadeira religião e o verdadeiro Deus era o dos brancos, esse era o pensamento universal do colonizador, que acreditava que apenas a sua "verdade" era a que predominava sobre os outros.

> Levei tua mulher comigo – disse ele ao índio, por intermédio de Maria – para a instruir nos mistérios da doutrina de Cristo. Agora, com o auxílio dela e o meu, podereis todos ter a suprema felicidade de salvar as almas, depois de regenerados pelas águas do batismo (AMORIM, 2004, p.63)

Percebemos que o batismo representa a renúncia dos costumes antigos e a aceitação de novos costumes, representa também uma nova maneira de viver. A conversão e o batismo faziam parte dos objetivos do colonizador, numa atitude explícita de violência simbólica, conforme o conceito de Pierre Bourdieu.

> Neste mesmo se começou, à sombra das palmeiras do terreiro, um grande barracão, destinado para futura igreja da povoação cristã.Todo povo trabalhava com ardor igual ao missionário. Grandes e pequenos, homens e mulheres, mais impressionados talvez

> pela novidade do que por verdadeiros zelo religioso [...] cortavam as madeiras; outros traziam da floresta, arrastando-as por cima de rolos [..] (AMORIM,2004, p.66)

Após a conversão, trataram logo de fazer uma igreja, com a mão-de-obra indígena foi erguido um edifício, dentro um altar de madeira tosca, e o próximo passo foi ornamentar o interior do edifício com alfaias. Dali em diante as coisas caminhariam por si mesmas:

> A índia Maria instruía o chefe na doutrina, ensinava-lhe o português e tupi, e transmitia a toda nação as práticas quotidianas [...] os costumes melhoravam-se diariamente; diminuía a ferocidade nos homens; nascia o pudor nas mulheres; plantavam-se roças em larga escala; extraíam-se dos matos as drogas preciosas, que se mandavam para Santarém, onde Romualdo as vendia, convertendo em objetos necessários à nascente civilização da tribo. Sorria aos pobres índios, meses antes ainda tão bárbaros e ignorantes, um futuro de paz e alegria, tendo certa no fim da vida a salvação das almas [...] (AMORIM, 2004, p. 67 e 68)

Aos poucos os Munduruku foram mudando seus costumes, perdendo a sua essência e assumindo uma nova identidade, foram deixaram de lado sua cultura herdada de seus antepassados. “Para a celebração da primeira missa, todos os índios estavam decentemente vestidos como exigia a santidade do lugar (AMORIM, 2004)”.

O chefe Pangip-Hu, após o batismo, passou a se chamar Manuel, e meses depois casou-se com Flor de Cajueiro/Maria com quem teve dois filhos: Goataçara e Porangaba que eram nomes de origem tupi, e que após o batismo também receberam nomes de origem europeia. Goataçara passou a se chamar Romualdo em homenagem ao irmão de padre Felix e Porangaba recebeu o nome de Gertrudes. Desta forma, podemos perceber que as atitudes colonizadoras além de desconhecer e negar a cultura dos povos indígenas, ainda impõe sobre eles seus valores cristãos, fazendo com que esses povos percam suas raízes e sua identidade cultural, numa atitude eficaz de dominação, assim como explicita Todorov acerca da chegada dos colonizadores nas Américas:

> Declaramo-nos dispostos a pacificá-los e reduzi-los ao serviço do rei nosso senhor, e convertê-los e instruí-los no conhecimento de seu criador; feito isso, faremos com que essas populações paguem tributos e prestem serviços [...] (TODOROV, 1999, p.205).

Portanto, percebemos que evangelizar os povos originais das novas terras era também uma maneira de escravizá-los e torná-los submissos aos costumes europeus, facilitando a implementação dos interesses da empresa colonial. Tais práticas, amplamente utilizadas nas colônias americanas, facilitaram a entrada da religião católica, a exploração de bens materiais

e de mão-de-obra humana em prol do discurso do desenvolvimento. Os indígenas convertidos ao cristianismo passavam a ser servos, trabalhavam nas casas e também nas terras que agora pertenciam ao homem branco. Aqueles que não aceitavam a subordinação podiam ser exterminados, assim como aconteceu com muitas etnias indígenas que acabaram desaparecendo completamente durante e após o período colonial, num genocídio incontável, mas que a literatura denuncia através das lacunas deixadas pela História oficial.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Francisco Gomes. *Os Selvagens*. 2ª Ed. Manaus: Ed. Valer, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 16ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

PINHEIRO, Luíz Balkar Sá Peixoto. *Visões da Cabanagem – uma revolta popular e suas representações na historiografia.* / Manaus: editora valer, 2001.

SANTOS, Francisco Jorge dos. *Além das Conquistas e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina*. 2.ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do Outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TEMA SOCIAL NA POESIA DE GABRIEL MARIANO E DE CORSINO FORTES

Everton Vasconcelos Pinheiro [1]

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira [2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A pesquisa no campo literário cabo-verdiano, com foco na poesia, tornou-se assunto de grande relevância por conta de ser a expressão de um país em progressiva construção social, econômica, política, cultural e artística, bem como nos demais países descolonizados do continente africano.

Toma-se por objetivo geral desta pesquisa realizar análise comparativa de obras dos poetas cabo-verdianos Gabriel Mariano e Corsino Fortes, segundo a corrente de crítica sociológica em paralelo à teoria pós-colonial. Como objetivos específicos, deseja-se demonstrar os aspectos sociais representados poeticamente nos livros 12 poemas de circunstância, de Gabriel Mariano, e A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes, bem como comparar, por semelhança e por oposição, tanto os recursos estéticos quanto os fatores que fomentam a criação poética de Mariano, de 1965, e nos poemas de Fortes, de 1973.

1 Gabriel Mariano e 12 Poemas de Circunstância

O livro de poesia de Gabriel Mariano utilizado como *corpus* desta pesquisa foi *12 Poemas de Circunstância*. Lançado em 1965, Mariano expõe, nesta obra poética, a devoção ao arquipélago, pelo tema do nacionalismo e da saudade.

Os doze poemas remetem a épocas variadas da vida de Mariano. Como poema inicial, *Carta de Longe*, seguido por *Caminho Longe, Única Dádiva, Sábado de Nossa Senhora, Serenata no Quintalão, Pobre Terra Seca, Cantiga de Roda, Sonhos em Sepultura, Filho de Spartacus, Redenção, Sabará Passará e Maré Submersa*. Em todos os versos, o regionalismo de cunho telúrico é a marca mais presente.

---

[1] Graduando em Letras – Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM, integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.
[2] Prof.ª Dr.ª pela PUC-RJ, adjunta no Departamento de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP, no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, e líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.

A sequência dos poemas no livro é atemporal ou acrônica, e os textos configuram-se como a confissões ou registros poéticos da cultura cabo-verdiana. Portanto, Mariano faz um trabalho de rememoração, um apanhado de vivências para recriar o ambiente de Cabo Verde, aliado ao peso do exílio.

Do ponto de vista formal, Mariano utiliza a métrica predominante na tradição poética oral, de cinco a oito sílabas poéticas, sendo a maioria redondilhas menores, com poucos versos variando uma sílaba a mais, outra a menos, ou redondilhas maiores, com variação de uma sílaba também. A maioria dos versos possui encadeamento e rimas interpoladas, o poeta cria a melodia e o ritmo pelos moldes formais, pelas repetições de versos em gradações, tal como estribilhos ou refrãos.

2 Corsino Fortes e A cabeça calva de Deus

O livro de Corsino Fortes utilizado como *corpus* desta pesquisa foi *A cabeça calva de Deus*. Composta por três livros de Fortes publicados em três períodos diferentes, a trilogia é, na verdade, a obra poética completa deste autor.

A trilogia foi montada no mesmo ano em que foi lançado o terceiro livro, reunindo toda a obra poética de Corsino Fortes. Na primeira edição de *A cabeça calva de Deus*, Ana Mafalda Leite escreve o posfácio com um estudo magnífico de paráfrase temática sobre os três livros, seus pontos de enfoque e sua linguagem.

Inicia-se a discussão citando Ana Mafalda Leite, no posfácio da trilogia acima citada. Leite faz um trabalho muito rico, pois analisa desde os nomes dos livros, através do jogo de pares que Fortes faz com palavras aparentemente sem conexão, como por exemplo: *pão & fonema, pão & patrimônio, mar & matrimônio, pedras de sol & substância*, entre outros. Sobre a compilação da tríade do poeta mencionado, como observação geral, ela diz que "se lê um percurso que começa por anunciar a libertação do país, o festeja em som celebrativo e o dignifica na sua solaridade cultural". (LEITE, 2001, p. 293). Para Ana Mafalda, Corsino canta, não simplesmente escreve, pois a divisão de seus livros é feita em cantos, que para ele são épicos e sagrados, sua poesia é considerada por ele fundacional, de base nacional e patriótica.

3 Comparativo estético e temático entre Mariano e Fortes

Tomando o tópico anterior, pode-se definir os condicionantes da criação de Gabriel Mariano e Corsino Fortes, no que tange às temáticas, sendo consistentes em denúncia social, regionalismo telúrico, patriótico e cultural. Isso revela as faces similares dos dois poetas, apesar de não serem contemporâneos um do outro.

Mariano, em poemas melodiosos que lembram a poesia oral, defende o país e reclama sua nacionalidade através do seu desejo de retorno do exílio e permanência nas ilhas. Desde o período hesperitano, quando ainda era estudante de liceu, vem seu rigor métrico e rímico, assim como desde lá já negava a evasão da terra natal. Tanto o é que no futuro foi um dos fundadores da geração suplementista, antievasionista.

Essa estada nas ilhas é de tal valor para o poeta que ele imprime, nos textos, intensa nostalgia. Entretanto, ficar no arquipélago implica ver a injustiça social e, como narrou nas circunstâncias dos poemas, ter que denunciá-la, não ficar calado. Sua arte era então censurada por diversas maneiras de tentativas de silenciamento, como os exílios. Assim, Gabriel Mariano, em *12 poemas de circunstância* demonstra sobretudo o patriotismo, a nostalgia e denúncia social em prol de sua tão amada pátria.

Fortes emprega recurso visual, imagético e rítmico em sua poesia e, engajado politicamente, vê despontar, em seu tempo de iniciação poética, a tão sonhada liberdade, a independência da agora República de Cabo Verde. Entretanto, os pesares e as conseqüências da colonização não deixaram o arquipélago, como a opressão.

Sua trilogia poética propõe uma reformulação cultural e social, sugerindo o patriotismo e o regionalismo telúrico antievasionista. A gradação com que os temas se apresentam em seus poemas reforça e dá mais força a mesma proposta de mudança do primeiro livro. No último livro, a intensidade daquela ideia é designada como pedras de sol e fogo, o elemento da criação. A expressão poética de Corsino Fortes acompanhada da riqueza imagética, figurativa e análoga montam o espaço cabo-verdiano regional sem, contudo, perder a proporção universal de sua poesia de cunho social e telúrico.

O percurso da obra de Fortes mostra a evolução social, cultural e política da nação. *A cabeça calva de Deus* é sobretudo, um livro profético, pois propõe mudanças e as visualiza, tudo poeticamente.

As diferenças encontradas entre os dois poetas estão: na linguagem poética no que tange à ambientação espacial, tom e disposição visual e formal dos versos, isto é, rima e métrica. Mariano tem um tom mais melancólico e nostálgico, com um certo rigor em sua poesia treinada

nos tempos hesperitano. Fortes tem expressividade mais agressiva e com mais força empunhada, demonstra-se mais telúrico, menos melancólico e nostálgico. Além é claro de sua disposição em longos poemas não alinhados, com recuos e recursos visuais de ênfase, numa proposta modernista.

As semelhanças não poderiam deixar de existir. Ambos os poetas louvam, engrandecem e exaltam sua terra natal. Notamos que todos os dois são concordantes quanto a temática antievasionista e patriótica, ambos são a favor da mestiçagem. Evidentemente que possuem, cada um, suas formas de expressar, entretanto, o fator social e o condicionamento pós-colonial na gênese poética dos dois é inegável. A literatura cabo-verdiana na vertente poética atende por obras de estruturas sociológicas fortemente embasadas na manifestação de luta e esperança popular. A esperança é o tema principal conforme apontado nos resultados finais desta pesquisa.

Como conclusão final desta renovação de pesquisa, contatou-se que há semelhanças entre as obras comparadas, e que apesar da diferença formal entre as obras poéticas dos autores, bem como da multifacetada carga imagética de Gabriel Mariano da de Corsino Fortes, a poesia cantada por eles projeta a literatura cabo-verdiana nos temas sociais que vão desde a colonização à posterior autonomia política do país.

Referências

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura.* Maringá: EDUEM, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* Estudos de teoria e história literária. 9 ed. São Paulo: Companhia editora nacional, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada.* 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
FORTES, Corsino. *A Cabeça calva de Deus - Obra poética.* 1 ed. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 2001.

GABRIEL, Rui Guilherme. *Exemplo barroco: o paradigma poético de João Vário.* Coimbra: CONFLUENZE Vol. 2, nº. 1, 2010, p. 112-129.

GARRIDO, Taciana Almeida. *A Revista Claridade sob uma Perspectiva Triangular África - Portugal - Cabo Verde (1936-1960).* In: *XVIII Encontro Regional (Anpuh-MG).* Mariana: UFMG, julho, 2012.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura.* São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. *"A cabeça calva de Deus, uma trilogia épica fundacional".* In: FORTES, Corsino. *A Cabeça calva de Deus - Obra poética.* 1 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 293-302.

LOPES, Manuel. *Ensaios.* In: *Claridade: Revista de Arte e Letras*. Mindelo - São Vicente, vol. 1, 1936, p. 5-6.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance.* Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MARIANO, Gabriel. *12 poemas de circunstâncias.* Praia: [s.n.], 1965 [(s.l.] : - Minerva de Cabo Verde).

LITERATURA, MODERNIDADE E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE A POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Francisca Aylqui Cruz de Paiva [1]
Silvana Maria Pantoja dos Santos [2]

RESUMO EXPANDIDO

No decorrer do tempo, a relação entre memória e espaço tem adquirido grandes enfoques na literatura. Tudo que pensamos, agimos, planejamos e realizamos depende daquilo que lembramos, pois a memória guarda o que é importante para cada um. Sobre este fato afirma Elias Jose: "Eu sou este eu de hoje, que se apresenta aqui e agora. Mas este eu aqui é fruto do que fui, vi, vivi, convivi e que me estruturou como ser humano." (2012, p. 09). O tempo, o espaço, as pessoas, as experiências vividas, os livros lidos, as músicas escutadas, não passam sem deixar vestígios e acabam por marcar nossa vida. No processo de rememoração é inevitável o reconhecimento do sujeito nos espaços de vivências pessoais e do convívio com a comunidade à qual pertence. Através da relação ente espaço e memória podemos dizer que: "Sempre que somos estimulados a ir ao passado, trazemos de volta lembranças que envolvem pessoas, lugares, coisas, enfim, tudo o que nos marcou afetivamente. Não controlamos as nossas lembranças. (JOSÉ, 2012, p. 42)". A memória registra sensações, deixando rastros que marcam o indivíduo, a partir de suas ações, seu estado de espírito, suas experiências de vida, muitas vezes suscitadas a partir do espaço em que se insere. Tais sensações são instigadas por meio de uma visão múltipla, voltada para a realidade e influenciada pela percepção, como assevera Bergson (1999). Com o delinear da modernidade, a cidade passara por um processo de transformação, provocando rupturas, fragmentação do sujeito, bem como o apagamento das referências do ser em espaços individuais e coletivos. O homem moderno desenvolveu um comportamento acelerado, motivado pelo transitório e pelo efêmero. O olhar que outrora reconhecia os espaços de enraizamento, com a modernidade tivera que se adaptar às novas formas urbanas, estranhas e, ao mesmo tempo, sedutores. É nesse contexto que a cidade se torna

[1] Graduanda do 7° período de Letras Português da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Bolsista de Iniciação Científica – PIBIC/CNPq. Desenvolve pesquisa na linha Literatura, Cidade e Memória.
[2] Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Professora de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Piauí e da Universidade Estadual do Maranhão. Professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Atua nas linhas de pesquisa Literatura, Memória e Cidade; Literatura, Espaço e Cultura. Projetos PIBIC/CNPq.

foco de atenção em obras literária, com isso, possibilita pensar sobre as reações do homem citadino diante dos impactos da modernidade. Fernando Antônio Nogueira Pessoa consagrou-se como um dos maiores poeta da Literatura Portuguesa. A sua poesia, ainda em formação, despertou olhares da crítica a partir das primeiras décadas do século XX, nesse sentido, propomos analisar a relação entre cidade e memória na poética do heterônimo Álvaro de Campos, na qual se figura uma textura, cujas representações refletem um eu lírico envolto no caos da modernidade. O tom da lírica da ausência origina-se de sensações quase sempre influenciadas por uma base de inquietação e profundas angústias. Com o crescimento dos centros urbanos, surge um novo modelo de vida nas ruas das cidades. Nesse cenário, a cidade que é vislumbrada corrobora para o novo perfil de homem moderno: o *flâneur*, um passante solitário, em meio à multidão. Com olhar reflexivo, o indivíduo observa a paisagem e as pessoas. "A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares [...]" (Benjamin, 2007, p.62). A vida na metrópole, em meio a um deslocamento rápido de transeuntes, de automóveis, abstrai dos indivíduos a capacidade de percepção, desautoriza a *flânerie*. No entanto, na contraposição do desenvolvimento, o *flâneur* solitário anda com um olhar encantado sobre a cidade, procurando afastar-se de qualquer forma de comodismo à nova realidade. O *flâneur* não resiste por muito tempo, desaparece ameaçado pelo progresso acelerado, já que o ritmo desenfreado das ruas não era compatível com a sua lentidão. Campos, na condição de *flanêur*, transita por entre as ruas de Lisboa, fazendo das experiências citadinas incentivo para sua criação lírica. Em seus poemas, encontramos um sujeito deslocado, imerso numa áurea nostálgica, em meio ao desenvolvimento da urbe. Desse modo, a busca pelo próprio eu aparece como força motriz num jogo lírico advindo de um poeta marcado pela civilização moderna e por um pretérito no qual a infância e a cidade natal inquietam-no, levando-o a um contínuo estado de desencontros consigo mesmo e com o outro. Nascido em 15 de outubro de 1889 em Tavira, logo após estudar primeiramente engenharia mecânica e depois naval, Álvaro de Campos consolidou-se como o escritor citadino. Envolvido na multidão e no caos da urbe, Campos reflete em sua poética uma contínua inquietação, fazendo uso de uma linguagem ao mesmo tempo emotiva e intelectual. Da sua poesia surge um saudosismo à infância, constituindo uma poética existencial de sonoridade agressiva e de fortes impulsos emotivos vindos de um ser solitário em meio às algazarras citadinas. O mesmo se encanta pelo mundo moderno e pelos elementos urbanizados. Nos poemas *Lisbon Revisited* de 1923 e *Lisbon Revisited* de 1926 há um ritmo influenciado por um

tom inquietante. No primeiro, o eu lírico caracteriza, o seu repúdio perante a vida com preceitos pré-estabelecidos. Observemos a estrofe: NÃO: não quero nada\Já disse que não quero nada\Não me venham com conclusões!\A única conclusão é morrer\Não me tragam estéticas!\Não me falem em moral! (Campos, 2012, p. 149). As interjeições, diversas vezes utilizadas por Álvaro de Campos, tornam-se um recurso poético símbolo da exaltação e do estado de insatisfação consigo mesmo e com o outro. Em *Lisbon Revisited* (1923), a conduta humana apresenta-se mais inquieta, sendo utilizadas interrogações, reticências e interjeições para acentuar o tom indisciplinado. Já em *Lisbon Revisited* (1926) os sinais de pontuação aparecem com pouca proporção no qual o clima de tensão ressurge mais brando, no entanto retrata um espaço interior marcado por angústias e sensações de melancolia. O ambiente citadino lhe transmite estranheza, corroborando para a perda de identidade, concluindo que o melhor que tem a fazer é estar sozinho. Acerca disso afirma Santos (2015, p. 18): "Ao estranho lhe é permitido ver apenas, não se integrar, mas a sua visão é singular [..]". A cidade, o caos nela presente e o cotidiano enfadonho deixam-no insatisfeito. Nas duas últimas estrofes do poema a infância é consagrada como plenitude de vida, o que nos faz entender que as lembranças da sua infância persistem por toda vida, acompanhando e acalentando-o.. Vejamos um fragmento do poema: Ó céu azul – o mesmo da minha infância\Eterna verdade vazia e perfeita!\Ó macio Tejo ancestral e mudo\Pequena verdade onde o céu se reflete!\Ó magoa revisitada, Lisboa de outrora e de hoje!\Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.\Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...\E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho! (Campos,2012, p.150). A cidade de outrora e a correspondente à imersão do eu lírico no presente, levam-no a pensar numa infância que está eternamente presente, de forma que cidade de Lisboa passa a ser palco de vivências passadas. Elias José afirma que "A memória seria o significado da vida vivida, que alimenta o nosso presente." (José, 2012, p. 11). A referência ao "céu" reflete uma infância que acaba em lembranças saudáveis, originadas de um azul que transmite alegria e vitalidade. Em *Lisbon Revisited* (1926), os versos apresentam-se menos expansivos, no entanto abstraímos uma postura influenciada pela vontade de seguir para um lugar qualquer. Localizado na multidão, da qual sente repúdio, o eu lírico demonstra-se, novamente, entediado com a vida e com o cotidiano, o que descaracteriza o sentido primeiro da *flanerie*. Em estudo sobre a poesia de Charles Baudelaire, Walter Benjamin traça o retrato da vida citadina: "O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas

de todas as classes e situações [...]". (1989, p.54) "Esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados", só parece que rompe o *flâneu*r quando preenche o vazio, originado pelo seu próprio isolamento com os interesses, que toma emprestado, e inventa, de desconhecidos. Detendo-nos em *Lisbon Revisited* (1926), notamos um eu lírico que se mostra inconformado, influenciado pelas incertezas e angústias da vida. Os traços de individualismo estão presentes por todo o poema, o que estabelece maior grau de intimismo. Vejamos estas estrofes: NADA ME PRENDE a nada\Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo\Anseio com uma angústia de fome de carne\O que não sei que seja\ Definitivamente pelo indefinido...\Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto\De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.\Fecharam-me todas as portas abstratas e necessárias.\Correram cortinas de todas as hipóteses que eu poderia ver na rua. [...] (Campos,2012, p. 150-151). Nesta última estância surge nitidamente a figura do *flâneur,* um sujeito envolvido pelo barulho da cidade na qual mostra um espírito fadado ao tédio, visto que ele necessita de espaço e privacidade ao andar ociosamente pelas ruas. Nesse poema, como no anterior, o ambiente urbano é cenário de isolamento na busca de uma identidade estilhaçada pela vida moderna. Álvaro de Campos faz da vida urbana motivações de suas angústias e da sua exaltação poética; das memórias da infância, um refúgio e acalanto, em meio a um espírito inquieto e angustiante do homem moderno. Assim, solidão, tristeza, nostalgia e desencantamento da vida pulsam em seus poemas, sentimentos e sensações que o fazem ser o único heterônimo a passar por diferentes fases. Os escritos de Álvaro de Campos são originados da falta, da ausência, de um multifacetado capaz de falar não pela linguagem, mas na linguagem. Desse modo, constatamos uma vertente da poética de Álvaro de Campos, cujo espírito encontra-se absolto pela grande civilização moderna, sagrando a busca eterna por um eu perdido em meio a modernidade, solitário e fragilizado pela tentativa inútil de se reconciliar consigo mesmo e com o outro, com intuito maior de alcançar sentido para a própria existência. Em vista disto, o poeta citadino, transita sobre o delinear da modernidade, inquieto, solitário e movido por uma ausência.

Referências

BERGSON, Henry. *Matéria e memória:* ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JOSÉ, Elias. *Memória, cultura e literatura*: o prazer de ler e recriar o mundo. 1.ed. São Paulo, Paulus, 2012.

_____. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire:* Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos*: obra poética IV/Organização, introdução e notas Jane Tutikian- Porto Alegre, 2012.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Literatura e memória entre os labirintos da cidade: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal*. – São Luís: editora UEMA, 2015.

LEITURA A CAMINHO DA IMAGINAÇÃO: DAS NARRATIVAS ORAIS À PRODUÇÃO DE TEXTOS

Gederson do Carmo Souza (UEA)[1]
Francisco Bezerra dos Santos (UEA)[2]
Maria Celeste de Souza Cardoso (UEA)[3]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Quando Paulo Freire (1921) afirma que a "a leitura de mundo precede a leitura da palavra", ele vem nos despertar para uma importante constatação: o ato de ler precisa antes de tudo, considerar as experiências adquiridas durante toda a nossa trajetória de vida, do contexto histórico que nos inserimos e tudo aquilo que temos ao nosso redor. A partir disso poderemos então adentrar no universo da leitura da palavra.

Considerando estes argumentos e tendo em vista como a prática da leitura se faz presente em nossas vidas, vimos a necessidade de realizar este projeto intitulado *Leitura: a caminho da imaginação*, a fim de incentivar os alunos a desenvolverem e ampliarem a competência leitora através de textos conhecidos no seu cotidiano. Como objetivos específicos, visou-se demonstrar como a leitura e a escrita desafiam nossa imaginação e possibilitam nosso crescimento intelectual; além de valorizar a visão de mundo dos educandos, considerando sua realidade social; e aplicar textos que se aproximem da realidade dos alunos.

A realização do projeto por qual se optou foi uma Escola Municipal de Parintins. Sua escolha teve por base as séries disponibilizadas (6º a 9º ano) e a Educação de Jovens e Adultos (EJA), considerados o nosso público – alvo. Optou-se por realizar as oficinas na turma do turno noturno correspondente ao 6º e 9º ano, cujo número total de alunos era 16, na turma.

Segundo o diagnóstico realizado pela própria escola, o índice da falta do hábito de leitura é bastante elevado, visto que, de um percentual de 100% de alunos, apenas 25% conseguem atingir a média estipulada pelas diretrizes educacionais.

---

[1] Graduando em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA.
[2] Graduando em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA.
[3] Professora Mestre/Orientadora no Centro de Estudos Superiores de Parintins CESP - UEA.

No panorama nacional os índices são igualmente assustadores. No ano de 2014 70% dos brasileiros não leram nenhum livro, sendo que no ano anterior a leitura de obras decaiu 35% e em 2014 caiu para 30%. Um dos principais motivos da diminuição do hábito da leitura pode ser considerado os avanços no uso de internet e smartphones entre os jovens. É o que mostra uma pesquisa realizada pela Federação do Comércio do Rio de Janeiro que abrangeu 70 cidades diferentes pelo Brasil (TELES, 2015).

Em virtude disso, justifica-se a necessidade da realização do trabalho em questão, tendo como protagonista central a oralidade, pois sabe-se que a prática da leitura é essencial no processo de aprendizagem do indivíduo, mas tudo começa pela fala, e seu incentivo faz-se eficaz à medida que se é praticado intelectualmente, pois para que se escreva ou se fale algo é preciso fundamentar-se em questões mais subjetivas. Mas é necessário que se tenha o prazer da leitura que se quer ler. A escolha do tema surgiu na tentativa de fazer alusão à trajetória da leitura rumo à imaginação de cada leitor. Partindo desses pressupostos, houve a necessidade de realizarmos um projeto que pudesse despertar o interesse dos alunos pela leitura.

Além disso, é importante também perceber que determinados textos são recebidos e compreendidos de acordo com as peculiaridades da vivência de mundo de cada leitor. Considerar também, como afirma Maria Helena Martins na obra *O que é leitura* (2003),que existem os níveis de leitura. Tais níveis permitem que o leitor avance seu nível de compreensão. De leitor passivo torna-se um leitor crítico. Deste modo, o projeto é importante tanto para os alunos e professores, quanto para nós acadêmicos, à medida que compreendemos como o ato de ler envolve as relações existentes no mundo.

Para tentar reverter esse quadro de afastamento do mundo da leitura em relação aos alunos da EJA, realizaram-se quatro oficinas nas quais foram lidos diversos livros com o gênero lenda, conto e história em quadrinhos, em voz alta, a fim de promover a socialização dos mesmos mediante interação da turma, bem como socialização da projeção de imagens que pudessem despertar a criatividade dos alunos em relação às histórias.

Houve também um cenário com dois caminhos que levavam os educandos à tenda da leitura, onde cada um pegava uma imagem e teria que contar a história referente a ela, como a Lenda do Boto, por exemplo. Por fim, os alunos realizaram uma dramatização da lenda do Boto, com uma história criada por eles mesmos.

Aplicação do projeto na escola

A aplicação do projeto aconteceu à noite – horário de aula dos alunos da EJA – todos os estudantes do turno noturno estiveram presentes, juntamente com os professores, apoio pedagógico e funcionários. Para a execução da oficina foi feito um cenário com dois caminhos que levavam os alunos à tenda da leitura. Cada aluno pegou uma imagem e de acordo com elas, foram recontando as histórias criadas em sala de aula sobre a Lenda do boto. Em seguida houve a leitura dos alunos na integra das histórias criadas por eles.

Para abranger o projeto foram convidados os professores a participarem da oficina, os quais tiveram que pegar as imagens expostas no caminho que ligavam à tenda da leitura foram usadas por eles e espontaneamente criaram suas próprias histórias, para encerrar a culminância teve a dança "lenda do boto" dramatizada, com a dança da sedução e as considerações e agradecimentos.

Considerações finais

Por meio da realização do presente projeto foi possível compreender a importância de uma sociedade letrada saber ler, escrever, mas principalmente, se comunicar (falar). Na sociedade contemporânea muito se valoriza o desempenho escrito de um sujeito, esquecem-se que a oralidade constitui a base da comunicação e o principal meio pelo qual uma cultura é perpetuada.

Viu-se também que é de extrema importância o despertar do prazer do aluno pelo mundo da leitura e escrita, mostrando que esse universo está mais próximo a ele do que imagina, como nos ensina Paulo Freire sobre a leitura de mundo e a leitura das palavras, e as histórias envolvendo as experiências desses educandos, como no caso das lendas locais, constitui um elemento magnífico pelo qual os sujeitos podem tornar-se mais íntimos do processo de letramento.

Quanto à aplicação do projeto tivemos grande sucesso tendo em vista, que os alunos participaram ativamente, chegando a ter disputa na qual um aluno iria ler as lendas criadas por eles, os instigamos a fazerem este trabalho. Para os dois grupos que foram divididos, o projeto foi de grande importância no aprendizado, gostaram muito, por isso houve uma participação em massa dos alunos. Eles perguntaram se o projeto iria continuar, respondemos que sim, mas em outra oportunidade.

Para nós, enquanto professores em formação foi gratificante, uma experiência nova, porque sabemos a importância de repassar o conhecimento que adquirimos enquanto acadêmicos. A proposta de instigar os alunos a tomarem o gosto pela leitura e a escrita para nós foi uma ideia inovadora, observamos que os alunos se interessaram e deixaram expandir seus pensamentos, fazendo suas próprias interpretações nas entrelinhas do texto. Notamos que há elementos fundamentais que atualmente já são trabalhados nas escolas, só precisamos aprimorar e entender que cada aluno faz e entende sua leitura de acordo com seu contexto cultural e social.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. 23ª ed. / Paulo Freire. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

MARTINS, Maria Helena**.** *O que é Leitura.*São Paulo: Brasileira, 2003.

TELES, LÍLIA.*70% dos brasileiros não leram em 2014, diz pesquisa da Fecomercio-RJ.*Jornal da Globo, 2015. Disponível em: <<g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/04/70-dos-brasileiros-não-leram-em-2014-diz-pesquisa-da-fecomercio-rj.html>> Acesso em: 10 de out de 2015.

EM ALGUMA PARTE ALGUMA, DE FERREIRA GULLAR: POESIA E REALIDADE

Jaiana Cristina Oliveira Penedo (UFAM) [1]
Rita Barbosa de Oliveira (UFAM) [2]

RESUMO EXPANDIDO

Ferreira Gullar é o pseudônimo do escritor maranhense José Ribamar Ferreira, nascido em 10 de Setembro de 1930, na cidade de São Luís do Maranhão. Gullar teve sua vida literária iniciada, quando aos dezenove anos publicou o livro de poesia *Um pouco acima do chão*. Sua trajetória poética, no entanto, é pautada por transições que se alinham a certas fases de sua vida, percorrendo desde o concretismo, neoconcretismo, literatura de cordel, poesia engajada, até chegar numa construção poética a que muitos teóricos intitulam amadurecida. E é nessa fase amadurecida que surge o livro *Em alguma parte alguma*, com poemas que configuram o universo dos sabores, das formas, dos odores das coisas, explorando o imagético e resgatando a memória. Como característica dessa fase experimentada, a efemeridade da vida é percebida nos elementos orgânicos que se degradam aos poucos.

Para análise das questões citadas, escolheu-se o poema*Bananas podres 5*, o último da sequência de poemas com o título *Bananas Podres*, publicados em diferentes livros e também no livro objeto da pesquisa em andamento.

BANANAS PODRES 5

Fora
no alto
nos céus de São Luís
o tempo zune
luzindo acima dos telhados
manchados de musgos

e
debaixo
deles
num sobrado da rua das Hortas

[1] Graduanda do 7° período no curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas; bolsista de iniciação científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), aluna integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP).
[2] Prof.ª Dr.ª pela PUC-RJ, adjunta no Departamento de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP, no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, e líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.

como feras
bananas azedam em suas roupas negras
e ali
na polpa
o açúcar acelera a vertigem
em direção ao caos
ou seja
a uma aurora outra
sem luz
quando a forma
se desfaz
em água chilra

(enquanto Newton Ferreira
discutia a guerra
detrás do balcão
de sua quitanda, próximo dali,
na esquina de Afogados com a rua da Alegria)

e num alarido surdo
aquelas pobres frutas
– com prazo vencido–
vão aos soluços
perder-se na desordem

O poema acima descreve a memória de uma cena cotidiana ocorrida simultaneamente em dois lugares próximos, na cidade de São Luís,em um sobrado na rua das Hortas e em uma quitanda na esquina de Afogados com a rua da Alegria. Na primeira estrofe a atenção é direcionada para algo que acontece fora, nos céus daquela cidade: “o tempo zune/ luzindo acima dos telhados/ manchados de musgos”. A força do tempo é intensificada pela percepção de que ele zune e brilha, como algo quese movimenta de modo acelerado, por exemplo uma nave espacial ou um trem-bala. O movimento do tempo marca as coisas: os telhados ficam manchados de musgos.Pela posição em que é mostrado no poema, o tempo é visto como uma entidade superior que domina tudo. A imagem de superioridade do tempo é reiterada na segunda estrofe por meio da ideia de que as bananas que estão debaixo dos telhados apodrecem: nada protege as coisas da intervenção do tempo; o tempo as devora.Nessa imagem, ganha destaque uma fruta comum ao homem brasileiro, em todo o seu perfil, dimensão e cor,que vai apodrecendo e vestindo-se em roupas negras, submetida à ação do tempo. Até mesmo o que está no interior das coisas é sensível à força dessa entidade: o açúcar, a doçura da fruta é usado pelo tempo como fator destrutivo.As imagens do tempo como destruidor das coisas revela seu lado positivo, como se lê na terceira estrofe do poema: a vertigem, o caos, o apodrecimento das bananas leva-as “a uma aurora outra/ sem luz”, indicando que o tempo age para além das percepções do homem.

A memória, no poema em questão, apresenta-se por meio de um conjunto de imagens das bananas podres, desde a visual, “como feras” “em suas roupas negras”, “na polpa/ a açúcar acelera a vertigem”, “quando a forma/ se desfaz/ em água chilra”, “perder-se na desordem”, passando pela imagem gustativa combinada à olfativa, “bananas azedam”, “na polpa/ o açúcar acelera a vertigem / em direção ao caos”, “quando a forma/ se desfaz/ em água chilra” continuando pela imagem tátil, “roupas negras”, culminando na imagem auditiva, “alarido surdo”, “soluços”. Assim, o poeta constrói um conjunto sinestésico que indica o grau de envolvimento corporal no mecanismo de resgate da memória, todos os sentidos ficam em estado de alerta para reconstruir o acontecimento.

A quarta estrofe do poema, destacada pelos parênteses, traz um adendo à imagem de decomposição das bananas no sobrado: Newton Ferreira discutia a guerra na quitanda. A primeira palavra do primeiro verso dessa estrofe, “enquanto”, revela que as duas imagens da memória são simultâneas. Embora as imagens apareçam em lugares distintos, elas estão próximas por serem entrelaçadas na memória. A ação de Newton Ferreira está associada à degradação, a mesma que acomete as bananas, provocada pelo tempo que marca o fim das coisas e do homem, a desordem.

Entende-se, então que, o quinto e último verso mostra a chave da relação entre as bananas podres e a ação de Newton Ferreira: a discussão a respeito da guerra é inútil, pois não intervém para o final do litígio. Essa ideia é sugerida pelo fato de Newton estar “detrás do balcão/ de sua quitanda”. Acrescente-se a esse questionamento a ideia de que a guerra não tem sentido, poisos envolvidos querem a estabelecer e consolidar o poder de seu povo sobre outros, tendo em vista que os acontecimentos, como a existência das coisas, iniciam e terminam, nada é perene. Por isso, a desordem da guerra não tem sentido se tudo segue de modo irreversível para a desordem.Ninguém precisa gerar o caos, pois ele é parte da vida. Assim, a quarta e a quinta estrofes misturam a imagem da discussão de Newton Ferreira com o “alarido surdo” das frutas que apodrecem, a sugerir a inutilidade das duas ações, pois o deus Cronos irá devorará os envolvidos na guerra assim como devora as bananas.

Por meio da construção de imagens no poema *Bananas podres 5*, Ferreira Gullar resgata a memória de sua infância e adolescência na cidade de São Luís para fazer com que o leitor adentre no ambiente poético, no cenário de São Luís, na rua das Hortas, na quitanda, encontreseu pai e os conflitos do passado.

Como diz Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*: "A imagem nunca é um elemento: tem um passado que a constitui e um presente que a mantém viva." (1977, p.17). Bosisalienta dois tipos de imagem: ídolo (amada) e tabu (temida): as duas imagens misturam-se no citado poema, a vida agradável e o temor da guerra: a vivência no sobrado em São Luís, o pai vendendo frutas e conversando com os clientes e com os amigos, ao mesmo tempo em que uma guerra de grandes proporções se passava na Europa.

Dois pesquisadores tratam, indiretamente, a imagem como recurso poético na obra de Ferreira Gullar. ElaineRaulino observa, nessa obra, a preocupação com o modo como a linguagem poética deve ser elaborada, respaldando-seno pensamento de Michel Foucault. Rafael Ferreira discute a imagem do tempo na obra de Gullar.

Com base nesses estudos, observa-se que a vida cotidiana marca as imagens da memória de Gullar no citado poema, resgatando os dados dos sentidos percebidos por meio da corporalidade para despertar a reflexão sobre o prazer e a dor de viver considerando a irreversibilidade do tempo. Então, a reflexão poética feita por Gullar reside em que a arte e a vida estão completamente ligadas. Em seu livro *Sobre arte sobre poesia (uma luz do chão)*, o poeta declara: "Tornou-se um desafio para mim elaborar uma linguagem poética que expressasse a complexidade do real sem, no entanto, mergulhá-lo na atemporalidade (...). Uma poesia que nos ajudasse a assumirmos a nós mesmos." (2006, p. 164).

Por meio da análise do poema acima transcrito, entende-se que *Em alguma parte alguma*resulta do amadurecimento no fazer poético de Ferreira Gullar, que busca uma poesia capaz de revelar o dia-a-dia,capaz de fazer o homem pensar sobre a vida. Para tanto, o poeta recorre a um vasto cenário imagético, percorrendo os caminhos da memória e assinalando o tempo que desgasta os seres, apodrece frutos e leva o homem a seu fim, "a uma aurora outra".

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FERREIRA, Rafael Rodrigo. *Ferreira Gullar e algumas formas de diálogo com o passado em Em alguma parte alguma*. Curitiba: Revista Versalete, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia* (uma luz do chão). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

_____ *Em alguma parte alguma*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2013.

RAULINO, Elaine Nascimento.*Ferreira Gullar numa perspectiva foucaultiana:* uma leitura de Em alguma parte alguma. São Luís, 2012.

DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM: UM ESTUDO DO ENTRELAÇAMENTO TEXTUAL COM OS MITOS GREGOS

Jaqueline da Costa Magalhães[1]

Socorro Viana de Almeida[2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A tragédia, exemplarmente, é um gênero fascinante tanto que mesmo depois de 25 séculos de existência ainda faz sucesso na atualidade. Segundo Romilly, tragédias são escritas por toda parte, no mundo todo. Mais ainda, continuamos, de tempos em tempos, a tomar emprestado dos gregos seus temas e seus personagens. (1998, p.7)

Temos como objeto de estudo a obra de Milton Hatoum, *Dois irmãos* eos *Sete contra Tebas*,de Ésquilo. Buscou-se verificar na estrutura das obras elementos que aproximam os personagens esquilianos, Etéocles e Polinices e as personagens hatounianas, Omar e Yaqub. Quanto ao delineamento desta investigação, trata-se de uma pesquisa bibliográfica, porque parte do referencial teórico foi consolidado no viés literário e no campo teórico.

Resultados

Muitas das obras escritas por grandes escritores foram intertextualizadas em outros. Podemos citar o caso de Milton Hatoum, com sua obra "Dois Irmãos". Hatoum "reinventa" a rivalidade entre irmãos, o incesto e o drama familiar. Fiorin pode explicar de forma mais clara.

> [...] as relações entre textos ocorrem quando duas vozes se acham no interior de um mesmo texto [...] há relações entre textos, quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já construído. Há no texto que se relaciona com ele o encontro de dois textos (2006, p. 181-182)

De acordo com Kristeva(1969),para que ocorra a intertextualidade é necessário que possamos reconhecer a presença de outro texto ou de fragmentos produzidos anteriormente,

---

[1] Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas

[2] Professora Orientadora e Assistente do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Mestre em Letras – Linguística do Discurso pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Doutoranda em Estudos Clássicos – Poética e Hermenêutica na Universidade de Coimbra – FLUC/Portugal.

que estabeleçam relação com o texto lido. Essa presença e esse fragmento são facilmente encontrados nas duas obras em questão.

Não existe texto puro/original. Todos os textos sempre remeterão a outros textos, assim como "Dois Irmãos", a "Sete contra Tebas", até mesmo, a história bíblica de Caim e Abel, ou Esaú e Jacó, de Machado de Assis, que remetem ao mesmo tema que está sendo explanado neste trabalho. Os autores em questão viveram em épocas diferentes, tiveram vivências também distintas, mas seus textos se intertextualizaram devido ao Eros fraterno. Portanto, apesar de Hatoum ter utilizado o Eros fraterno para escrever sua obra, Bakhtin enfatiza que nada pode ser repetido, então, cabe ao autor "reinventar" a história. Assim, foi dessa forma que Milton Hatoum reinventou os temas abordados por Ésquilo no século XX.

Incesto

Após Édipo tornar-se rei de Tebas casou-se com Jocasta, a viúva de Laio. Com o passar dos anos, o casal teve quatro filhos: *Etéocles*, *Polinices*, *Antígona* e *Ismênia*. Os quatro eram ao mesmo tempo seus filhos e seus irmãos, ao passo que eram netos e filhos de Jocasta. Ao contrário do incesto que ocorre em *Dois Irmãos*, tanto *Édipo* quanto Jocasta não sabiam seu grau de parentesco, pois todo o ocorrido foi uma fatalidade do destino.

Hatoum (2000) não deixa clara a relação incestuosa entre Zana, Omar e Yaqub; os gêmeos com Rânia, porém o incesto que é explícito na obra ocorre entre Rânia e seu sobrinho, Nael. Todavia, devemos ressaltar que *Dois Irmãos* é narrado de acordo com a visão do próprio Nael, este por sua vez, sentia desejos sexuais por sua tia. Em *Sete contra Tebas*, Ésquilo (2007) nos deixa evidente o incesto entre mãe e filho.

> "Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúmes em Yaqub e inquietação em Halim". (HATOUM, p. 24, 2000)

A relação entre Omar e Zana é aparentemente incestuosa. Mãe e filho têm uma cumplicidade inigualável, cumplicidade esta que Zana não tinha mais com Halim desde o nascimento dos gêmeos. Omar sempre foi mulherengo, mas quando apaixonado, a mãe fazia de tudo para acabar com o relacionamento do Caçula (Omar) porque para ela, ele poderia ficar com várias mulheres, mas não se apaixonar apenas por uma, pois Zana possuía uma possessão pelos gêmeos, mas mais evidente em Omar.

> "Ela mimava os gêmeos e se deixava acariciar por eles, como naquela manhã em que Yaqub a recebeu no colo. As pernas dela, morenas e rijas, roçavam as do irmão; ela acariciava-lhe o rosto com a ponta dos dedos, e Yaqub, embevecido, ficava menos sisudo. Como ela se tornava sensual na presença de um irmão! [...] Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer". (HATOUM, p. 117, 2000).

A relação de Rânia com os irmãos era mais que fraterna, pois havia amor entre homem e mulher em seus olhares, suas atitudes e deixavam transparecer, porém aparentemente, ninguém além de Nael percebera. Ao longo de sua vida Rânia teve vários pretendentes, mas buscava neles traços físicos e pessoais dos gêmeos.

Rivalidade e violência entre irmão

> "Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu a janela e a platéia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certeira, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub". (HATOUM, p.28, 2000).

Lívia tinha sentimentos por Omar e Yaqub, para elaos dois se completavam.Lívia foi o motivo do êxtase da briga entre os irmãos. Entretanto, acabou apaixonando-se, e depois se casando com Yaqub gerando ódio no Caçula. Yaqub sofrera tanto agressões físicas quanto agressões morais e psicológicas, assim como, sua esposa.Mesmo com os anos de separação, os gêmeos não esqueceram o sentimento de ódio que sentiam.

> "Quando gritei, Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo. [...] ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde" (HATOUM, p.233, 2000)

Zana, na esperança de unir os irmãos planejou um trabalho em que os dois pudessem estar juntos. Yaqub conseguiu tirar Omar do negócio. Ao descobrir a traição, o Caçula o espanca.

Em os *Sete contra Tebas*, após o Mensageiro dizer a Etéocles que, Polinices estava na sétima porta, justamente a que havia sobrado para ele, o rei de Tebas bruscamente mudou sua feição, o seu comportamento.

> **Etéocles:**
>
> [...] eu mesmo o enfrentarei. Rei contra rei, irmão contra irmão, firme! Vamos, depressa, perneiras, armas contra lanças e pedras. (ÉSQUILO, 2007, 73).

> **Corifeu:**
> Dá ouvidos à mulher, ainda que não queiras. (ÉSQUILO, 2007, p. 75).
>
> **Etéocles:**
> O que tens a me dizer? Sem muitas palavras! (ÉSQUILO, 2007, p. 76).
>
> **Corifeu:**
> Evita o caminho da sétima porta. (ÉSQUILO, 2007, p. 76).
>
> **Etéocles:**
> Estou decidido. Teu conselho não poderá deter-me. (ÉSQUILO, 2007, p. 76).

O Corifeu tenta persuadir Etéocles de todas as formas para que não enfrente o irmão, assim como Zana com seus filhos. Além de temer a morte do rei de Tebas e a retaliação das Erínias, que de acordo com Ésquilo (2007) são entidades que punem atentados contra familiares.

> **Mensageiro:**
> A cidade está fora de perigo. Quanto aos reis, [nascidos do mesmo ventre, jazem, abatidos por golpes recíprocos, [vítimas das próprias mãos. (ÉSQUILO, 2007, p. 81).

Assim, os irmãos, Etéocles e Polinices, filhos de Édipo, iniciaram uma guerra que culminou com suas mortes porque ambos queriam o poder. Portanto, a maldição iniciada em Laio foi finalizada nos irmãos. Os personagens hatounianos finalizaram a geração porque Omar nunca tratou Nael como um filho, apenas como o filho da empregada como disse uma vez bêbado aos amigos. Hatoum (2000), porém não deixa claro acerca da paternidade de Nael, assim Yaqub também pode ser o pai do narrador.

Considerações finais

Apesar de Hatoum (2000) ter escrito sua obra no final do século XX, o autor usou temas que foram abordados por Ésquilo há séculos, como na obra em questão *Sete contra Tebas*, que incialmente o tragediógrafo a escreveu em 467 a.C. Percebemos que *Dois Irmãos* tem uma nítida relação com os Mitos Gregos.

Boa parte das histórias mais antigas que falam sobre laços familiares e que continuam sendo reproduzidas até hoje nasceram com a tradição da tragédia grega. A obra de autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes adquiriu um status imortal porque suas preocupações

mantiveram-se, mesmo depois de inúmeras gerações.De Ésquilo a Hatoum, a rejeição de Halim por Omar (o ladrão do amor de Zana) intertextualiza com a rejeição de Laio por Édipo.

Referências

ARISTÓTELES, *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch, 1895-1975. *Estética da criação verbal* / Mikhail Bakhtin [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. —São Paulo Martins Fontes, 1997.— (Coleção Ensino Superior)

CUNHA, Vasco. *A Grécia Clássica – Uma viagem ao seu teatro*. Millenium, 2012.

ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Intertextualidade e interdiscursivivdade*. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*.São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

LESKY, Albert. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NEVES, M. H. D. M. O teatro grego: a tragédia. In: MORETTO, F.; BARBOSA, S. (.). Aspectos do teatro ocidental. São Paulo: UNESP, 2006.

ROMILLY, Jaqueline. *A tragédia Grega.* Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: UNB, 1998.

PROCESSOS DE APROPRIAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO SONETO CAMONIANO NA LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

João Hipólito Santiago Sousa (UFAC) [1]

Gisela Maria de Lima Braga Penha (UFAC) [2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Tentaremos aqui apresentar, de forma clara e objetiva, os processos de apropriação e de transgressão do soneto de Luís Vaz de Camões: "Transforma-se o amador na cousa amada", especificamente em duas ocasiões- a primeira, na literatura brasileira do século XX, com o poema "A paixão segundo Camões", de Carlos Felipe Moisés e também, "'Transforma-se o amador na coisa amada', com seu" de Herberto Helder, literatura experimental portuguesa, também do século XX. Assim, a partir do viés comparativo, nossas colocações terão como ponto de partida os textos os quais servirão, também para comprovação acerca de tais processos e ocasiões. Para caráter especificamente didático os textos abordados estão colocados como anexo ao final deste artigo.

2. O "primeiro" caso

As aspas aqui se devem ao fato de que o caso exposto agora não será o cronológico, isto é, o poema historicamente mais próximo à obra que traçamos como ponto de partida, mas aquele que mais se assemelha à sua forma e a apropriação mais estrutural.Percebemos, então, que é o caso do soneto: "A paixão segundo Camões" do escritor brasileiro, Carlos Felipe Moisés.

O ponto de partida desta obra é a apropriação e o diálogo com o primeiro soneto exatamente por este aspecto: ambos, sonetos. O poeta brasileiro toma, apropria-se da forma do primeiro e toma também emprestado a referência a Camões logo no seu título; e aqui cabe exatamente a concepção de apropriação que dá espaço a uma adaptação, e é exatamente neste ato de apoderar-se que há a transgressão da obra em suas ideias, além da primeira subversão: Enquanto o poeta português adota uma ideia platônica de AMOR, o brasileiro irá subverter isso à PAIXÃO. Ao tratarmos disso - para que não nos findemos por analisá-lo (o poema) por completo – focaremos o que nos é mais pertinente: o título.

Uma das possibilidades interpretativas deste poema é exatamente este título que se concretiza no corpo do poema: paixão. Para melhor entendimento, podemos consultar um outro dicionário, desta vez o *Dicionário de Filosofia* que expõe o seguinte:

> Condillac definia a P. como "um desejo que não permite ter outros, ou que, pelo menos, é o mais dominante" (*Traitédessensations*, I, 3, § 3). Foi Kant quem nos alegou as determinações mais precisas. A P. é a inclinação que impede a razão de compará-la com as outras inclinações e assim de fazer uma escolha entre elas (Antr., §80). Por isso, a P. exclui o domínio de si mesmo, impede ou impossibilita que a vontade se determine com bases em princípios (*Crít. Dos Juízos*, §29). Com observações felizes, Kant ressalta a capacidade que tem a P. de dominar toda a conduta do homem, de apoderar-se de sua personalidade. Ao contrário da emoção, que é precipitada e irrefletida, a P. é lenta e refletida para alcançar seus objetivos, apesar de poder ser violenta [...] é como uma corrente que vai aprofundando seu leito, [...] é uma intoxicação ou uma deformação [...] (ABBAGNANO, 2000, p. 739).

Tal definição não poderia ser melhor aplicável em "A paixão segundo Camões". O autor não apenas transgride a ideia de amor da antiguidade clássica revisitada por Camões; mas a deturpa à paixão. A transgressão se faz presente no primeiro verso: "transforma-se o amador em coisa alguma"; estabelecendo essa tensão de um texto extremamente racional que fala da paixão poeticamente, uma paixão "kantiana", cega; o amor pressupõe certa reciprocidade, a paixão incendeia-se por si só. Temos, então:

AMOR [PLATÃO/CAMÕES] ≠ PAIXÃO [C. F. MOISÉS/KANT]

3. O segundo caso

No segundo caso; Herberto Helder em "'Transforma-se o amador na coisa amada', com seu". Neste poema, observamos de início o título que traz o mesmo nome do poema de Luiz Vaz de Camões, entre aspas simples, e termina em ", com seu". Observa-se logo a primeira recepção de uma frase 'incompleta'; fato que já carrega os primeiros traços de transgressão – ainda não muito subversivos. Visível assim:

"TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COUSA AMADA"

"'TRANSFORMA-SE O AMADOR NA COISA AMADA', COM SEU"

A transgressão se dá logo de início por uma questão métrica –isto é, a quebra da forma de soneto, os versos encavalgados e suas extensões; não somente no título, mas no primeiro verso que traz a sua repetição, em ambos os casos.

Ainda nos prendendo ao aspecto da forma, nos atentemos ao corpo de ambos os poemas. O poema de 1962 é um caso de além-transgressão em relação ao texto do poeta

brasileiro no tocante à estrutura da obra, não apenas pelo visível fato de que um texto toma a forma de soneto enquanto o outro é mais moderno;quando aprofundamos a leitura e o olhar para o poema de Herberto Helder e nos deparamos com as estratégias rítmicas para a criação de sentido num paralelo com os dois textos. Isso se evidencia ao abordarmos o desejo dos poetas em causar uma ilusão referencial de identificação concreta, concretude com o poema onde, no segundo caso, a forma e o sentido irão dialogar e contribuir para essa construção. Enquanto que o poeta português utiliza uma estrutura clássica e tradicional para significação, o segundo transgride-ocom uma estrutura irregular, mais extensa – ao qual nos cabe bem a aplicação de transgredir, ir além – e dotada de uma diferente postura em relação à própria sonoridade do poema, como podemos verificar nos trechos abaixo colocados:

> Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico" como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons. (CÂNDIDO, 1996, p. 23)

> Não se pode, sem forçar argumentos, negar a intenção imitativa, quase gestual, dos nomes de ruídos, as onomatopéias, nem o caráter expressivo das interjeições, nem, ainda, o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, carregam efeitos de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de visgo ou sequidão [...] A expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorizados pela repetição dos fonemas ou seu contraste. E a Estilística não tem feito outra coisa senão multiplicar exemplos de "harmonia imitativa", "eufonia", "imitação sonora", "pintura sonora", "simbolismo fonético" (BOSI, 1977, p. 33).

Essa estrutura sonora e a regularidade da qual fala Antônio Cândido é transpassada por Herberto Helder ao usar de recursos “modernos” e que se materializam alcançando uma completude ao tomar posse do texto do poeta tradicional; subverte-o à uma expressão sonora, como complementa Alfredo Bosi, no tocante ao aspecto de brincar com a linguagem e trazer versos dotados de uma"harmonia imitativa", "eufonia", "imitação sonora", "pintura sonora", "simbolismo fonético"; construindo um trabalho de verdadeira poesia experimental portuguesa; como cita-se em arquivo site do *Centro de Investigação para Tecnologias Interativas* da *Universidade Nova de Lisboa*:

> A poesia experimental é essencialmente característica da segunda metade do século XX e segue uma orientação no sentido de experimentar ou construir objectos poéticos dando importância às intuições e à sua relação dialéctica com os signos. Esta poesia é caracterizada igualmente pelo automatismo surrealista e por uma análise aplicada às estruturas morfológicas e sintácticas, à rima, às analogias verbais, à distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos. A principal

> tendência da poesia experimental é para explorar ao máximo as possibilidades estruturais de um dado material artístico independentemente de qualquer intenção significativa. [...] Herberto Helder pode ser considerado como poeta teorizante ou experimental uma vez que na sua obra, a poética e o poema se envolvem num circuito fechado que dá origem a inúmeras sinestesias. Herberto Helder participou nos cadernos da *Poesia Experimental*, em 1964, cujos primeiros organizadores não se vinculavam a qualquer noção de experimentalismo. (CITI, 2007).

Exposto isto, o poema experimental português alcança um ápice de transgressão ao subverter o poema camoniano ao extremo do concreto e da antítese ao mundo das ideias com uma linguagem e um trabalho lexical que podemos enfatizar assim:

> [...] a linguagem figurada é como um manto que recobre e vivifica o sentido banal das palavras [...] O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem quotidiana. (CÂNDIDO, 1996, p. 69)

E é nesse recobrimento dobanal que o poeta deturpa o tradicional com algo: a reciprocidade. Reciprocidade, esta, que vai de encontro – no sentido conflituoso – à ideia camoniana de amor ideal. Dotando de extrema significância o termo subverter pela criação de uma ilusão referencial do ato sexual na obra.

Derradeiramente, a possibilidade de transgressão nos seguintes versos do poema experimental: “Então, o mundo transforma-se neste ruído áspero / do amor. Enquanto em cima / o silêncio do amador e da amada alimentam / o imprevisto silêncio do mundo e do amor.” Aqui, a subversão alcança o nível realmente do contradizerou questionar: “[...] enquanto em cima” – adotando a explicação da teoria de Platão dos níveis da realidade – pode fazer referência específica ao campo ideal e abstrato, num ato de incitar a ideia platônica.

Conclusão

Dados os expostos neste artigo, é possível ver e analisar as próprias especificidades de cada obra num paralelo textual onde o texto é dotado de extremos significados e significância; além disso, é possível traçar uma comparação que dá conta de trazer esses citados e ocasionados processos de transgressão, de apropriação e/ou subversão do texto – tendo como princípio o soneto de Luiz Vaz de Camões e as devidas inferências comprováveis que venham contribuir para o diálogo entre as obras, as ideias e as próprias linhas de interpretação dos textos.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia.* 4ª ed.Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada e revista por BOSI, Alfredo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema.* 3ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMÕES, Luís Vás. "Transforma-se o amador na cousa amada" in *Lírica Completa, Vol.II: Sonetos*. Lisboa, IN-CM, 1980.

CITI. *Poesia Experimental. A*rquivo do Centro de Investigação para Tecnologias Interativas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/poe_exp.html>. Acesso em: 14 de maio, 2015.

HELDER, Herberto. "'Transforma-se o amador na coisa amada', com seu" in *A colher na boca*. Lisboa: Edições Ática, 1967.

MOISÉS, Carlos Felipe. "A paixão segundo Camões" in *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 57, Set. 1980, p. 57.

CRÔNICAS QUEIROSIANAS N'*A PROVÍNCIA DO PARÁ*

José Adauto Santos Bitencourt Filho (UFPA)[1]

Germana Maria Araújo Sales (UFPA) [2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

Em 25 de março de 1876 instaurou-se a publicação do periódico *A Província do Pará.* Inicialmente, órgão do Partido Liberal, foi fundado pelo redator político Joaquim José de Assis, pelo tipógrafo Francisco de Souza Cerqueira e pelo redator gerente Antônio José de Lemos, circulou até o ano de 2001. Teve, no último quartel do século XIX, uma grande importância na divulgação de prosa ficcional para a comunidade letrada paraense.

Em suas páginas, nas seções *Variedades*, *Miscellaneas*, *Litteratura*, *Solicitados*, *Sciências*, *Lettras e Artes*, *Boletim do Dia* e, principalmente, *Folhetim*, presente diariamente no jornal, eram publicados contos, crônicas, cartas literárias, poesias e romances, bem como outros gêneros literários que visavam o entretenimento do leitor. Ao longo dos anos que compreendem o século XIX, autores de diversas nacionalidades foram divulgados n'*A Província*. A maior parte destes compartilhavam a nacionalidade francesa, seguidos pelos autores de nacionalidade lusitana.

Entre os autores portugueses, José Maria de Eça de Queirós (1845-1900) foi o mais citado nesse periódico, com resenhas e textos críticos sobre sua obra, além de pequenas prosas ficcionais veiculadas no periódico, como contos, fragmentos de romances, artigos, cartas e textos cronísticos. Voltamos nossa atenção aos textos cronísticos, pois se apresentam na folha paraense em estado inicial e que seriam reelaborados, reescritos e incorporados a outras obras com a mudança de suporte - do jornal para o livro. Temos como objetivo recuperar, nos exemplares d'*A Província do Pará* publicados entre 1876-1900, as narrativas cronísticas de autoria de Eça de Queirós, constam nas páginas do jornal paraense e as possíveis modificações ao serem publicadas em volume, pelo autor.

[1] Discente do Curso Letras - Língua Portuguesa do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará; E-mail: adauto.jasbf@gmail.com.
[2] Professora da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, coordenadora do Projeto "Memória em periódicos: a constituição de um acervo literário".

Objetivos

O objetivo desta pesquisa é apresentar a catalogação e cronologia de quais textos assinados por Eça de Queirós estão presentes na folha paraense *A Província do Pará* no período de 1876-1900, bem como apresentar como estas narrativas foram publicadas em volume.

Metodologia

Para o desenvolvimento deste trabalho foram realizadas consultas aos exemplares do periódico *A Província do Pará*, disponíveis em microfilme na seção de microfilmagem da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN) e no Laboratório de Linguagem da Universidade Federal do Pará(UFPA), e os textos localizados foram catalogados e digitalizados. Posteriormente, foi feita uma pesquisa bibliográfica com o objetivo de obter informações sobre as narrativas.

Resultados

O primeiro texto em crônica assinado por Eça de Queirós foi *O tocador de realejo* publicado n'*A Província do Pará* em 18 de novembro de 1877, na seção *Variedade*. Esse texto retrata o cotidiano de uma rua em um fim de tarde, mostrando a forma como cada morador é tocado pela *Traviata* reproduzida por um tocador de realejo, e como tudo volta ao normal após o término da melodia. Apesar de não conter o teor jornalístico e crítico que permeiam os escritos elaborados pelo autor para a publicação n'*A Actualidade* e na *Gazeta de Notícias*. Apesar de se assemelhar ao que denominamos hoje como crônica, não é assim qualificado pelo jornal. Este recorte do cotidiano assinado por Eça de Queirós não foi citado em nenhuma das biografias do autor utilizadas no desenvolvimento da pesquisa[3], mas supomos que ele tenha sido originalmente publicado em algum periódico português, já que *A Província do Pará* tinha por prática a reprodução de textos dos jornais portugueses.

O Inverno em Londres foi uma das produções do autor para o periódico *Gazeta de Notícias*, tendo sido publicado originalmente em 3 de dezembro de 1880 e na folha paraense, nos dias 15 e 16 de março de 1881. Trata-se de uma das cartas enviadas pelo autor, enquanto correspondente da folha fluminense na qual apresenta ao leitor uma

[3] Para o desenvolvimento desta pesquisa, foram utilizadas três biografias sobre o autor Eça de Queirós: *Vida e Obra de Eça de Queirós*, de João Gaspar Simões; *Eça: Vida e Obra de José Maria Eça de Queirós*, de Maria Filomena Mónica; e *Eça de Queirós: uma biografia*, de Alfredo Campos Matos, além de *A construção da Narrativa queirosiana: espólio de Eça de Queirós*, obra assinada por Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro.

descrição de como a passagem do outono para o inverno, transformava Londres em um "deserto de plebeus", e apenas uma "fresca ralé" que consiste no trabalhador, artista, professor, etc. permanece na cidade durante este período, enquanto a "humanidade superior […] partem para os seus castellos, as suas *villas* a beira mar, ou os seus *yatchs* […]". E como esta prática da nobreza inglesa foi alterada pelas mulheres. Estas *ladies* e *lordes* então preferem agora se submeter ao desagradável inverno inglês, pela comodidade e preguiça da rotina que as viagens exigiam.

Os dois últimos textos assinados pelo autor foram *Padre Salgueiro* e *Quinta de frades*, ambos publicados em terras paraenses no ano de 1892, em 31 de julho e 25 de agosto, respectivamente, ambos na *Gazeta de Notícias*. No primeiro, o interlocutor descreve o personagem-título, que não é um padre que se destaca dos demais, pois assume o sacerdócio como qualquer outro cargo do Estado, tem completo desconhecimento do Evangelho. Enquanto o segundo, descreve uma quinta, que anteriormente era propriedade de frades, e mesmo assim não apresenta "nada que lembre os renunciamentos o mundo", sendo um lugar luxuoso, o que contradiz aos ideais de desprendimento de bens materiais pregados pela Igreja.

Todos estes textos foram retomados e inseridos em outras obras para a publicação em volume. *O tocador de realejo*, foi inserido no final do primeiro capítulo do romance *O Primo Basílio* (1878); *O Inverno em Londres* foi incluído na compilação póstuma *Cartas de Inglaterra* (1905); enquanto *Quinta de Frades* e *Padre Salgueiro* foram reelaboradas e transformadas em missivas e incluídas entre as cartas d'*A correspondência de Fradique Mendes* (1900).

Considerações finais

A divulgação dos textos aqui citados em terras paraenses em um curto período de tempo separando estas publicações das originais contribuiu para a popularização do autor na Belém oitocentista. Mostrando também que não eram publicados apenas os romances e contos de Eça de Queirós, mas que também textos com elementos cronísticos, que valorizavam mais a subjetividade do autor do que o desenvolvimento de uma unidade dramática, tinham espaço no jornal. Reiteramos que este estudo é um recorte do plano de trabalho "A presença de crônicas queirosianas n'*A Província do Pará*", em estado de desenvolvimento.

Referências

MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. *Eça de Queiroz*: uma biografia. 1. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça:* Vida e Obra de José Maria Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Record, 2001.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da Narrativa queirosiana***:** espólio de Eça de Queirós. Biblioteca de autores portugueses: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

QUEIROZ, Eça de. *Cartas de Inglaterra.* 3. ed. Porto: Livraria Chandron, de Lélo& Irmão. 1916.

_____. *A correspondência de Fradique Mendes*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

_____. *O primo Basílio:* episódio doméstico. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queirós.* 3ª Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

QUEIROZ, Eça de. *Cartas de Inglaterra*. 3. ed. Porto: Livraria Chandron, de Lélo& Irmão. 1916.

_____. *A correspondência de Fradique Mendes.* 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

_____. *O primo Basílio:* episódio doméstico. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queirós.* 3ª Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

CATARINA EUFÉMIA, DE SOPHIA ANDRESEN: POESIA INSUBIMSSA

Kallel Alves Machado [1]

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira [2]

RESUMO EXPANDIDO

O que eu queria dizer-te nesta tarde
Nada tem de comum com as gaivotas
(SOPHIA ANDRESEN. No tempo dividido, 2005)

A epígrafe que abre esta introdução nos permite refletir sobre uma condição essencial ao homem: ser livre. Um direito, tão comum às gaivotas, que por vezes é negado ao homem. Basta citar alguns exemplos em nossa história, como a escravidão, os regimes de exceção, as guerras. Numa sociedade marcada por conflitos, o exercício da liberdade pode custar muito caro, porém, mesmo sob opressão, nada impede que os homens lutem pela libertação daquilo que o opressor julgue ser ordem.

Pela literatura, podemos identificar diversos nomes de poetas que empunharam suas palavras como arma de combate contra as injustiças dos que estiveram no poder, do que depreendemos a importância desse tipo de poesia em ser cultivada e do que configuramos um dever do poeta: despertar nos homens a consciência de cuidar de si e dos outros.

O trabalho que ora desenvolvemos busca estudar a insubmissão poética no texto *Catarina Eufémia*, da poeta portuguesa Sophia Andresen, que emprega a palavra poética como arma política contra o regime salazarista e contra o regime capitalista de exploração do homem. Empregamos o conceito de poesia insubmissa, elaborado por Roberto Pontes em *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999), que a concebe como a mensagem capaz de conscientizar moralmente a vida política e social de um determinado grupo de pessoas, demonstrando a estreita relação do poeta com a realidade, ou seja, seu comprometimento político e social com o tempo e lugar onde vive. Para Pontes a finalidade do poeta de fala insubmissa reside não apenas na captação e na interpretação da realidade, mas também na intervenção sobre ela através do agir poético e político. Esse pensamento se confirma nas palavras da professora e pesquisadora Rita Barbosa de Oliveira ao falar sobre o que Sophia Andresen pensa a respeito da função do poeta:

---

[1] Graduando em Letras Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Amazonas. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.
[2] Orientadora – Doutorado em Letras Literatura Portuguesa pela PUC-Rio (2010). Professora adjunta do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.

> [...] para Sophia Andresen o poeta encena uma personagem que fala sobre experiências que, no caso de fazerem referência a fatos históricos, aparecem inventadas pela escrita poética. Essa invenção é ação política porque transgride o modo de pensar a respeito de determinada realidade ao lançar outro olhar sobre ela e modificá-la poeticamente" (OLIVEIRA, 2012, p. 35).

Nesse caso, por meio de sua obra, o artista intervém poética e politicamente sobre determinada realidade onde há injustiça.

Em se tratando do paradigma da complexidade, discutido por Edgar Morin, entendemos que esse pensamento nos proporciona olhar para o texto literário numa perspectiva transdisciplinar, de modo que as relações entre o poeta, a poesia e o poema tornar-se-ão mais evidentes, pois observaremos a vida do poeta e sua poesia no contexto de luta política de seu país por meio do poema de voz insubmissa por ele produzido. A poesia de fala insubmissa, em Portugal tem determinada tradição, visto que as décadas da ditadura de Salazar provocaram a reação dos artistas. Nesse sentido, nossa análise do poema *Catarina Eufémia*, de Sophia Andresen, trata do poeta de espírito insubmisso, que transforma sua poesia em discurso político como forma de denúncia contra as mazelas do seu tempo, a fim de despertar nos homens o desejo de liberdade e de justiça.

1. Do poema

> *Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.*
> (SOPHIA ANDRESEN. Discurso proferido no Grande Prêmio de Poesia atribuído ao *Livro Sexto*, 1964. *In*: *Livro sexto*, 1976.)

A afirmação acima evidencia o pensamento de Sophia Andresen acerca da relação da poesia com a realidade. Para ela, Antígona representa esse tipo de poesia porque não se deixou intimidar pelas más práticas de quem esteve no poder, antes viu a igualdade de direitos e a liberdade como bem irrevogável. O poema *Catarina Eufémia* nasce com este objetivo, como forma de reação a quem insiste em calar a voz daqueles que clamam pela liberdade, pois denuncia e condena a morte da camponesa Catarina Eufémia, morta a tiros em uma manifestação grevista que reivindicava melhorias trabalhistas, no período da ditadura em Portugal. Torna-se evidente que o poema andreseniano objetiva combater a violência perpetrada pelo estado de exceção, que esconde as práticas de violação dos direitos humanos. Em outros termos, o poema combate as forças que insultam o ser humano, fazendo "uso da palavra como arma" (PONTES, 1999, p. 21). Transcrevemos a seguir *Catarina Eufémia*:

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça

E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
Estavas grávida porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres
Nem usaste de manobra ou de calúnia
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
Porque eras a mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recua
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste
E a busca da justiça continua
(ANDRESEN, 1972, p. 74)

Para entendermos a recriminação ao poder político feita no poema acima, esclarecemos a respeito da manifestação grevista durante a qual se deu a morte de Catarina Eufémia, que se tornou um dos símbolos da luta contra a exploração e a repressão dos trabalhadores durante o regime salazarista. Segundo os próprios trabalhadores das circunstâncias dadas, na edição nº 44 de maio - junho de 1954, do jornal *O camponês*, "Órgão dos Camponeses de Portugal", sob o título "Uma camponesa", aparece registrado "o ódio dos fascistas pelos camponeses", pois estes foram recebidos por aqueles a "rajada de metralhadora", enquanto "à frente iam camponesas com os filhos ao colo". Segundo a publicação, Catarina Eufémia, dentre essas mulheres, foi derrubada com duas bofetadas pelo tenente da Guarda Nacional Republicana, mas, mesmo assim, "a valente camponesa grávida, caída no chão e segurando um filho que trazia ao colo, gritou-lhe: "nós temos fome e queremos paz". Ainda de acordo com a reportagem, "o tenente assassino metralhou friamente a camponesa dando-lhe morte imediata e ao filho que trazia no ventre" (*O camponês*, apud PCP).

Levando-se em consideração que "a história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte" (ADORNO, 1970, p. 103), o poeta emprega um fato histórico na realidade do poema para representar seu testemunho e sua crítica e para conscientizar leitores e ouvintes sobre os atos injustos de um poder e se unirem "no enfrentamento e no livramento da opressão (PONTES, 1999, p. 30), na busca da justiça, tema fixado na mitologia grega, referida no poema. Daí a invocação a Antígona que representou a ousadia de confrontar as ordens dos tiranos, pois tanto a personagem histórica, quanto a personagem mitológica lutaram pelo direito até a morte. Assim, a epígrafe do início do tópico faz pleno sentido, na medida em que o mito de Antígona reitera a mensagem do poema *Catarina Eufémia*.

Desde a primeira estrofe a lição de Catarina Eufémia em "fazer frente" remete à busca pela justiça e libertação diante do medo em relação às forças opressoras. O poema exalta as atitudes de Catarina Eufémia sem se valer das mesmas artimanhas do inimigo, pois, ao invés de armas de fogo, faz da palavra o instrumento de luta. A posição dessa mulher em "fazer frente", e estando grávida, representa a luta no sentido ético, por isso "a terra bebeu um sangue duas vezes puro". Observamos, portanto, a intervenção política do poeta por meio da palavra poética, na qual "a ética da ação ensina a justiça junto com as demais virtudes, e a ação política mostra essa 'justa regra' como intervenção em forma de denúncia" (OLIVEIRA, 2012, p.61). O poema andreseniano evidencia o que para o poeta é viver de forma justa: seguir a lei da liberdade e justiça.

O compromisso poético assumido por Sophia Andresen no poema *Catarina Eufémia* constitui-se em insubmissão poética por causa da mensagem capaz de modificar o comportamento coletivo, pelo tom de luta e proposta de libertação. Na poesia insubmissa, as palavras têm clareza e poder de convencimento, servem de instrumento de defesa, arma de combate contra a injustiça (PONTES,1999). A fala insubmissa de Sophia Andresen surge como necessidade de se insurgir e/ou reagir sobre sua realidade, e a ação inter-relacionada de poética e política mostra o homem preocupado com o lugar e o tempo em que habita, daquele que reflete sobre "o que é o homem no mundo" (MORIN, 2011, p. 25).

Considerações finais

> *E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia.*
> (SOPHIA ANDRESEN. Discurso proferido no Grande Prêmio de Poesia atribuído ao *Livro Sexto*, 1964. *In*: *Livro sexto*, 1976.)

Catarina Eufémia propõe a luta para a libertação das injustiças promovidas pelo regime de exceção durante a ditadura de Salazar. Suas palavras têm o poder de conscientizar o leitor, constituindo-se, portanto, poesia insubmissa. A voz insubmissa presente no poema integra-se no tempo vivido, onde o canto do poeta revela a voz dos oprimidos na luta contra a exploração. Esse canto está na natureza da poesia.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Dual*. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

_____. *Livro Sexto*. 5.ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

_____. *No Tempo Dividido*. 4.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Tradução Eliane Lisboa. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia: Poema de Mil Faces Transbordantes*. Manaus: Editora Travessia, 2012.

PCP (org.). *Catarina – 50 Anos: 1954 -2004*. Partido Comunista Português. Disponível em: <http://www.pcp.pt/actpol/temas/pcp/catarina/camponeses-1954.htm>, acesso em 13 de julho de 2015.

PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa: Estudo da Obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto.* Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

FRAGMENTOS DE MEMÓRIA EM *VIAGEM*, DE CECÍLIA MEIRELES

Karoline Alves leite (UFAM)[1]

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)[2]

RESUMO EXPANDIDO

Os fragmentos de memória estão dispersos em muitos versos dos poemas de *Viagem*(1939), integrados e diluídos na ideia da fugacidade do tempo. Torna-se, pois, importante ressaltarmos que na leitura dos poemas, menos do que uma análise minuciosa da sua composição, há uma busca do como se revelam esses fragmentos na poesia de Cecília, por meio de uma cuidadosa observação.Assim entendidos, o olhar atento nos revela a concepção de tempo como indicador de uma lição de vida, fazendo o eu-lírico percorrer os caminhos da existência povoados pelas lembranças de um passado remoto e pela ansiedade de um futuro incerto.

Ao compreendermos a memória atrelada ao tempo, devemos reconhecer que este é um tema recorrente na poesia ceciliana. Tal tema agrega sentidos específicos em sua poética, pois é sempre indicador de perda e memória, nostalgia e melancolia, descontentamento e incertezas. Como fator preponderante na vida dos homens, jamais cessa de consumir lentamente tudo à sua volta e permanece como“fator negativo para a objetiva compreensão da vida” (CAVALIERI, 1984, p. 15). Na duração humana, o presente, logo que alcançar o futuro, irá transformá-lo em passado. O sentimento de distância do que passou é ininterrupto e a perda dos momentos que regem a vida é contínua. A separação daquilo que se ama torna-se frequente. Assim, a incessante busca por uma forma de livrar-se do tempo está inexoravelmente presente na forma como a poetisa se expressa, pois livrar as coisas do tempo é a única maneira de lhes dar permanência. Em sua poesia, assim como em toda a sua existência, não existe passado nem futuro, tudo o que é contemplado e vivido encontra-se no presente. A respeito dessa obra, ressalta Alfredo Bosi que:

---

[1]Aluna graduanda do quinto período do curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa da UFAM. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP. Desenvolve o Projeto de Iniciação Científica intitulado: Cecília Meireles, de Viagem a Solombra: retratos de uma poética. Bolsista FAPEAM.

[2]Dra. em Letras – Estudos Literários pela PUC-Rio, Professora do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e do programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP

> Em Cecília, o pretérito já recebeu, desde o início, uma aura de distância, como se paisagens e rostos vistos tivessem habitado um tempo remoto, levado pelo ventos dos dias, e só revivessem quando tocados pelo presente da palavra. [...] Fora do momento do canto e do seu encantamento, a existência do mundo é como que suspensa. (BOSI. In: GOUVEA, 2001, p. 15)

A ensaísta Nelly Novaes Coelho fundamenta a ideia da relação que a memória estabelece com o tempo ao ressaltar que na poesia ceciliana "persiste a "imprevista memória" que mantém Cecília em íntima comunhão com o Tempo sempre eterno, sempre vivo nas almas, com todo o seu pesado fruto das experiências vividas através dos séculos." (COELHO, 1964, p. 89). O estudioso Alfredo Bosi, por sua vez, destaca que em sua poesia a memória reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou, lutando contra a usura dele em defesa do ser. (BOSI. In: GOUVEA, 2001, p. 16).

O filósofo Henri Bergson, em sua obra *Memória e vida* (2006), defende a teoriada memória entendida como duração e a noção de tempo concebida como uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam no decorrer da vida e que estão vinculados a memória. Em sua concepção, esta está constantemente empurrando algo do passado para dentro do presente, que, por sua vez, morre e renasce instantaneamente. Decerto seu ponto de vista corrobora nossa proposta de discussão, pois, como o próprio filósofo afirma: "a memória está sempre presente." (BERGSON, 2006, p. 58).

A sucessão temporal não descarta ninguém. A mudança constante gera sofrimento e descontentamento na poetisa, no entanto, é sábio aceitar a irremediável fuga do tempo. Essa noção do tempo como destruidor, que a tudo torna efêmero, a faz conviver com o passado que é recordado pela memória, pois é preciso que alguém no presente o reviva e ela, que sempre afirmou uma certa ausência do mundo, está ausente porque viaja em sua memória buscando recordações que possam ser reavivadas pela poesia: "o passado redime-se na memória; a memória, por sua vez, perfaz-se na canção do presente" (BOSI, In: GOUVEA, 2001, p. 15).

Para Bergson (2006), o passado está em contínuo progresso e o seu crescimento é incessante, ocasionando a acumulação sem espera de si mesmo e a impossível separação dele porque, de fato, ele continua presente em nossas vidas mesmo quando não nos apercebemos dele. Ao rememorar o passado, a poetisa o faz coexistir com o presente. Na concepção de Bergson, o presente se desdobra a cada instante, jorra, e nesse jorramento segue por direções alternadas onde um cai para o passado e o outro para o porvir. Como atentamente observou a estudiosa Nelly Novaes Coelho: "a poetisa se integra no tempo e na vida fugidia, diluindo-se no passado, no presente e no futuro, numa incessante tentativa de eternizar em si mesma a presença da vida que passa" (COELHO, 1964, p. 97).

A memória une os polos, a temporalidade da vida mundana com a realidade. O filósofo Henri Bergson (2006, p. 90) ressalta que a memória é a percepção, que por sua vez é o porvir: "[...] na verdade, toda percepção já é memória, na prática percebemos apenas o passado, sendo o presente o puro e inapreensível avanço do passado roendo o porvir". Ela mantém a poetisa em profunda comunhão com o tempo, sempre presente na vida de cada ser, com todas as experiências vividas através dos anos:

> Ontem, hoje, amanhã: três momentos que entre si diferem apenas pela perspectiva do ângulo em que nos colocamos. É esta a sensação que nos transmite a poesia de Cecília Meireles: começamos com o mundo e prosseguiremos sem ele; a eternidade não é algo que virá um dia, ela é algo que existe em nós, que sempre existiu e sempre existirá[...] (COELHO, 1964, p. 104)

A memória localiza no passado uma explicação para a causa do que sentimos. Nos poemas de *Viagem*, a memória recorta um trecho da vida e o transforma em poesia. A mágoa e o pranto da transitoriedade se transmudam sucessivas vezes em canto. Uma leitura minuciosa retira dos poemas os pequenos fragmentos de memórias representados, muitas vezes, pelos símbolos do fluir temporal, que, embora confirmem a passagem do tempo, demonstram que os momentos da vida foram registrados, guardados na memória. É ela, pois, que prolonga o passado no presente porque as lembranças pessoais nela retidas retornam à nossa consciência na medida em que nos ajudam a compreendê-lo.

Em muitos versos, o instante é concebido como presente absoluto, que, para Benedito Nunes (1995, p. 18-19)se faz ora em função do passado ora em função do futuro, constituindo-se na mais imediata expressão da temporalidade humana. Valorizá-lo configura-se no primeiro passo para a contemplação do mundo e dos seres. Em tom melancólico, Cecília, em poemas de *Viagem*, revela a sua lírica indiferença entre ser alegre ou ser triste, estados de espírito que para o filósofo Henri Bergson mudam sem cessar. Contenta-se apenas em ser poeta, pois é o que lhe basta para existir no mundo e a causa do canto é mesmo o instante.

Contemplamos a poetisa valorizar as coisas efêmeras da vida, passageiras, assumindo um parentesco com elas, pouco se importando com o passar do tempo impiedoso que consigo leva o que já foi visto e vivido rapidamente, como o vento instável e inconstante. Entretanto, não se altera o seu estado de contínua contemplação de tudo o que é frágil, não sentindo gozo nem tormento, pois segue cantando pelo caminho da vida.

Observando o significado do vento como um símbolo temporal na poesia de Cecília Meireles,Ruth Villela Cavalieri afirma que "como matéria de ar, o vento possui sua ambivalência pois, em suas manifestações sensíveis, ele pode tanto ser avassalador e

prejudicial como pode ser brisa embalante e bem aceita" (CAVALIERI,1984, p.30). Em alguns poemas, a imagem fugidia do vento é que transforma a passagem do eu lírico pelo mundo mais leve e mais rápida, atravessando noites e dias com uma tranquila ligeireza, guardando cada lembrança do presente, um instantâneo que morre e renasce indefinidamente.

O passado é a efemeridade do tempo. Aquele subsiste dentro da poetisa, pois é rememorado a cada instante em que este é lembrado como algo fugaz e que já ficou para trás. Cecília possui um modo peculiar de lembrar, essa particularidade advém da sua ideia de ausência do mundo, um alheamento que torna tudo quanto já se passou mais fácil de ser rememorado. Como observou Alfredo Bosi (In: GOUVEA, 2001, 29): "Cecília viajava primeiro dentro de sua própria memória convertendo em lírica as suas experiências vitais de amor e pena, encanto de desencanto". Com isso, a poetisa reitera a sua profissão de fé que é cantar a todo momento e eternizar cada coisa, cada ser, cada instante em poesia: "sua poesia revela o fluir da mesma corrente vital e especulativa, que atribui à arte a missão de captar a essência do momento fugaz e eternizá-lo. [...]O milagre da poeta torna o instante eterno." (COELHO, 1964, p.96)

Os elementos instáveis da realidade exterior ativam a recordação do passado pela lembrança. O uso das imagens figuram a subjetividade da poetisa. É da junção dessas imagens que nasce sua poesia e a imagem só nos remeterá ao passado caso tenha sido buscada nele (BERGSON, 2006, 49). A partir delas os momentos passados são rememorados e revividos. A lembrança é um ato que está preso ao passado, é algo que contrasta com o presente, nos afastando dele e levando-nos para o passado a fim de fixarmo-nos em alguma região deste. Segundo Benedito Nunes (1995, p.19), o passado não se diferencia do presente e compartilha com ele sentimentos e recordações em intervalos oscilantes.

Assim podemos compreender que os fragmentos de memória na poesia de Cecília Meireles são retirados do passado, que se acumula incessantemente, para o presente, instante absoluto. Interligados à noção da efemeridade do tempo, eles se constituem em pequenas imagens e símbolos temporais retirados da memória.

Referências

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. *Em torno da poesia de Cecília Meireles*. In: Ensaios sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas/ Fapesp, 2007, p. 13-32.

CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *O "eterno instante" na poesia de Cecília Meirele*s. In: Tempo solidão e morte. São Paulo: Conselho Estadual, 1964, p. 7-26 (Ensaios,33).

GOUVEA, Leila V.B.(org). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. Textos de estudos e ensaios apresentados no Seminário Internacional Cecília Meireles: 100 anos, Universidade de São Paulo, Outubro de 2001. São Paulo: Humanitas/ Fapesp, 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1972.

A SÁTIRA DECANTADA NAS ENTRELINHAS DAS TOADAS DE DESAFIO DO BOI BUMBÁ DE PARINTINS

Marcos Antonio Lima Costa (CESP/UEA)[1]
Maria Celeste de Souza Cardoso (CESP/UEA)[2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

A cidade de Parintins também conhecida como "Ilha Tupinambarana" por conta de sua história de estreita relação com os povos indígenas, possui uma população com cerca de 100.000 habitantes. O Festival Folclórico de Parintins promove na cidade uma transformação singular no período da festa, a população e a economia triplicam. Podemos até afirmar que Parintins "transpira" o Boi Bumbá. À cerca de 100 anos essa festa popular movimenta a cidade. O folguedo junino do Boi-Bumbá de Parintins vem a ser uma adaptação regional do auto folclórico originário do Maranhão conhecido como Bumba-Meu-Boi cuja encenação, em suas origens, servia para catequização durante o Brasil-Colônia, no período do "Ciclo do Gado" ou da "Civilização do Couro".

O Festival Folclórico de Parintins é um evento de manifestação cultural popular que nasceu de uma brincadeira de rua e que com o passar dos anos foi se projetando para um evento cada vez mais grandioso. Dessa forma, as toadas ditam o andamento da apresentação dos Bumbás. São as toadas também que retratam em suas composições, toda a evolução ao longo do tempo. Assim, as toadas são elementos de extrema importância para esse evento.

As toadas de desafio do boi-bumbá de Parintins

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporada na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região. Na cidade de Parintins este espetáculo é orquestrado ao som da toada que invade as ondas sonoras como se fossem verdadeiros mantras durante o período do Festival.

Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, diz que a toada significa "cantiga, canção, cantinela. [...] é qualquer cantiga melancólica e sentimental

[1]Acadêmico do 1º período do Curso de História da Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA. Compositor de toadas. E-mail: marcoslimaufam@gmail.com
[2]Professora de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas. Mestre em Letras e Arte pela Universidade do Estado do Amazonas – PPGLA/UEA. E-mail: celeste_cardoso23@yahoo.com.br

[...]" (s/d, p. 871).Neste sentido, a toada de Boi-Bumbá pode ser considerada uma canção que representa a identidade cabocla de Parintins, de extrema relevância no Festival Folclórico. Assim, além dos sentimentos e exaltação da figura do boi, compositores e brincantes cantam a beleza da floresta, a biodiversidade do ambiente, a galera, porta-estandarte e a cunhã poranga, figuras representativas da cultura parintinense.

A rivalidade estimula os ânimos dos torcedores que encontram na toada a base estrutural poetizada. É a partir da toada que se constrói a cênica e toda a temática do espetáculo da floresta com a qual todos os elementos se desenvolvem. A toada do boi-bumbá de Parintins retrata o cotidiano e a paisagem do povo nordestino e principalmente o desafio. Assim, o desafio torna-se o combustível para a rivalidade e com essa rivalidade através das toadas a festa foi se reinventando.

Nogueira (2014) afirma que as toadas de desafios remetem ao estimulo de coragem e heroísmo as suas fileiras (personagens e torcedores) e de covardia ao oponente. Para Julio Cesar Farias (2005) são as toadas de desafio que incitam o Boi adversário com provocações, acusando-o, dentre outras ofensas, de ser invejoso e plagiador. Assim, os desafios bastantes comuns no passado, ainda possuem seu lugar no presente, desde que não tenha ofensa "a pessoas humanas", torna-se um dos pilares da rivalidade entre os bumbás.

As cantigas satíricas e as toadas de desafio

Segundo Moisés (2006), as poesias trovadorescas dividem-se em duas espécies: a lírico amorosa, expressa em duas formas, a cantiga de amor e a cantiga de amigo; e a satírica, expressa na cantiga de escárnio e de maldizer. Dessa forma, a poesia era cantada e acompanhada com instrumentos, ou seja, letra e melodia formavam um corpo indissolúvel. A satírica, com seu formato pequeno, retrata vários acontecimentos que fazem sentido ao interlocutor. No exemplo abaixo, podemos perceber algumas características da sátira de maldizer com linguagem direta, agressiva, sem disfarce.

Cantiga[3]
Ai dona fea! foste-vos queixar
Porque vos nunca louv'em meu trobar
Mais hora quero fazer um cantar
Em que vos loarei toda via;
E vedes como vos quero loar:
Dona fea, velha e sandia!
Ai dona fea! Deus mi perdon!
E poishavedes tanto grancoraçon

[3]Autor: D. Juan Garcia de Guilharde. Registrada no Cancioneiro da Vaticana sob o nº 1097. Fonte: Moisés, 2006.

Que vos eu loe em esta razon,
Vos quero já loar toda via;
E vedes qua será a loaçon:
Dona fea, velha e sandia!
Dona fea, nunca vos eu loei
En meu trobar, pero muito trobei;
Mais ora já um bom cantar farei
En que vos loarei toda via;
E direi-vos como vos loarei:
Dona fea, velha e sandia!

Observa-se que o trovador fala diretamente para a dona fea, velha e sandia, trata-se de cantiga de maldizer, quando se refere diretamente à pessoa satirizada com adjetivos pejorativos e agressivos. Em outro exemplo, pode-se perceber a presença de uma linguagem de duplo sentido, irônica, sarcástica e irreverente.

Cantiga[4]

Rui Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Sancta Maria,
porua dona que gran bem queria,
e, por se meter por mais trobador,
porque lh'ela non quis [o] bem fazer,
fez-s'el em seus cantares morrer,
mas ressurgiu depois ao tercer dia!

Em relação à toada, esta sofreu alterações principalmente na parte de suas composições, o caboclo amazônico passa a retratar na letra da toada o seu cotidiano e sua visão de mundo. Nos desafios antigos, os bois travavam verdadeiros duelos nas tímidas ruas de Parintins. Hoje, isso não mais acontece. Os desafios do início da brincadeira de boi-bumbá são semelhantes ao cantar dos repentistas do Nordeste, já os desafios atuais se modificaram.

O auto do boi retrata a sátira de forma sutil. Dessa forma, a sátira permeia nas cantigas trovadorescas, no Nordeste e reacende nas toadas de desafios de Parintins. Tanto nas cantigas satíricas como nas toadas de desafio prevalece a zombaria, a ironia, palavras ofensivas, muitas vezes até de baixo calão. Como se pode perceber nos exemplos abaixo:

"Hoje contrário, por essa estrada eu quero passar"[5]
Hoje contrário, por essa estrada eu quero passar
Vou te levar pra cidade pro teu retrato tirar
Vou só mas vou decidido de morrer ou de matar
Hoje contrário, você me espera debaixo da rama
Morre o Boi deixa o curral, Morre o amo deixa a fama

[4]Autor: Pêro Garcia Burgalês. Registrada no Cancioneiro da Vaticana sob o nº 998 e no Cancioneiro da Biblioteca Nacional sob o nº 1331. Fonte: Moisés, 2006.
[5]Autor: Lindolfo Monteverde. Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Fonte: Entrevista com Basílio Tenório.

"Olha contrário, eu não tenho farol"[6]
Olha contrário, eu não tenho farol
Vocês falaram que eu ia me enrascar
Vocês disseram que ia passar vergonha
Que o encarnado ia brincar de boca aberta
Mas eu ti digo já podemos si orgulhar
Ou de boca fechada ou de boca aberta nós fomos lá.

Esses exemplos citados demonstram semelhanças na linguagem utilizada tanto pelos cancioneiros medievais quanto pelos compositores de toadas de desafio, além disso, percebe-se a forma direta e sarcástica de se referirao objeto satirizado. Neste contexto, as toadas de desafio trazem em suas entrelinhas a sátira decantada em forma de poesia.

Considerações finais

A toada revela o linguajar caboclo, suas peculiaridades e, principalmente, suas ironias, é nessa crisálida do imaginário que a sátira vem sendo apresentada de forma criativa no festival impulsionando a cultura e ultrapassando fronteiras.

As toadas de desafio passaram por inúmeras transformações no decorrer dos anos, no entanto, ainda permanecem em suas entrelinhas aquelas características que são semelhantes às cantigas satíricas medievais. Semelhanças essas que tornam as toadas bem parecidas com essas cantigas, como é o caso da linguagem direta, da ironia, da zombaria, da irreverência e outras mais. As diferenças entre elas também são visíveis principalmente na estrutura. As cantigas e as toadas antológicas se parecem na estrutura, são poemas curtos e simples, já as toadas atuais diferem nessa estrutura por serem mais longas.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.*9.ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A., s/d.

FARIAS, Júlio Cesar. *De Parintins para o mundo ouvir:* na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido.Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2005.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos.*30.ed. São Paulo: Cutrix, 2006.

NOGUEIRA, Wilson. *Boi-Bumbá* – imaginário e espetáculo na Amazônia. Manaus: Editora Valer, 2014.

[6]Autor: Lindolfo Monteverde. Agremiação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Fonte: Entrevista com Basílio Tenório.

MARCAS DA AMAZÔNIA NAS NARRATIVAS DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Mara Madalena da Silva Campos [1]

Veronica Prudente Costa[2]

RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho surgiu a partir de uma pesquisa de Iniciação Científica, cujo estudo se propôs a analisar as relações que se estabelecem entre as obras *Os Selvagens* e *Remorso Vivo*, ambas publicadas em 1875, por Francisco Gomes de Amorim. A segunda obra se passa em Paris, mas é uma continuação da primeira e nela observamos os desdobramentos dos conflitos ocorridos entre europeus e indígenas tempos antes na região amazônica através do desejo de vingança do protagonista. Em *O Remorso Vivo*, temos uma narrativa com características do Romantismo português em que o personagem Romualdo Goataçara reaparece na Europa como médico, chamado Diogo Peres de Molina, que ampara todos aqueles que necessitam de cuidados.

Em *O Remorso Vivo* não percebemos um posicionamento rígido do narrador a favor da cultura europeia e nem totalmente em defesa dos indígenas. O discurso apresenta ambiguidades que através da voz dos personagens percebemos que a ambição europeia foi capaz de atrocidades contra os indígenas, mas também trouxe o remorso como consequência. Nesse sentido, foi possível perceber o impacto entre as diferentes culturas e a ambição por riquezas minerais da Amazônia, pois a morte da irmã de Romualdo Goataçara decorreu da luta por pedras preciosas.

Observamos as diferenças de valores entres as distintas culturas quando a jovem Mundurucu utilizava as pedrinhas preciosas como adorno sem perceber o alto valor comercial dessas pedras no mercado europeu. Por outro lado, observamos o comportamento do personagem Aberto de Lacroix quando "Ele viu – lhe o cestinho nas mãos... abriu – o distrahidamente, enquanto estudava as pérfidas palavras com que precisava disfarçar a mentira..As pedras preciosas deslumbraram – lhes os olhos...Era ourives"! (AMORIM, p.236). É possível perceber que na visão do personagem Alberto,

---

[1] Acadêmica do 5º período de Licenciatura em Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA/CEST) do Centro de Estudos Superiores de Tefé. Bolsista de Iniciação Científica - FAPEAM

[2] Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro da diretoria da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) desde 2012, atualmente exerce a função de Secretária Executiva. Coordenadora do projeto de pesquisa "Presença portuguesa na Amazônia", financiado pelo CNPq.

o adorno tinha um outro valor que gerava a ambição e as guerras entre indígenas e europeus.

Desde o início das incursões colonizadoras nas Américas, a ambição por riquezas minerais fez vítimas e gerou enormes conflitos. No entanto, recorremos a Todorov em *A Conquista da América* (1999) quando este fala das diferenças de valores entre europeus e indígenas e exemplifica sobre um caco de vidro "Tudo o que têm, dão em troca de qualquer bagatela que se lhes ofereça, tanto que aceitam na troca ate mesmo pedaços de tigela e taças de vidro quebradas" (p.45). Desta forma, é possível perceber que a visão mercantilista que se estabelece favorece os europeus e propicia uma troca injusta entre objetos de valor e outros objetos sem valor comercial e ainda danificados, mas que despertam a curiosidade do indígena que nunca os tinha visto antes. É possível perceber, através do personagem Alberto Lacroix, que o valor comercial dos minerais era um valor europeu. Vale ressaltar que em decorrência dessa cobiça pelos minerais e da expansão territorial, os europeus enfrentavam os povos nativos e daí decorreram guerras contra as comunidades indígenas e os conflitos por terra para exploração de ouro e outras riquezas minerais que ainda se perpetua na Amazônia até a atualidade. Assim se deu o processo de colonização na Amazônia à sombra da cobiça pelo ouro e do apego aos bens materiais, ao desejo de progresso que aniquila aquele que se coloca como obstáculo, como podemos observar neste caso os dois irmãos Mundurucu que se transformaram em obstáculo no caminho de Lacroix.

A partir do conflito e das mortes decorridas na primeira obra, o enredo de *O Remorso Viv*o se desenvolve na Europa quando o personagem Romualdo reaparece como médico em busca de vingança do assassino de sua irmã Porangaba. Diogo Peres de Molina quer se vingar do Marquês Alberto de Lacroix, mas se apaixona por sua filha Hortensia de Lacroix. Assim, o indígena deixa a Amazônia, estuda e vai em busca de vingança em um ambiente totalmente diferente daquele que ele conhecia. Após ter se livrado da morte na primeira obra, ocasião em que foi atingindo por um golpe de punhal desferido por Lacroix, Romualdo foi salvo por padre Félix, que segundo a narrativa de *Os Selvagens* havia sido morto pelos cabanos, entretanto, este reaparece na narrativa de *O Remorso Vivo*, conforme nos revela o narrador.

> O padre Felix, que tinha educado o índio, escapára milagrosamente à matança que os cabanos fizeram em Santarem; e, fugindo para o Tapajós, chegou à tribo dos mundurucús, seus amigos, no momento em que Ella estava sendo tambem aniquilada por aquelles facinorosos."[...]" – Em nome de Nosso Senhor Jesus Christo, basta de derramar sangue! – gritou o velho, indo ao encontro do chefes cabanos, ao tempo em que elles se precipitavam como feras sedentas no terreiro dos mundurucús. (AMORIM, 1875, p.241)

Com base na citação acima, verificamos que o padre se salva da morte e salva Romualdo de morrer afogado após o golpe de punhal. Após este espisódio, o padre e Romualdo vão para a Europa e este segue com os estudos formais até se tornar médico. O personagem Alberto de Lacroix foge com as pedras preciosas e ao chegar em seu país recebe o título de marquês, pelo rei Luiz Fellipe: "Era viúvo e immensamente rico, segundo se dizia, porque tendo feito uma viagem ao Brazil, na sua mocidade, descobrira uma mina de pedras preciosas". (AMORIM, 1875, p. 22). Após o saque aos Mundurucu, Lacroix retorna à Europa e passa a viver como rei cercado dos prazeres da vida material com jantares e bailes elegantes, ele se torna famoso pelas suas façanhas heróicas, que nada mais eram do que tentativas de cometer o suicídio devido aos terríveis remorsos que o atormentavam. Esses remorsos eram fruto de sua riqueza adquirida de forma desumana, pela cobiça que o fez utilizar de pretextos de falsa cordialidade e amor em relação à Gertrudes com a finalidade de enganar e aniquilar os Mundurucu.

Os erros do passado ressurgem na narrativa conforme nos revela uma passagem em que ele relembra os acontecimentos com o casal de irmãos. Em meio aos delírios de sua consciência culpada, ele é interrompido no momento em que ouve: "Um gemido abafado e o ruído de um corpo, que caía á entrada do gabinete", [...] (AMORIM, 1875, p.30). Era sua filha Hortensia que havia tido um súbito desmaio e Lacroix grita por socorro aos seus criados. Neste momento, o médico aparece na narrativa:

> O Marquez, todo attento para a sua filha não reparou no recém chegado senão quando este pegou na mão da enferma para lhe tomar o pulso.[...] – O meu remorso vivo!-gritou finalmente o Marquez. – Eu bem o tinha sentido approximar-se! E caiu sem movimento sobre o tapete. (AMORIM, 1875, p.31)

A partir da citação podemos perceber que Romualdo se apresenta como Diogo de Molina, um médico educado nos moldes europeus e que ninguém ousaria dizer que aquele rapaz era indígena do Tapajós, conforme havia afirmado Alberto de Lacroix há muitos anos atrás quando esteve na Amazônia. Desta maneira, percebe-se que há um posicionamento contraditório no discurso do narrador a favor da cultura europeia, evidenciando sua cultura como superior. Ora ele exalta os valores europeus, ora ele aponta os problemas da colonização europeia na Amazônia quando o narrador aborda a ambição do personagem Alberto Lacroix e os remorsos que o atormentam. Com o passar do tempo, ele percebe que a sua ambição foi capaz de devastar uma comunidade inteira de indígenas, conforme nos mostra o narrador através do sofrimento deste:

> Que vida, que viver do inferno!... E lá fora pensam todos que sou o mais feliz dos homens, e que me divirto, fazendo doudices mais ou menos engraçadas![...] – faz hoje dezoito annos!... Dezoito annos de existencia maldita, que tento aniquilar em vão...[...] Sempre, sempre em 31 de março, de

> dois em dois annos, desde aquele sucesso terrível, acontece-me algum desastre, soffro um desgosto, recebo uma punhalada ou tenho visões do inferno! Que virá hoje? Ah! elles eram dois !... Porém, Ella amava- me ...devia ter- me perdoado. Elle não; elle não perdoará nunca, n'esta vida nem na outra... Se outra existe?... Existe, sim, existe, infelizmente! Se a morte succedesse o aniquilamento, não veria eu sempre, n'esta horrível data, a sombra implacável e vingadora de Romualdo Goataçara.. [...] Ai! não me esqueço, não! Tentei até hoje lutar, mas dou-me por vencido! Viajei debalde; procurei inutilmente a morte nas chammas, na água, debaixo dos cavallos desenfreados [...] Só o archanjo da vingança me comprehendia, arrancando-me vivo de todos os perigos, para prolongar o meu castigo. (AMORIM, 1875, p. 26-29)

Observamos que apesar de ter se tornado um homem influente e cheio de posses, Alberto de Lacroix vivia em constantes conflitos internos com o seu passado e isto fazia dele um homem infeliz, mostrando que apesar de toda a sua fortuna, esta nunca foi capaz de comprar a felicidade e nem a paz que almejava para a sua vida. Um homem infeliz que não possuía sequer o carinho de sua filha Hortênsia.

O personagem Diogo Peres, apesar de seu passado amazônico, demonstra ter se ajustado bem à cultura europeia afastando-se da sua essência na maneira de se portar socialmente, mas internamente as marcas dos acontecimentos pretéritos são indeléveis e alimentam o seu desejo de vingança. Desejo que vai se abrandar somente com a chegada do Amor por Hortência:

> Hortensia testemuhara-lhe subita sympathia, desde a primeira vez que o viu; e este facto pareceu fazer no animo do medico um abalo profundo [...] Diogo Peres como que deixou consummar-se no seu espírito a revolução myssteriosa, que n'elle começára a operar a presença da jovem. Sentiu-se attrahido, conheceu que attrahia, e deixou-se ir sem resistencia, convencido de que poderia parar quando quizesse, para oppor os seus designios da Providencia. (AMORIM, 1875, p.108)

Um sentimento que se manifesta através da doçura e simpatia da jovem em relação a ele. Mas o marquês percebe a semelhança entre Diogo e Romualdo e teme pela sua vida e de sua filha, ciente da vingança que poderia se suceder. A constante perturbação do marquês em julgar a todo o momento a presença funesta de Goataçara a quem ele supostamente havia assassinado, ao se deparar com Diogo Peres, transforma a sua vida em suplício, pois se vê preso ao passado e às terríveis lembranças que o rosto daquele homem lhe trazia.

Apesar da severidade dos sentimentos de Diogo, o destino apresenta uma reviravolta e Diogo cai em uma armadilha da vida, pois nunca cogitara se apaixonar pela filha de seu inimigo, a filha daquele que um dia tirou a vida de sua única irmã Gertrudes, que se apaixonou e foi assassinada por um simples ourives que agora se apresentava como marquês. Entre o amor e ódio, uma terrível dúvida se estabelece em Diogo, uma vez que

este teria que escolher entre seguir com sua vingança ou abrir mão desta para viver o amor que estava sentindo pela filha daquele homem a quem um dia jurou se vingar diante do túmulo de sua irmã. Diogo passa a se questionar a respeito de seus sentimentos, pois este não entende como se deixou levar pelo Amor, já que seu coração estava gelado pelos anseios de vingança e de repente sente-se mudar por dentro. Nesta perspectiva do Romantismo, o Amor salva e desagrava as lembranças do passado, tornando-se mais forte que o ódio. O Amor vence e Diogo desiste da vingança e termina a narrativa ao lado de Hortensia, deixando as marcas do passado para trás.

Referências

AMORIM, Francisco Gomes. *Os Selvagens*. 2ª Ed. Manaus: Ed. Valer, 2004.
_____. *O Remorso Vivo*. Lisboa: Mattos Moreira, 1875.

SANTOS, Francisco Jorge dos. *Além das Conquistas e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina*. 2.ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América:* a questão do Outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GLOSSÁRIO DOS COMPOSITORES DE TOADAS DOS BOIS BUMBÁS DE PARINTINS: DÉCADA DE 90

Marconde Maia Cruz [1]

Maria Celeste de Souza Cardoso [2]

RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa realizada no Programa de Apoio à Iniciação Cientifica (PAIC), fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa da Amazônia (FAPEAM) referente ao período de um ano, com inicio em agosto de 2014 e término em agosto de 2015. O objetivo deste é a construção de um glossário dos compositores de toadas dos bois-bumbás de Parintins da década de 90. Esse glossário teve como ponto inicial o Festival Folclórico de Parintins que iniciou na década de 60 e continua até os dias atuais. A manifestação folclórica apresentada no bumbódromo[1], nas três últimas noites do mês de junho, leva os visitantes a viajarem em um mundo místico cheio de magia e originalidade e passam a fazer parte desta obra de cores, ritmos e criatividade dos brincantes que se apresentam. O espetáculo é fruto da realidade dos amazonenses retratada pelos compositores de toadas em suas obras musicais que se transformam em enredo nas apresentações dos bumbás na arena do bumbódromo.De acordo com Assayag (1995), o Festival Folclórico de Parintins é, sobretudo, para os parintinenses uma verdadeira obra teatral humanística de grande importância, não somente pelo espetáculo cultural apresentado nas três ultimas noites do mês de junho na arena do bumbódromo, mas porque registra nesse momento para todo o mundo a vivência do caboclo ribeirinho, bem como suas crenças, lendas, contos e mitos que fazem parte da vida do povo amazonense, em especial, os parintinenses.Os compositores de toadas da década de 90 elaboravam suas produções musicais levando em consideração um contexto histórico da cidade e também as belezas naturais existentes na região amazônica. Tomam também como fonte de composição de suas obras a sensualidade da mulher parintinense, “A Morena Cabocla”, decantando sua paixão pela cabocla e também pelo boi.As toadas

---

[1] Bolsista PAIC. Acadêmico do 6º período do Curso de Letras na Universidade do Estado do Amazonas-UEA/CESP.

[2] Orientadora Paic. Professora de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado na Universidade do Estado do Amazonas – UEA/CESP. Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA/UEA.

[1]Local de apresentação e disputa entre os bumbás Garantido e Caprichoso. O bumbódromo é um palco a céu aberto com dois espaços, um para a galera da cor vermelha e branca e o outro para a galera da cor azul e branca. O bumbódromo tem o formato de um boi fazendo uma alusão aos bumbás de Parintins.

possuem diferentes melodias, algumas tristes, alegres e outras também satíricas. Não são romanceadas e nem possuem refrãos.De acordo com os compositores de toadas dos bumbás de Parintins em entrevista cedida à pesquisa, até o final dos anos 80, no Amazonas, as toadas eram músicas cujas letras exaltavam o boi e a cultura do povo parintinense. O compositor do Boi-Bumbá Garantido, Geandro Pantoja em entrevista concedida à pesquisa, enfatiza que "as toadas são a trilha sonora do espetáculo, ponto de partida para a concepção artística e o ponto de ebulição das apresentações. São registros lítero-musical da história dos bois, momentos marcantes, contextos de época e essência da cultura popular".Assim como Geandro Pantoja, outros compositores antigos também pensam da mesma forma. Para o compositor do bumbá Garantido, Paulo Silva, as toadas refletem a história do bumbá em sua essência. De acordo com ele, "a toada abrange a antologia do boi de Parintins aos acontecimentos da época e o boi é a estrela maior do espetáculo, do folguedo em Parintins".Além de toda essa linha que busca determinar a evolução do bumbá na arena, é mostrada também nas toadas um ponto fundamental, a história cabocla, o dia-dia de um caboclo ribeirinho.Suzano (2006) diz queas toadasresgatam, pois, a odisseia do povo brasileiro, filhos legítimos da terra, em releitura histórica, a concepção do homem amazônico e as suas relações com a floresta, em tão misterioso mundo, objeto e criação dos deuses.As toadas dos bumbás de Parintins geralmente são escolhidas no fim de cada ano quando ocorre o concurso de escolha das toadas e são apresentadas diversas composições musicais às agremiações folclóricas tanto da cor vermelha como também da cor azul. Em entrevista ao Jornal Gazeta Parintins em 23 de Dezembro de 2013, o presidente do Conselho Musical do Boi-Bumbá Caprichoso, Mauro Antony, declarou que o processo de escolha das toadas é um desafio para os membros da comissão "o desafio maior é não se envolver, julgar a letra, ritmo e sentimento. Nossos membros são maestros, levantadores de toadas, instrumentistas, radialistas, produtores musicais, mestres de marujada e galera." Explica o presidente. Além disso, com a criação do Conselho Musical e o Conselho de Arte, as toadas passaram a serescolhidas em três etapas diferentes e pela primeira vez, o torcedor, por meio do site oficial do bumbá, pode participar do processo de escolha das composições musicais que serão gravadas no CD oficial da agremiação folclórica Boi-Bumbá Caprichoso como informa o presidente ao Jornal. As toadas de boi-bumbá expressam a linguagem, a música e a cultura do ser Parintins e é a forma encontrada pelos compositores locais de cantarem as belezas, a história e a cultura do povo parintinense. Assim, as toadas são compostas em diversas temáticas como explica Farias: "São compostos diversos tipos de toadas para

a apresentação dos Bois-Bumbás no festival, como, por exemplo, as toadas de Lendas, de Ritual, de Figura Típica, de Exaltação ao Boi, de Evolução, de Galera, de Vaqueirada, de Batucada ou Marujada, além das especificas dos personagens do folguedo". (FARIAS, 2005, p. 65).Toda essa relevância, misticidade do folguedo, exaltação ao boi, as temáticas apresentadas e os itens individuais, galera, batucada ou marujada, rainha do folclore e demais itens dos bumbás de Parintins apresentam uma grande importância para a evolução do boi na arena. Em entrevista cedida para esta pesquisa, o compositor do Boi-Bumbá Garantido, Demétrius Haidos, declara que as toadas influenciam e possuem uma grande importância na evolução do bumbá dentro da arena "é através das toadas que se começa a montar o esqueleto boi na arena, tanto em sua evolução quanto na temática apresentada em cada noite do espetáculo na arena, os rituais, as alegorias, resgatando a cultura do povo parintinense" finaliza o compositor em entrevista cedida em 24/02/15 para a pesquisa. Com o passar dos anos, o Festival Folclórico de Parintins conquistou referência nacional, passando a ser um objeto de atenção da mídia e considerado uma atração turística na cidade de Parintins.A mídia passa a influenciar o espetáculo apresentadona cidade de Parintins, o Festival Folclórico de Parintins como objeto tomado para levar a cultura parintinense para o mundo sendo transmitido via Rádios, TVs, Web e também Jornais Impressos como retrata Nogueira: "O Boi-Bumbá de Parintins é o resultado de uma longa experiência na forma de como uma agremiação de foliões pode se comunicar e interagir com o público na arena, com as galeras (torcedores), com o telespectador, com os ouvintes e leitores de jornais e revistas – e, sobretudo, com o mercado. (NOGUEIRA, 2008, p.95)". O autor também afirma que esses meios de comunicação de massa deixaram os torcedores dos bumbás mais próximos das agremiações folclóricas, principalmente aqueles que não conseguem vir até a cidade para ver o espetáculo de perto interagindo juntamente com seu boi por meio da mídia local, nacional e internacional. Cardoso (2013, p. 39) ressalta que "as modificações sofridas pelas toadas demonstram que a festa produzida e mostrada pelos parintinenses faz parte de um processo de globalização e recebe influência da mídia". Essas fontes midiáticas estão presentes em diferentes manifestações folclóricas ou festivas em todo território brasileiro e, principalmente, na cidade de Parintins sendo transmito ao vivo o Festival Folclórico de Parintins. Além disso, as toadas são produzidas em formas diferenciadas, sendo com inspirações, cientificas ou até mesmo conforme a temática apresentada pelos bumbás. O compositor de toadas dos bumbás de Parintins Bené Siqueira ressalta que suas composições são descritas de acordo com a realidade do boi-bumbá ou acontecimentos

na sociedade, assim surgem amelodia, a letra musical e por último o arranjo. Há também aqueles que compõem de forma cientifica com pesquisasrealizadas para a elaboração do registro musical e também aqueles que procuram manifestar suas toadas voltadas às temáticas que os bumbás apresentam, após o espetáculo no bumbódromo, ao público.O compositor de toadas do Boi Garantido, Fred Góes, retrata ainda que suas toadas são feitas de inspiração, acontecendo naturalmente, "na década de 1990, as toadas eram livres, curtas e objetivas e a minha primeira toada foi quando o Garantido perdeu o Festival Folclórico de Parintins para o Contrário por 5 a 1, foi nesse período que compus a toada que era chamada "5 a 1 vai virar 6", ressalta o compositor. Na década de 90, a figura indígena foi introduzida com sucesso nas toadas dos bumbás de Parintins. A cultura indígena exaltada nas composições destes artistas revela para o mundo por meio das mídias toda nossa essência, é mostrada nas toadas a identidade de quem vive na Amazônia, a identidade do ser parintinense em seu processo de evolução. A figuração indígena expressa nas toadas deixa o boi no formato mais local, mais identitário.Nesse contexto, a organização desse glossário dos compositores de toadas dos bumbás de Parintins da década de 1990 surge a partir da ausência dos estudos voltados para essa temática, para a ausência de obras que falem e valorizem os compositores de toadas, os quais são de grande importância dentro do maior evento folclórico do Brasil. São esses compositores que retratam dentro das toadas dos bumbás de Parintins todo um contexto histórico e cultural do caboclo amazonense. Entretanto, o trabalho realizado pelos compositores é pouco reconhecido, por esse motivo se fez necessário organizar um acervo com as composições desses artistas para futuras consultas, haja vista não existir espaço físico ou museus para guardar as alegorias nem para arquivar as composições musicais.De acordo com Albin (2006), no dicionário Houaiss, **glossário** em latim *glossarìum,i* 'glossário' significa vocabulário, dicionário', der. do gr. glóssárion, ou 'pequena língua', é um conjunto de termos de uma área do conhecimento possuindo significados, esclarecendo termos pouco usados ou expressões, sendo regional, dialetal ou até mesmo registro de texto documental. Na Idade Média e Renascença significava reunião, na parte final de um manuscrito ou enfeixada num volume próprio, de anotações, antes interlineares (glosas), sobre o sentido de palavras antigas ou obscuras encontradas nos textos. Neste sentido, o glossário dos compositores de toadas da década escolhida consiste em apresentar e registrar aspectos da trajetória de vida dos compositores não somente dentro de cada agremiação folclórica da cidade de Parintins, mas também aspectos relevantes da vida pessoal destes em forma biográfica. Além disso, são apresentadas as

obras musicais de cada compositor da década escolhida para a referida pesquisa e também obras inéditas. Para a efetivação deste glossário foram encontrados 70 (setenta) compositores de toadas que fazem parte da década de 1990, porém, destes, apenas 20 (vinte) compositores foram entrevistados, porque cerca de 05 (cinco) compositores já são falecidos, 06 (seis) dos compositores contatados optaram por não conceder entrevistas, os demais compositores não foram encontrados por residirem fora do estado do Amazonas, dificultando o acesso do pesquisador. Contudo, foi possível elaborar e concluir o glossário dos compositores de toadas da década escolhida que é o objetivo principal da pesquisa realizada com os 20 compositores entrevistados. Em suma, o Glossário dos compositores de toadas dos bumbás de Parintins: década de 90 é um acervo importante para futuras pesquisas voltadas à cultura de Parintins. Desse modo, os leitores encontrarão poderão encontrar registros que valorizam a cultura de um povo que reside em uma cidade no Baixo Amazonas e tem como principal evento cultural, o Festival Folclórico de Parintins.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira.* Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ASSAYAG, Simão. *Boi-Bumbá*; festas, andanças, luz e pajelanças. Rio de Janeiro. Fumart, 1995.

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. *Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins.* Manaus: UEA, 2013.

FARIAS, Júlio César. *De Parintins para o mundo ouvir:* na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2005.

JORNAL GAZETA PARITINS. *Caprichoso anuncia toada para gravação de CD.* Disponível em: <<www.gazetaparintins.blogspot.com.br>> acesso em 24/08/15.

NOGUEIRA, Wilson. *Festas Amazônicas:* boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Editora Valer,2008.

SUZANO, João de Matos. *Brincando de Boi em Parintins.* Manaus. Grafísa, 2006.

ESTUDOS SOBRE A MUHURAIDA E SUAS RAÍZES CLÁSSICAS

Maria de Nazaré Carvalho da Silva[1]

Weberson Fernandes Grizoste[2]

RESUMO EXPANDIDO

A primeira obra escrita no período colonial século XVIII na Amazônia por um português Henrique João Wilkens (1875) *Muhuraida*, um poema épico que retrata a pacificação e catequização da etnia Mura, segundo o próprio autor da obra os indígenas que este retrata em *Muhuraida*, moravam na Aldeia do Abacaxi, situado no Rio Madeira.

A obra é composta por seis cantos e a cada canto o autor precede cada um com, a qual chama de "argumentos" é como se fosse um pequeno resumo do que será desenvolvido naquele canto.

Mesmo a obra sendo pouca conhecida no meio Literário, muitos autores já dedicaram estudos sobre *Muhuraida*.

Muhuraida segundo Treece (1993) tem como principal assunto a preocupação básica com um contexto estreitamente local e histórico e com a conjuntura imperante de forças políticas e econômica.

Mas adiante o autor ainda ressalta que "ao mesmo tempo o poema não procura desmentir o reverso da medalha reformista das leis de liberdade pombalinas, ou seja, o motivo comercial da colonização e exploração agrícola" (TREECE,1993:17).

A autora Tania Pêgo (2010), também uma estudiosa da obra ressalta que a *Muhuraida*, reforça as tentativas de Santa Rita Durão e Basílio da Gama de mostrar a bondade natural do índio, antecipando formas de convivências pacíficas, como as defendidas pelo Marechal Rondon.

[1]Acadêmica do 7º período Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Centro de Estudos Superiores de Parintins-CESP. Bolsista do Programa à Iniciação Científica-PAIC, Fomentado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Amazonas-FAPEAM.
E-mail: nazare.carvalho02@gmail.com.
[2]Professor Doutor do colegiado de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Centro de Estudos Superiores de Parintins-CESP. Orientador do Projeto. E-mail:

Ou seja, Wilkens retrata na sua obra o retrato dos acontecimentos do passado, mostra o índio a qual do nome a obra os Mura, de maneira como viviam, que o autor retrata como: bestialidade e fereza, que "os tornara um empecilho ao desenvolvimento da região do rio Madeira" (PÊGO, 2010:61) na sequencia da narrativa os indígenas sofrem a transformação ao aceitarem a catequização e pacificação.

Caldas (2007) ressalta que enquanto o texto de Wilkens privilegia o caráter homogeneizador de todo processo de conversão dos Mura, outros discursos inclusive históricos.

Mostram que a decisão Mura de abrir mão de sua resistência às pressões militares e culturais da sociedade branca foi resultado da debilitação progressiva daquela população por meio de epidemias, crescente interferências de culturas não indígenas em sua vida e guerras implacáveis com o Mundurucu, os quais avançavam do rio madeira em direção ao oeste.

No entanto a primeira obra escrita no Amazonas *Muhuraida* é de suma importância no meio literário, por apresentar acontecimentos históricos de uma tribo que muito resistiu as imposições do branco seja na cultura, na linguagem, mesmo sendo ficcional, pode-se voltar um pouco a verdadeira historia do homem amazonidas, durante a colonização.

As semelhanças entre as duas obras é encontrada logo no primeiro canto, pois no início da *Eneida* Virgílio lembra das vidas destroçadas devido o herói de sua epopeia Eneiasser "descendentes de Troiano, restos dos Dánaos e do terrível Aquiles" (MEDEIROS, 1992:28), mas que para chegar ao Lácio muitas foram as peripécias do herói, lutou e venceu deixando as sementes da fundação de Roma.

O português Wilkens ao cantar o sucesso dos portugueses também se recordou dos acontecimentos do passado, dos esmorecimentos que outrora aconteceram, assim como Virgílio presenciou muitos acontecimentos reais. O poeta romano viveu em um período conturbado, pois chegou a presenciar a guerra da Perúsia. "O vendaval das guerras civis despedaçava todas as portas: roubou as terras do poeta e esteve a ponto de lhe roubar a vida" (MEDEIROS, 1992:08) e Wilkens na sua obra *Muhuraida* relata que presenciou nas missões, as atrocidades que aconteceram nas lutas de portugueses e indígenas, os dois poetas descreveram acontecimentos da sua vida pessoal para dentro das suas obras.

No canto I e possível ver a dor e a tristeza do poeta ao escolher a cantar o sucesso dos portugueses, podendo assim perceber as linhas antiépicas da obra do português.

Canto o successo fausto, inopinado,
Que as faces banha em lagrimas de gosto,
Depois de ver n´hum Seculo passado,
Correr só pranto em abatido rosto[3],
Canto o successo, que faz celebrado
Tudo o que a providencia tem disposto,
Nos impensados meyos admiráveis,
Que os altos fins confirmãoinscrutáveis. (*Muh*, I, v.1-8)

Quando o poeta de *Muhuraida* se submeteu a cantar os feitos portugueses, precisamente os feitos da política pombalina sobretudo a expulsão dos Jesuítas é que deixa escapar todo o esmorecimento dos fatos, quando diz: "Correr só pranto em abatido rosto" seria o pessimismo que os Jesuítas sofreram com a expulsão. Mas o que dizer quando o poeta fala do "Triunfo da Fé"? Seria uma contradição? O que realmente os colonizadores estavam interessados era nos lucros comerciais e a exploração agrícola, mas mantiveram como pano de fundo "a fé cristã".

Outro elemento clássico encontrado no poema de Wilkens, podendo assim afirmar de que o poeta conhecera as obras épicas antigas e usou-a como modelo para confecciona a sua *Muhuraida*, na quarta oitava mais uma vez assim como Virgílio retoma suas ideias do passado ligadas aos portugueses causadores de todos os infortúnios, o poeta expõe:

Mais de dez Lustros erão já passados,
Que a Morte, e o terror accompanháva
Aos Navegantes tristes, que occupádos,
Estávãoco´o o perigo, que esperava
A cada passo ter nos descuidados
Segura preza em que se alimentava,
Despojo certo, e victima inocente,
Na terra, ou mar, do Rio na corrente.(*Muh*,I,v.1-8)

[3] Ao dizer que os dois poetas levaram acontecimentos reais para sua obra,vejamos o que Wilkens expõe no rodapé da sua obra, Do horrózoestrágo, e mortandade, que os Muhuras fizeram no anno de 55 deste Seculo, nas missões dos índios Moradores da Aldeya do abacachi, Missão dos Jesuítas do Rio Madeira, fui eu ocular testemunha; do que fizeram nas povoaçoens do Solimoens em 56 e 57, também vi; e da Desolação em que tudo ficou, enchendo todos de horror.Wilkens.1993,p.99.

Vejamos o quanto à linguagem clássica, está presente na obra de Wilkens, quando o poeta diz: "Mais de dez Lustros erão já passados", Lustro na tradição romana, segundo Grizoste (2014) era um sacrifício expiatório, uma cerimônia de purificação promovida pelos censores latinos de cinco em cinco anos quando do encerramento do censo, a fim de purificar o povo romano.

Tânia Pêgo (2010) ressalta que foi um período que compreende as três partes em que a narrativa se divide: antes, durante e após o processo de pacificação.

A narrativa de *Muhuraida* gira em torno da pacificação e da conversão dos índios Mura pois eram ausentes do Diretorio Político, sociais e econômicos dos portugueses, "haviam se tornado um entrave ao desenvolvimento da região onde habitavam dificultando a extração e o comercio das drogas do sertão" (PEGO, 2010:62).

Para Grizoste (2014) é incoerente, é doloroso este destino dos homens, porque aquele que escapa da liberdade das Trevas é submetido à servidão da luz.No entanto faço valer as palavras de Walter de Medeiros quando expõe:

> A vitória é uma derrota, a breve ou a longo prazo, se não for mortificada com a fraternização(...)Virgílio não via essa fraternização: via encarniçamento, prepotência autocracia, a lei do mais forte, a criar revoltados, resignados ou extintos. (MEDEIROS, 1992, p. 08)

Assim como Virgílio também podemos ver em Wilkens que ele não via essa "fraternização" entre Muras e os portugueses e sim a lei do mais forte. Com tanta desventura e pessimismo que o autor termina o primeiro canto sem nenhuma esperança dizendo:

> Mas minha Casta Musa se horroriza;
> Vai me faltando a voz; Distemperáda
> A lira vejo; A magoa se eterniza.
> Suspenda-se a Pintura, que inlutáda
> Das lagrimas, que pede, legaliza,
> Vendo a mesma Natureza ultrajada
> A dor; o susto; O pasmo; O sentimento
> Procure-se outro tom, Novo Instrumento. (Muh.1º,v.XVI,1-8)

Nesse quadro de *Muhuraida* pode observar que Wilkens fala em pintura "Suspenda-se a Pintura, que inlutáda" assim como na *Eneida*, quando o herói troiano chega no templo da deusa Juno em Cartago ao ver nas paredes do templo as pinturas que o remetem as lembranças de sua pátria o fazem chorar.

Assim, pesquisar uma obra desconhecida, pode ser um trabalho árduo mais também valioso e desafiador.

A obra *Muhuraida* por ser a primeira obra escrita no Amazonas no período colonial no gênero épico, é importante estuda-la, pois apresenta na sua narrativa acontecimentos históricos do Amazonas no século XVIII.

Além dos fatos históricos, a obra também não faz parte do cânone da literatura, e essa pesquisa visa contribuir para que futuramente possa despertar interesse de outros estudiosos e assim esta possa ficar em igualdade junto ao Uraguai e Caramuru uma vez que as três obras cantam o índio brasileiro de norte a sul do Brasil.

Mas o intuito da pesquisa foi pesquisar as suas raízes clássicas, que a obra apresenta, e verificou-se, que há muitos quadros em Muhuraida que pode ser dito "herdado" de outros clássicos, como a *Eneida* de Virgílio. Trabalhar a *Eneida* também foi desafiador, mas muito proveitoso.

Portanto, foi de suma importância essa pesquisa tanto para o pesquisador como para os estudos dentro da universidade, pois, trabalhar a *Muhuraida* seja através de estudos científicos como nas aulas de literatura é importante, principalmente para alunos e pesquisadores do Amazonas, uma vez que a obra é um a narrativa que mostra a história de uma das etnias mais resistentes que habitavam o rio madeira.

Referências

CALDAS, Yurgel Pantoja. *A construção épica da Amazônia no poema Muhuraida, de Henrique João Wilkens.* Belo Horizonte, 2007.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes. *A dimensão anti-épica de Virgílio e o indianismo de Gonçalves Dias.* Coimbra, CECH, 2011.

MEDEIROS, Walter de, ANDRÉ, Carlos Ascenso, PEREIRA, Virgínia. *Eneida na contra luz.* CECH, 1992.

PEGO, Tânia**.** *Muhuraida: Entre a Fé e a Lei, pela pacificação dos índios*. Cadernos de Literatura de Viagens subsídios para os estudos dos índios das Américas. Coimbra, CLEPUL, 2 (2010).

TREECE, David H. *Introdução Crítica à Muhuraida*, 1993.

VIRGÍLIO, *Bucólicas,Geórgicas,Eneida*. Trad. Agostinho da Silva. Lisboa, 2008.

WILKENS, Henrique João. *Muhuraida ou Triunfo da fé*, 1785. Manaus: Biblioteca Nacional UFAM Governo. AM, 1993.

_____. *Muraida.* Manaus: Editora Valer, 2012.

CIBERCULTURA EM *NOME*, DE ARNALDO ANTUNES

Páscoa Maria Pereira Duarte [1]

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira [2]

RESUMO EXPANDIDO

O presente pôster propõe uma discussão sobre poesia oral e cibercultura na obra poética *Nome* (livro, CD e DVD), tendo como base os teóricos Paul Zumthor e Pierre Lévy. Primeiro, consideramos importante salientar que a literatura não está relacionada apenas ao escrito, integrando também o fazer poético oralizado que, aliás, foi como começou nas sociedades primitivas: o canto, a vocalização da arte poética. As sociedades africanas tradicionais, por exemplo, consideram o texto falado como uma "degradação do canto", pois, nelas, poesia e música/canto não se pensam distintamente. Atualmente, os poetas têm retomado a oralidade, realizando vocalmente sua poesia, com auxílio ou não das novas tecnologias.

E falar de poesia oral é falar de *performance*, termo que não é aprisionado a uma definição, envolvendo as ideias de teatralidade, de engajamento do corpo, implicando competência, um saber-fazer e um saber-dizer. Fenômeno poético, a *performance* é composta por uma série de elementos: a voz, o corpo, o tempo e o espaço, o intérprete e o público-ouvinte. Conforme dito por Paul Zumthor, “a *performance* configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (2010, p. 264). Experiência poética, única, individual, pois literatura, pois arte.

Quanto aos elementos da *performance*, no âmbito do que concerne à voz, Paul Zumthor faz uma distinção entre o dito/falado e o canto: aquele usa apenas uma pequena parte dos recursos vocais, os sons de um sistema de signos são emitidos obedecendo às suas regras; o canto, por sua vez, é o desabrochar das "potencialidades da voz", é o libertar da palavra das limitações impostas pelo sistema linguístico: "Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela

[1] Graduanda do 7° período no curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas; bolsista de iniciação científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), aluna integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP).
[2] Prof.ª Dr.ª pela PUC-RJ, adjunta no Departamento de Língua e Literatura Portuguesa – DLLP, no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, e líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.

exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso" (2010, p. 199).

A oralidade não se limita ao uso da voz, (esta, inclusive, uma expansão do corpo) abarcando tudo: gesto, olhar, sorriso, em suma, envolve todo o corpo na *performance*. O intérprete, então, ao performatizar pode fazer uso do corpo inteiro, estando totalmente presente, cada movimento, gesto, expressão, modulação, pensados como integrantes de um poema, de um discurso. Tudo ao serviço da arte literária, tudo expressando e comunicando poesia.

Outros dois elementos da *performance* a saber são o tempo e o espaço. "O momento em que tem lugar a *performance*, prefigurado no tempo socio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende." (ZUMTHOR, 2010, p. 168). Quanto ao intérprete, convém ressaltar que poeta refere-se a um termo implicador de diferentes papeis (compor ou recitar o texto, por exemplo) que podem ser ocupados por uma só pessoa ou várias. É uma tarefa possível de ser realizada individual ou grupalmente. Este é um dos fatores, aliás, que causa a suposta variedade da poesia oral. Daí, Paul Zumthor usar a palavra intérprete, sendo este “o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que ele diz ou canta.” (2010, p. 239).

O ouvinte também é elemento essencial da *performance*, pois o autor faz o seu discurso tendo em mente não apenas a mensagem que busca comunicar, mas também o público a qual pretende alcançar. O indivíduo que se vê perante uma *performance* também irá construir um sentido seu, sentido este que será transitório e individual. Assim, o ouvinte é tão integrante da *performance* quanto o intérprete, pois além de ser a quem a mensagem poética se destina é também coautor dessa mensagem.

Quanto à discussão sobre a cibercultura, percebemos que a arte encontra-se perante novas tecnologias que estão sendo usadas para criar obras virtuais, obras essas que são caracterizadas pela sua abertura, pela sua participação do público e pela sua universalidade. Vê-se uma conjunção entre as tradições orais e o ciberespaço criando um prisma de possibilidades artísticas encantadoras.

Em relação à ciberarte, destacamos o uso de imagens e textos (recursos bastante utilizados por Arnaldo Antunes) também na composição das obras virtuais, sendo objetos de práticas de *sampling* (uso de trechos de músicas já existentes como parte de um novo trabalho

musical; essas amostras costumam ser usadas como fundo sonoro de acompanhamento em canções com novos vocais, letras e melodias. O *sampling* é obtido através do uso de sintetizadores e de computadores) e remixagem. Segundo Pierre Lévy, "na cibercultura, qualquer imagem é potencialmente matéria-prima de uma outra imagem, todo texto pode constituir o fragmento de um texto ainda maior, composto por um "agente" de software durante uma determinada pesquisa." (1999, p. 150).

Uma das composições da obra *corpus* da pesquisa é o poema *Nome não* que se encontra nas formas de áudio (faixa 17 do CD), vídeo (faixa 10 do DVD) e escrita. A composição tem por tema a relação entre o nome e a coisa, trazendo à discussão de que o nome representa, porém não é a coisa em si: os animais, as cores, os objetos, os sons estão no mundo, a linguagem é uma tentativa de interpretar este mundo, tanto que temos uma verdadeira Babel de línguas. O eu-lírico reforça essa ideia na quarta e na oitava estrofe em que repete que "só os bichos são bichos [...] nome não, nome não". Lembrando Saussure (1995), o signo linguístico é imotivado, ou seja, não existe um motivo natural para as escolhas linguísticas feitas. A arbitrariedade do signo reside também no fato de que o individuo não pode deliberadamente mudar o convencionado pelo seu grupo linguístico.

É possível pensar que o título do poema sugere uma tentativa de não nomear as coisas, de fugir da necessidade linguística, porém há um título. O poeta poderia simplesmente deixar sem, isso já seria significativo por si só, porém ele não o fez, talvez para demonstrar que para nós é impossível escapar da língua, até para reclamar de suas deficiências usamos a mesma, lembrando Barthes "a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (1978, p. 14). A língua, por mais que tenha sua face limitadora, também tem a libertadora em que permite aos seus usuários se expressarem de forma rápida e prática, uma moeda da qual não se pode prescindir. Nomeiam-se as coisas para poder falar delas.

O poeta chama atenção para o som ao dizer na terceira estrofe e repetir na sétima "os nomes dos sons não são os sons/ os sons são.", o que a princípio parece privilegiar a oralidade. No CD e no DVD, após essas estrofes há sons variados ao fundo, o que enriquece a recepção do poema, como se dissesse que os sons apenas estão aí, escute, "os sons são". Interessante notar que na quinta e na sexta estrofe é feita uma certa mistura de nomes e coisas "[...] os bichos são:/ plástico pedra pelúcia ferro/ madeira cristal porcelana papel" e "[...] as cores são:/ tinta

cabelo cinema sol arco-íris tevê". A mistura é naturalmente proposital, tocando na questão da abstração dos nomes e da arbitrariedade dos signos. De maneira simples, o poeta traz "à baila" a problemática da linguagem e da representação dos signos, a eterna discussão do nome que, aliás, dá título à obra.

Na forma cantada do poema, há algumas diferenças da forma escrita: o terceiro verso da primeira estrofe é repetido rapidamente, levando ao próximo, como se estivesse recitando uma lista; na quinta estrofe, os dois últimos versos são ordenados de forma diferente, além de haver a inclusão do nome "borracha" ("plástico pelúcia pedra borracha/ plástico pedra pelúcia ferro madeira cristal porcelana papel"); na sexta estrofe, é dito "céu" no lugar de "sol" e na oitava e última, é repetido duas vezes "som são", apesar de estar escrito apenas uma. Já se constatam aí alterações do escrito para o oralizado que influem nos efeitos de sentido do poema.

No vídeo (duração de 2 minutos e 51 segundos), além da oralidade temos a apresentação de uma sequência de imagens e ações. Pessoas trabalhando com a produção de letras grandes de metal, letras que formam as palavras "nome", "azul", "cavalo", "som". Homens escrevem com tintas em animais, dentre os quais cavalo, vaca e elefante, o que seria seu nome, sua cor, sua qualificação, em dado cavalo está escrito cavalo, por exemplo, em outro está branco, pois esse é o nome de sua cor. O que simboliza esse ato de nomeação que é feito pelo ser humano. O animal não tem consciência nem se importa se é chamado de vaca ou ventilador. Os signos linguísticos são invenções humanas e como tal têm significação para estes. No momento em que canta "os bichos são plástico pedra pelúcia..." aparecem imagens de bichos de pelúcia, material plástico, o que ressignifica e amplia a interpretação: além das coisas naturais, ainda temos as inventadas por nós. Ao final, um dos animais é lavado de toda a tinta com os nomes que o qualificam, o que reforça a ideia de "só os bichos são bichos/ só as cores são cores/ só os sons são/ [...] nome não, nome não". Se não fosse a existência do ser não haveria motivo para haver o seu nome, da mesma forma, é igualmente verdadeiro que, para a humanidade, as coisas só existem mediante um nome.

Neste caso, Arnaldo Antunes e toda a equipe envolvida utilizam-se do corpo, da voz e das novas tecnologias para oralizar e cantar o poema. É feito também um vídeo que alia imagens ao já cantado, ampliando e sugerindo novas significações. Cada suporte possui suas peculiaridades. Este trabalho multimidiático não seria possível sem a cibercultura e a herança da poesia oral. Ler o poema é um passo e gera um sentido, ouvi-lo cantado é o próximo passo

que amplia a experiência artística, ouvi-lo e ainda vê-lo completa um arco poético feito para que o contato com a poesia seja vivenciado de variadas formas.

Conclui-se que a poesia do final do século XX retoma a *performance* da poesia oral, ao mesmo tempo em que a inova e renova, pois o momento histórico-social atual não é o mesmo de outrora, as novas tecnologias incorporam-se também ao fazer/ler/ouvir/ver poéticos. Este resumo constitui-se de parte do resultado da pesquisa de iniciação científica junto ao Programa Interinstitucional de Bolsas de Iniciação Científica da UFAM e integra os estudos do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP, na linha de pesquisa de Poesia em Língua Portuguesa.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. et. al. *Nome.* São Paulo: Sony/BMG/RCA, 2006. 1 disco compacto (44min): digital, estéreo + 1 DVD + encarte impresso.

BARTHES, Roland. *Aula.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência:* o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 1995.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: Editora 34, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral.* Tradução por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UM ESTUDO SOBRE A FATALIDADE PRESENTE EM "AGAMÉMNON" E NO POEMA "TRAGÉDIA BRASILEIRA", DE MANUEL BANDEIRA

Rosemara Arival de Souza[1]

Socorro Viana de Almeida[2]

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho consiste em um estudo sobre a representação da *fatalidade* presente em *Agamémnon* (2008), de Ésquilo e no poema "Tragédia brasileira", de Manuel Bandeira (Estrela da Manhã, 1936). Tem como objetivo direcionar o leitor a compreensão do significado de quais fatos ou argumentos se reveste a tragédia da *fatalidade* nas mortes de *Agamémnon*, na Oréstia, e, relacioná-los ao fim trágico da personagem Maria Elvira de a "Tragédia brasileira", de Manuel Bandeira. Como suporte teórico, utilizamos: Aristóteles (2008), Malhadas (2003), Lesky (2006), Vernant e Vidal-Naquet (2008), Saint-Victor (2003) e Calvino (2007). Entendemos, no âmbito das obras clássicas, que algumas ações se fazem necessárias para que esta leitura clássica tão importante continue fazendo parte do convívio dos alunos nas escolas públicas. Pois, onde encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso e por uma avalanche muito maior de informações incorpóreas do mundo virtual da internet? Foi pensando neste desafio de resgatar a leitura literária clássica, que se optou por uma reflexão acerca dos elementos de um mundo antigo tão presentes em nossa época e em nossa cultura. A apresentação teatral e literária da tragédia grega teve sua origem nos cultos a Dionísio, que é o deus do vinho, da alegria, do êxtase e do entusiasmo. Esse gênero artístico literário teve seu ápice no século V a.C., nesse momento a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social do mesmo patamar dos órgãos políticos e judiciários, todos da cidade participavam dessa manifestação cultural (VERNANT, 2006). Para Aristóteles (2008) as tragédias têm sua origem nos ditirambos, que por sua vez são formas primitivas da tragédia. Logo julga que a tragédia se transforma através dos sátiros que se relacionam com as formas primitivas da poesia trágica. Após, muitos improvisos, a tragédia

[1] Graduanda do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas
[2] Professora Orientadora e Assistente do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. Mestre em Letras – *Linguística do Discurso* pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Doutoranda em Estudos Clássicos – *Poética e Hermenêutica* na Universidade de Coimbra-FLUC/Portugal.

desenvolveu-se e modificou-se até estabilizar-se em sua própria natureza. Autores como Ésquilo e Sófocles contribuíram para essa evolução. Aristóteles é o primeiro a realizar um estudo sobre a tragédia. Em sua obra *A Poética* (IV a.C.), o sexto capítulo é dedicado para definir a narrativa trágica. Segundo o filósofo a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas. Para o estagira, o mais instigante na tragédia é que ela é um reflexo das ações humanas. Ele defendia o pensamento que mesmo preso ao destino, são as ações do homem que determinam sua felicidade ou desgraça. Conforme o autor, a tragédia completa é aquela que envolve horror, pena, emoção e, principalmente, quando as ações são inesperadas. Pois, sendo assim, o espanto é maior e a emoção também. Aristóteles (2008) distinguiu seis partes na tragédia: a fábula, os caracteres, a evolução, o pensamento, o espetáculo e o canto". A fábula ou o mito cabe à ação desenvolvida entre a relação dos personagens como um todo, ou seja, a unidade da ação. A evolução é a desenvoltura da peça quanto ao seu início, meio e fim. Os caracteres é a problemática lançada pelo autor do início até o desfecho da tragédia. O reconhecimento se dá ao conhecimento do ato pelo personagem, antes ou na hora do ato trágico. A peripécia compete na mudança de ação conforme o verossímil ou necessário. A catástrofe é o ato em que se desenvolve o conflito, o ápice da tragédia.

O pensamento grego ou a convicção fundamental dos Helenos se prende à fé na *fatalidade*, na *Moira.* As Moiras são a personificação do destino individual, da parcela que toca a cada um neste mundo. Originalmente, cada humano tem a sua moira, a saber, sua parte, seu quinhão de vida, de felicidade, de desgraça. Impessoal e inflexível, a moira é a projeção de uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal. A ideia de uma moira universal, senhora inconteste do destino de todos os homens, se projetou em três deusas: Cloto, a fiandeira; Láquesis, a sorteadora; e Átropos, a inflexível; tendo cada, uma função específica, conforme a mitologia (BRANDÃO, 1997). Nessa perspectiva, a questão da fatalidade se mostra obsessionada pelo drama do destino. Ou seja, quando um mortal destinado pela fatalidade a ser um criminoso, luta ele mesmo contra a fatalidade é, contudo, terrivelmente castigado pelo crime. Sucumbe à potência superior do destino. *Fatalidade*, *destino* ou *cadeia de causas*, também personificada como Moira, figura na épica e na tragédia. Os deuses, principalmente Zeus, são com frequência, distribuidores do destino, ora superior a ele, ora coagidos por ele. Zeus e destino determinam de algum modo, os eventos, mas os

homens possuem livre-arbítrio: o destino utiliza o caráter dos homens para manter a ordem cósmica (INWOOD, 1992). A fatalidade, segundo Inwood (1992, p.136-137) envolve quatro elementos: (1). Os indivíduos a quem as coisas acontecem; (2). Os eventos que não são planejados ou pretendidos pelos indivíduos a quem as coisas acontecem, e que não são facilmente evitados. Assim eles requerem: (3). Um PODER, externo aos indivíduos, que é (tido por) responsável pela ocorrência desses eventos; (4) A relação entre 1 e 3, que ocasiona 2. No entanto, a fatalidade pode ser enfrentada, mas não evitada. Pois ela está predestinada ao homem, sendo este incumbido ao caminho de individualização, independente das boas ou más ações. Portanto, enfrentar a sina exige do homem um ato de bravura, de caráter e de princípios. Faz dele um ser único, fiel e capaz de arcar com seu destino em que nenhum deus pode mudar.

Oréstia: *Agamémnon,* a lenda tenebrosa dos Atridas. *Agamémnon,* filho de Atreu, rei de Micenas e Argos, arregimenta contra Tróia os chefes dispersos da Hélade, para vingar seu irmão Menelau. Todos lhe reconhecem a supremacia, ele os domina pela autoridade e pelo poder. "Reis dos reis", "Príncipe dos povos", eis alguns dos títulos que o coroam. Mas o Gênio funesto da raça retomou seu mais nobre filho. O infanticídio era uma monstruosidade hereditária na estirpe de Tântalo. À fé de um mau oráculo. Agamémnon entregou Ifigênia ao cutelo de Calças. Assim, um novo crime deu sequência, graças a ele, aos crimes precedentes – e novos crimes, saídos do seu, prolongaram a cadeia de horrores que parecia quebrada. O pai assassino armou a esposa adúltera, a mãe facinorosa suscitou o filho parricida. Foi para vingar a filha, tanto quanto para associar ao trono Egisto, seu sedutor, que Clitemnestra matou Agamémnon quando ele reentrava em Argos. "Tragédia Brasileira" é a história de Misael, funcionário da fazenda que, aos 63 anos de idade, conhece Maria Elvira, prostituída e no mais absoluto estado de miséria. Misael dá-lhe boca bonita, tratamento de saúde, tudo. Maria Elvira logo arruma namorado. Mudam-se de casa, mas a infidelidade continua. E vão mudando de casa a cada namorado novo. Até que um dia *privado de sentidos e de inteligência*, Misael mata a companheira na Rua da Constituição. A fatalidade encontra-se presente nas duas obras. Uma escrita dentro dos padrões clássicos, outra nos padrões modernos. Em *Agamémnon,* o Destino cria gerações de crimes, estirpe de monstros, posteridades homicidas. O filho de um homem que matou, matará por seu turno, o neto recomeçará o pai e o avô. O mal perpetrado pelo ancestral passará assim de mão em mão, numa dinastia ou numa família, retorna no descendente, hereditário como um cetro, como a semente de uma planta venenosa recompõe e

reproduz sua peçonha. Essa vasta e obscura lenda concentra em um punhado de homens, catástrofes coletivas, todo um passado imemorial de destruição e barbárie. Mas no fim da *Oréstia*, Ésquilo contra a fatalidade, apresta a equidade, contra o terror ele opõe a misericórdia. Novos deuses intervêm para desarmar deuses antigos. Uma nova ordem começa: a Justiça é fundada. O poema de Manuel Bandeira é uma *Tragédia grega à brasileira*, pois verifica-se aspectos gerais da tragédia no poema, gênero dramático, que, na tradição clássica, encheu de glória os palcos gregos. Em sua estrutura dramática observa-se a representação de um conflito irreconciliável dos limites impostos ao homem que o leva a transgredir o que é justo e reto. A tragédia apoia-se em conflitos humanos universais que atormentaram os homens de ontem e atormentam os homens de hoje. Sob a voragem de um olhar que enxerga longe, Manuel Bandeira vai buscar suporte lá na tradição clássica. Misael representa uma grande massa de funcionários públicos já sem serventia a não ser enveredar-se pelos caminhos da "hybris" (dado ao avanço da idade), da teimosia, do descomedimento. Maria Elvira, da mesma forma, é uma dentre milhares de prostitutas sifilíticas, dramáticas, miseráveis e ingratas que estão espalhadas por aí. Bandeira cata seus personagens nas ruas, nas repartições públicas, nos prostíbulos, no mundano e mostra como o destino os leva, ou melhor, os eleva ao trágico. Os heróis gregos, em contraponto, descem dos palácios, do Olimpo, para encontrarem as desgraças da "moira". O herói trágico, tal como Misael, entra em luta veemente contra o destino: *Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa*. Primeiramente, temos que Misael é aquele tipo bem comportado, que se encaixa bem nos padrões morais e sociais. Com a virilidade já um pouco desgastada pelo avanço da idade (63 anos), comete a falha ("hamartia") de envolver-se com Maria Elvira, uma prostituta. Ao se perceber traído, pode romper a relação. Mas, cego de paixão, insiste em superar a natureza humana ("hybris"). Muda sempre de casa; percorre inúmeros bairros. Poderíamos alertar o personagem Misael em relação ao "desejo" que sente por Maria Elvira. Mas, o destino é irremediável. Nesse sentido, observa-se que a tendência ao descomedimento e ao consequente encontro com as fatalidades do destino não é exclusividade dos heróis olímpicos. Ela também habita o mundo dos homens.

Observa-se então, que a literatura grega se faz presente no cotidiano dos escritores brasileiros, onde em cada encenação, os elementos da peça representam a dialogicidade entre as tragédias, causando espanto e horror nos expectadores, além da reflexão perante as

catástrofes. O teatro brasileiro teve seu início no período do romantismo, como afirma Passos (1999, p.33). Logo, a literatura era retratada e encenada pelo seu modo de fazer poético. No entanto, o grande sucesso de muitos escritores se deve às fatalidades que, posteriormente, transformaram-se em narrativas cheias de prosa e verso. Não diferente da época clássica, embora não tenha vivido, o Brasil está cheio de barbaridades, injustiças e atos trágicos. Seria uma representação ou uma maldição? O que se sabe é que algumas fatalidades, ou melhor, a maioria delas viraram peças teatrais. São muitas as apresentações que relatam casos de infortúnio familiar, satirizando em outras vezes o drama vivido pelos personagens da vida real. Verifica-se que existem ecos dos tragediógrafos gregos nos espetáculos locais. São inúmeras as intertextualidades que a dramaturgia brasileira utiliza para representar suas criações. Mas é importante dizer, que tanto as peças teatrais quanto os poemas, no que concerne "o sentido do "trágico" na tragédia moderna não parecem chegar a todos com a mesma força, ou ao menos com a força desejada e imputada na peça pelos seus autores" como afirma Andrade (2008, p.177). Por conseguinte, a relação dos atos cênicos e da linguagem usada oferece ao público o impacto e a visão reflexiva sobre determinado episódio, deixando então a crítica de escanteio e, suscitando acima de tudo, a intenção do autor.

Referências

ANDRADE, M. M. *A "cidade das mulheres":* cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1997, volume I.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ÉSQUILO. *Agamémnon.* Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: Festea - Tema Clássico: Ed 2ª. 2008.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Tradução de Álvaro de Cabral. Jorge Zahar editor. 1992.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega:* O mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PASSOS, F. *Teatro em Pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SAINT-VICTOR, Paul de. *As duas máscaras. Tragédia e comédia.* Tradução brasileira de Gilson César Cardozo de Sousa. Livraria Editora Germade LTDA. São Paulo. 2003.

VERNANT, J.P. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução: Joana Angélica DÁvila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, J.P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga.* 2 vol. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OS GÊNEROS TEXTUAIS NAS ATIVIDADES PRÁTICAS DE LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS

Solange Lopes Barbosa Brandão (CESP-UEA)[1]
Maria Celeste de Souza Cardoso (CESP-UEA)[2]

RESUMO EXPANDIDO

Introdução

O processo de leitura e produção textual é um tema bastante discutido em escolas públicas de nosso país. No contexto parintinense não é diferente, também é um assunto evidentemente levado em consideração por parte de muitos profissionais da educação, os quais se preocupam com a boa formação dos alunos, porque leitura não é somente extrair informações concretas e absolutas, mas algo que implica ativamente na compreensão, interpretação e escrita, conforme os objetivos previstos nos PCN de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental (1997).

Köche (2015, p.9), diz que "a interação entre os indivíduos no dia a dia ocorre por meio de gêneros textuais próprios que o usuário da língua emprega, disponíveis num acervo de texto construído pela prática social ao longo da história", pois ao ler e refletir abre-se novas possibilidades de conhecimento para o leitor, porém esse conhecimento só é efetivado na transformação deste proposto pela leitura, quando ele pode e deve passar a construir seu próprio texto. Neste sentido, os gêneros podem ser eficientes para que a leitura e a escrita se tornem realmente efetivas na escola.

Oficinas de leitura e produção textual

A organização e aplicação de oficinas com atividades que chamem a atenção dos alunos do Ensino Fundamental para a diversidade de gêneros textuais em sala de aula é uma excelente oportunidade de lidar com a língua nos seus mais diversos usos sociais. Assim, acredita-se que projetos voltados para a leitura e produção textual são relevantes para a comunidade acadêmica porque aproximará a teoria da prática, as quais são essenciais para a formação dos futuros educadores de nosso município. Também pode

[1]Acadêmica do 8º período do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA. E-mail: solangelopes126@hotmail.com
[2]Professora de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas. Mestre em Letras e Arte pela Universidade do Estado do Amazonas-PPGL/UEA. Coordenadora do PIBID. E-mail: celeste_cardoso23@yahoo.com.br

possibilitar aos estudantes da educação básica a oportunidade de produzir e compreender textos de maneira adequada a cada situação de interação comunicativa.

Sena (2008) completa essa temática, enfatizando que levando em conta o objetivo maior de todo texto escrito, ou seja, ser compreendido para poder convencer, seduzir, persuadir, encantar, esse processo de desconstrução resultará em segura habilidade para produzirmos textos de qualidade. Por essa razão, o professor precisa estar ciente de que seu papel consiste em desenvolver vários propósitos: estimular a participação do aluno através da leitura de textos; tornar o aluno crítico e eficiente, capaz de melhorar o seu desempenho redacional; possibilitar ao aluno a consciência de que o fato de escrever exige escolhas lógicas; apresentar e sistematizar alguns critérios responsáveis pela criação de um texto, como a coerência, a coesão e a informatividade textuais, evidenciando a progressão das ideias, a não contradição e a relação entre elas visando discutir as diversas estratégias de leitura e produção de textos dos alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental.

Para Martins (2006, p. 25), "a escola é o lugar onde a maioria aprende a ler e escrever, e muitos têm talvez a única oportunidade de contato com os livros, estes passam a ser identificados com os manuais escolares". Assim, é necessário um preparo que contribua para o desenvolvimento crítico do aluno em meio à sociedade. A finalidade da aplicação dessas atividades foi fazer com que esses alunos pudessem entender o valor que a leitura pode exercer em suas vidas para que articulem suas ideias e cresçam ativos no mundo cotidiano. Por isso, é essencial compreender que as práticas de leituras e produção de textos podem motivar os alunos do Ensino Fundamental a terem o gosto e o interesse pela leitura e escrita.

Discussão dos resultados das oficinas

Em relação à metodologia aplicada, as atividades das oficinas foram desenvolvidas em dois momentos: primeiro, com os acadêmicos do Curso de Letras, responsáveis pela leitura, escolha e discussão dos textos sobre Gêneros Textuais, além da elaboração, organização e confecção dos materiais didáticos para aplicação das oficinas nas escolas. No segundo momento foram aplicadas as oficinas nas escolas escolhidas. Esse trabalho foi desenvolvido em três escolas públicas, duas estaduais e uma municipal, as quais funcionam com as séries finais do Ensino Fundamental. Os participantes que fizeram parte deste projeto ficaram muito entusiasmados com desempenho e participação ativa tanto dos discentes quanto dos colegas do curso de letras e também com os docentes

e as bolsistas envolvidas que confeccionaram a maior parte dos materiais didáticos que foram aplicados nas oficinas nas escolas participantes, totalizando um número bastante significativo como mostra a tabela abaixo:

Tabela 1

Docentes da UEA	Acadêmicos da UEA	Bolsistas da UEA	Beneficiários	Descrição do público beneficiado
2	57	2	1.460	Alunos do 6º ao 9º ano das escolas escolhidas.

Fonte: Brandão /2015.

Nesse sentido, a finalidade das oficinas foi mostrar aos professores e alunos do Ensino Fundamental a importância da leitura para essa faixa etária, com atividades práticas que chamem a atenção para o ensino de Língua Portuguesa de uma forma diferente e, ao mesmo tempo, com seriedade e eficiência. Para alcançar os objetivos propostos pelo projeto de extensão, foram realizadas as atividades previstas tendo como resultados alcançados o envolvimento das bolsistas e dos acadêmicos do Curso de Letras no processo do ato de ler, discutidas as formas de leitura e produção dos alunos do Ensino Fundamental do 6º ao 9º ano. As atividades voltadas para leitura e escrita tiveram bom êxito porque se tratou em desenvolver a prática e o prazer pela leitura.

As oficinas foram organizadas para orientar os alunos na leitura e na produção de textos segundo a diversidade existente em nosso meio cultural. Nas escolas, os acadêmicos desenvolveram atividades de leitura embasadas nas obras de alguns teóricos como Paulo Freire, João Wanderley Geraldi, Mara M. Monteiro e Maria de Graça Costa Val com o objetivo de incentivar a leitura e a competição entre os alunos. Atividades envolvendo jogos e brincadeiras também foram oferecidas aos alunos como o “ O rabo de raposa”, esta com o objetivo de proporcionar interação e promover o conhecimento dos adjetivos de uma forma bem divertida.

Outras ativdades envolvendo a produção textual e a competição de leitura também foram oferecidas com o intuito de incentivar a produção textual, fortalecendo a prática de leitura e escrita, como mostram as figuras abaixo:

Figura 1: Escola Estadual Tomaszinho Meirelles
Fonte: Brandão/ 2013

Figura 2: Escola Estadual Dom Gino Malvestio
Fonte: Brandão / 2013.

Figura 3: Escola Municipal YetsukaTsukasa-Vila Amazônia
Fonte: Brandão / 2013

Considerações finais

A leitura e a produção textual são atividades que valorizam o papel do sujeito na sociedade, uma vez que é por meio de enunciados orais e escritos que o indivíduo pode interagir em seu ambiente social, expor seu posicionamento e agir sobre o mundo. Embora a leitura e a escrita sejam de extrema importância no contexto atual, o que se tem nas escolas são o fracasso e a dificuldade dos alunos para a leitura e elaboração de textos e para a exposição de suas ideias através da língua escrita. A escola tem a responsabilidade de sistematizar esses saberes, e o professor de Língua Portuguesa deve utilizar-se cada vez mais de textos diversificados para que haja aquisição significativa da linguagem, tanto na leitura quanto na escrita, mesmo diante das dificuldades pedagógicas e correntes linguísticas que surgem para disseminar a confusão na mente dos alunos.

Portanto, os gêneros textuais nas atividades práticas de leitura e produção de textos mostram uma maneira de interagir em sala de aula tanto com os alunos quanto com os professores de Língua Portuguesa e de outras disciplinas, fazendo com que os discentes

entendam o que leem e consequentemente escrevam bons textos, além disso, servem como uma contribuição para a aprendizagem e o conhecimento, havendo maior disponibilidade em participar ativamente das atividades em sala de aula e no cotidiano.

Referências

KÖCHE, Vanilda Salton; MARINELLO, Adriane Fogali. *Gêneros textuais:* práticas de leitura escrita e análise linguística – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura.* São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais.* Língua Portuguesa. Brasília: MEC/ SEF, 1997.

SENA, Odenildo. *A Engenharia do texto:* um caminho rumo à prática da boa redação. 3.ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

ARTIGOS COMPLETOS

O JANTAR DO BISPO – PERCURSO DO MARAVILHOSO

Adriana Maciel Antonaccio[1]

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura do conto O jantar do Bispo, do livro Contos Exemplares, de Sophia Andresen, analisando os aspectos concernentes ao modo fantástico que permeiam a narrativa, além de seu caráter notadamente maniqueísta. Ao longo do texto, há um narrador onisciente minucioso, que retrata o espaço e as cenas ocorridas na trama, dividida em três momentos, de forma a preparar o leitor para os acontecimentos insólitos que colocarão em evidência as vertentes do bem e do mal. Assim, a autora tece um conto cujo desenrolar envolve mistérios de aparecimento e sumiço de personagens, sombras vistas apenas por uma criança, objetos que desaparecem, etc. Para elucidar este estudo serão trazidos à baila pesquisadores como Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Remo Ceserani, Irlemar Chiampi, além de Michel Foucault, André Jolles, etc. Estes autores auxiliarão na compreensão de alguns aspectos: as nuances fantásticas, a crítica às relações de poder, à religião como um jogo de interesses, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico, relações de poder, igreja, religião, crítica social.

Introdução

Primordialmente poeta, politicamente engajada, criticamente mordaz. Essa tríade reflete alguns aspectos presentes no comportamento da autora de *Contos exemplares*. Apesar de a prosa não ser o espaço primordial da criação de Sophia Andresen, é nela que concentraremos esta pesquisa, pois Sophia utiliza-a para denunciar o desejo de poder exercido pelos mais abastados. Foucault discorre sobre este tema:

> se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade da verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder? (FOUCAULT, 2013 p. 19)

Não seria este desejo de poder o fator desencadeante do conto "O jantar do bispo"? Nele, a autora cria uma história envolvendo um homem de posses, denominado Dono da Casa, que tem sua rotina atrapalhada pelo Abade, um padre novo na cidade de Varzim, que defendia os pobres, os doentes, os velhos, os cegos e todos os que dele necessitassem. O discurso criado por este aristocrata contra o religioso mostra que sua preocupação maior é manter a autoridade,

[1] Professora bolsista do Parfor/Capes, graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas, especialista em Metodologia do Ensino de Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Leonardo da Vinci, mestranda em Literatura pela Universidade Federal do Amazonas.

soberania e posse, conquistadas por sua família ao longo de gerações. Enquanto isso o padre queria justiça social:

> Mas este padre novo falava duma justiça que não era a do Dono da Casa. E parecia ao Dono da Casa que dia após dia, semana após semana, mês após mês, a sua presença ia crescendo como uma acusação que o acusava, como um dedo que apontava, como uma espada de fogo que o tocava (ANDRESEN, 2014, p. 49).

Tendo em vista que o Dono da Casa era um bem-nascido, assim como seus pais e avós que "tinham exercido uma autoridade indiscutida" (ANDRESEN, 2014, p. 48), ele estava acostumado apenas a mandar e ser obedecido, mas o novo pároco não se intimidava. Pelo contrário, os gestos virtuosos do abade denunciavam a omissão desse aristocrata mediante a sociedade da "pequena aldeia miserável onde moravam os cavadores da vinha" (ANDRESEN, 2014, p. 49).

Para tentar ver-se livre do padre que impunha sua benevolência, o Dono da Casa organiza um jantar para receber o bispo e outras pessoas ilustres da cidade, visando convencer esse religioso a mandar o padre de Varzim para outro local que não o incomodasse. Os elementos fantásticos surgem nesse contexto com o prenúncio da interferência do demônio pelo narrador: "Mas o diabo que espreita a ocasião resolveu agir" (p. 64); a reação de Deus ao ver o bispo aceitar a tramoia do Dono da Casa por um conserto na igreja: "E Deus no céu teve dó daquele Bispo porque ele estava só e perdido e não sabia lutar contra os hábeis discursos dos donos do Mundo" (p. 75); a tempestade que cessava e se fortalecia conforme se davam os acontecimentos relacionados ao mendigo: "Lá fora a tempestade parecia aumentar" (p. 79).

1. A pobreza da terra e a riqueza do vinho

> [...] pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT, 2013, p. 26)

A epígrafe de Foucault nos mostra que se espera de um autor que haja coerência entre o que ele escreve e sua realidade, suas vivências e inquietudes. Para que haja a compreensão da literatura andreseniana é primordial que se entenda o contexto histórico vivido pela autora. Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em 1919, em Portugal, na cidade do Porto, onde passou a sua infância. Já adulta e casada, mudou-se para Lisboa, onde, durante muito tempo, sofreu as agruras da ditadura militar que perdurou de 1926 até 1933. Após esse período surgiu

o Estado Novo, pelo qual ocorre a ditadura salazarista. Nele, os direitos do povo são tolhidos por um poder repressivo e que instaura a censura em diversos ambientes, inclusive nos meios de comunicação.

As décadas seguintes não apaziguaram esse contexto e muito do que lemos nos textos da autora de *Contos exemplares* são críticas mordazes a esse regime. Como sabemos, em períodos ditatoriais, os textos literários passavam por uma criteriosa censura antes de serem publicados. Em virtude disso, Andresen utiliza simbologias, alegorias para construir sua obra. De acordo com a professora Rita Oliveira:

> nas décadas das publicações dos cinco primeiros livros de Sophia Andresen, quarenta e cinquenta, estão sendo criadas instituições para garantir o respeito entre os povos, pois, mesmo depois das duas grandes guerras, continuam as ameaças à humanidade [...] outras nações lutam por sua independência, ao mesmo tempo em que a perseguição aos intelectuais aumenta, por parte de grupos que temem a expansão do socialismo (2012, p. 71).

Na primeira página do conto "O jantar do bispo", o narrador realiza a crítica que nomeia este tópico: "Era ali a terra pobre donde nasce o bom vinho. Quanto mais pobre é a terra, mais rico é o vinho" (ANDRESEN, 2014, p. 47). Tal afirmação permeia a tessitura de todo o conto, ao retratar de forma enfática, porém com uma linguagem alegórica, a exploração do povo pelos ricos que adquirem cada vez mais poder e dinheiro graças àqueles miseráveis que lhes prestam serventia.

O conto começa retratando a preocupação do Dono da Casa em relação a uma semente de guerra que se rebelara contra a autoridade dele, um pároco com ideais de igualdade e justiça social, que agia em dissonância aos padres anteriores da cidade: "e havia muito tempo que os párocos de Varzim aceitavam com paciência, sempre com mais paciência, a pobreza dos seus paroquianos" (ANDRESEN, 2014, p. 49). O Abade de Varzim era diferente dos sacerdotes anteriores, ocupava-se da fome dos outros até mais que da sua. Era um asceta, que renunciara a sua posição social de homem rico, para doar o pouco que obtinha como padre aos pobres. O Dono da Casa até procurava motivos para atacá-lo, mas não encontrava nenhum: "O padre de Varzim vivia pobremente e castamente. Ninguém podia dizer que ele não era um bom padre. A sua piedade era visível e a fama da sua caridade corria de boca em boca pelos socalcos da terra" (ANDRESEN, 2014, p. 50-51).

Em uma discussão entre o padre e o aristocrata, devido a um erro nas contas que prejudicava um caseiro, o Abade de Varzim toma a defesa do homem humilde, o que irrita o Dono da Casa. Na tentativa de defender sua posição, este diz uma frase ao padre que nos remete

a Jesus falando aos fariseus: "peço-lhe que deixe César ocupar-se do que é de César" (ANDRESEN, 2014, p. 50). Esta intertextualidade com o texto bíblico de Mateus 22 demonstra um rico desesperado, temeroso que as atitudes do padre invadam o campo dos negócios e atrapalhem sua autoridade sobre o povo de Varzim. Maria Graciete Besse, em leitura do conto "O jantar do Bispo" examina a postura dessas personagens:

> As duas personagens antagónicas caracterizam-se por atitudes, valores e práticas completamente diferentes: o Dono da Casa reclama o respeito pela ordem, que o protege nas suas prerrogativas, e situa-se no plano material, enquanto o Padre de Varzim se situa no plano espiritual e reclama a caridade. Ambos evocam a justiça, mas em nome de princípios contrários, o que conduz, inevitavelmente, ao conflito (1990, p. 25).

Diante do contexto histórico de Portugal das décadas de cinquenta a setenta, podemos supor que a composição da personagem Dono da Casa seja uma crítica ao regime ditatorial que sempre impôs suas normas, deixando às massas populacionais a "alternativa" de obedecer. Isso se evidencia em vários momentos do conto: "Mas, uma vez que tinha que lutar ele próprio, gostaria ao menos de lutar com um homem forte e poderoso como ele" (ANDRESEN, 2014, p. 51). O trecho refere-se ao Dono da Casa que se sentia, segundo o texto, "envergonhado" de lutar contra um adversário muito abaixo de seu nível e poder. Talvez Andresen seja esse adversário à altura, que luta contra o poder impositivo e, na confecção de sua obra, desvenda com um olhar claro os problemas de seu mundo e os transpõe ao texto ficcional. Foucault estuda o papel de intelectuais como Sophia na sociedade:

> Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber [...]. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a 'ideia' de que eles são agentes da 'consciência' e do discurso também faz parte desse sistema (1979, p. 71).

Da explanação acima, podemos perceber alguns pontos relevantes. O primeiro deles é esclarecer que as massas não precisam do intelectual para produzir conhecimento, pois elas entendem o contexto social, inclusive o ditatorial. Segundo, o poder cerceia também esse pensamento do povo, pois desde a escola, filtra aquilo que o cidadão deve ou não depreender. E, por último, salienta que os intelectuais (e neste segmento enquadramos Sophia Andresen) também castram o pensamento das massas, por relegá-las a um plano menos expressivo.

O que nos interessa dentro desse contexto é entender justamente que a contista em questão visa disseminar conhecimento crítico para as pessoas, dentro de arquétipos que elas conhecem. No caso de "O jantar do bispo", podemos entender a religião como pano de fundo

para se ver que há uma dissociação entre os poderosos e os oprimidos, uma briga constante entre o bem e o mal, o que torna o texto notadamente maniqueísta.

Somando-se a isso, podemos observar ainda alguns fatos em alusão a essa dissociação social. O primeiro deles é uma tentativa da autora de demonstrar como a posição social é mais valorizada que o nome das pessoas. No conto, as personagens que não têm seus nomes revelados são denominadas através de seu *status* e sempre com as letras iniciais maiúsculas: o Dono da Casa, o Bispo, o Homem Importantíssimo, O Padre de Varzim, a Dona da Casa. Apenas as personagens secundárias da trama são nomeadas (em sua maioria os empregados) como Joana, Gertrudes, António, além de João (filho do Dono da Casa), a prima Mariana, a prima Conceição, etc.

É curioso observar que o homem que adentra a casa pela porta da cozinha durante a tempestade sequer recebe uma nomenclatura, ora é chamado pelo narrador de homem, ora de mendigo. Talvez ele não receba nome próprio por causa da situação de extrema pobreza em que se encontrava: "Os trapos encharcados do mendigo escorriam água. Poisados no chão de tijoleira, os seus pés descalços estavam molhados e cobertos de lama" (ANDRESEN, 2014, p. 77). Esta personagem busca insistentemente falar com o Dono da Casa, alegando ter sido enviado pelo Padre de Varzim, o que é ignorado peremptoriamente pelos funcionários. Outro aspecto primordial consiste no Bispo, convidado ilustre do jantar e que nomeia o conto, ser uma pessoa influente e que pode sanar o problema do Dono da Casa. Todo o enredo envolve essa figura principal:

> Depois o Dono da Casa expôs ao Bispo o problema do Padre de Varzim. O Homem Importante apoiou as razões do Dono da Casa. O Bispo concordou que as atitudes do padre novo na questão do caseiro fora uma atitude imprudente. O Dono da Casa continuou a acusação e o Homem Importante continuou a argumentação. O Bispo prometeu que mudaria o pároco da aldeia para outro lugar (ANDRESEN, 2014, p. 74).

O acordo realizado entre o Bispo e o Dono da Casa mostra-nos a crítica à Igreja Católica. Através desse entendimento, observamos que a Igreja não serve apenas aos interesses religiosos, mas também age visando a interesses políticos e financeiros. O narrador utiliza a sutileza para apontar essa questão:

> Ninguém falou em troca nem em venda. Ninguém disse palavras chocantes. Mas quando se levantaram os três e se dirigiram para junto dos outros convidados para a sala grande, o espírito do Bispo estava pesado de confusão. Ele era como um homem que, envolvido num negócio que não entende bem e convencido por um hábil advogado, compra o que não quer comprar e vende o que não quer vender (ANDRESEN, 2014, p. 74-75).

No trecho acima, o narrador sugere que o ato realizado pelo Bispo foi inadequado para a sua posição sacerdotal, visto que ele se deixa convencer por bons argumentos e cem contos para a restauração da Igreja da Esperança. Por outro lado, o narrador introduz o elemento da culpa, evidenciando que o Bispo percebeu, logo depois, que a realização desse acordo vai contra seus princípios e até mesmo sua vontade, já que ele acaba por vender a estada do Padre em Varzim.

Em 1965, ou seja, três anos após a publicação de *Contos exemplares*, Andresen assinou a carta aberta dos 101 intelectuais católicos, repudiando a cumplicidade entre a Igreja Católica e o regime político de Salazar, além de denunciar toda a situação vivida na sociedade salazarista.

> O que era inaceitável aos olhos de Sophia não era só o efeito desta estrutura social, mas também o facto de o chefe do governo afirmar que a sua política se baseava na doutrina católica. Ofendida na sua consciência cristã, Sophia resolve mostrar exemplos da sociedade em que vive, e, olhando para ela de um ponto de observação privilegiado, descreve os traços fundamentais dos seus defeitos (BERTOLAZZI, 2014, p. 10).

O excerto acima, retirado do prefácio da edição de *Contos exemplares* de 2014, redigido por Frederico Bertolazzi, mostra-nos a inquietação de Sophia Andresen diante da dissonância entre o que era pregado na Igreja Católica e as atitudes do regime de Salazar, que se dizia católico. É importante destacar que durante o período da ditadura salazarista, que perdurou por quase cinquenta anos, apenas uma Igreja Católica não se aliou a este regime e foi execrada: a Igreja do Porto. E é justamente proveniente desta igreja o Bispo do Porto, António Ferreira Gomes, que prefacia a primeira edição dos *Contos exemplares*, em 1962. Provém dele a mensagem que soa como um recado aos sacerdotes e que parece mais um fragmento do texto andreseniano: "que o Bispo volte a ser, mais do que o construtor de igrejas, o construtor da Esperança" (GOMES, 1999, p. 44).

2. Interferências do divino no profano

> Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso essa realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2010, p. 30).

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov entende o fantástico como a incerteza, a hesitação frente a um acontecimento sobrenatural. A epígrafe deste tópico nos mostra justamente a sensação de estranheza e dúvida que tem o leitor, ao se deparar com a interferência

do diabo no conto andreseniano. Enquanto a personagem do Bispo se questionava se pedia do Dono da Casa uma ajuda financeira para consertar o teto da Igreja da Esperança, o narrador explana: "Mas o Diabo que espreita a ocasião resolveu intervir" (ANDRESEN, 2014, p. 64).

Não é à toa que a palavra Diabo está grafada dessa forma. No texto, apenas as personagens (independentemente de serem nomeadas ou não) recebem suas nomenclaturas com letras iniciais maiúsculas. Talvez essa forma de grafia sirva justamente para dar veracidade à interferência deste ser na narrativa.

É relevante destacar que em *O realismo maravilhoso* Irlemar Chiampi estuda a intencionalidade do narrador onisciente:

> As intromissões ou digressões do narrador se desviam de todo questionamento de sua *performance* para informar, avaliar, orientar, resumir, controlar o suspense, etc. – sempre com respeito aos personagens e com o curso da ação [...] o narrador onisciente gosta de pontificar como máxima autoridade doadora dos fatos (CHIAMPI, 2012, p. 74-75).

A figura do narrador em "O jantar do bispo" realiza intervenções que corroboram a fantasticidade do conto. Algumas personagens dialogam com esse narrador, contribuindo para o caráter verossímil de suas elucidações. Isto acontece, por exemplo, com a empregada Joana que, ao final do conto utiliza também a hipótese da interferência do diabo, cujo nome é grafado exatamente como pelo narrador, com a inicial maiúscula: "- Quem sabe! Talvez ele fosse realmente o Diabo! Nos tempos que correm pode bem ser" (ANDRESEN, 2014, p. 102).

Todorov entende o fantástico como um gênero que teve sua delimitação cronológica, entre os fins do século XVIII e XIX. Diversos estudiosos contrapõem essa ideia, como Irène Bessière (2001, p. 85), que alega a existência desta teoria em confronto com concepções estabelecidas em épocas diferentes. O autor Remo Ceserani observa que há duas tendências que se contrapõem. Uma é aquela defendida por Todorov, a outra é a que consideramos mais adequada, inclusive no que tange a considerar o conto andreseniano como parte da literatura fantástica, e que se denomina modo fantástico. O autor elucida-a:

> A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2012, p. 8-9)

Apesar de acreditar que não há "procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária

específica" (2012, p. 67), Remo Ceserani busca encontrar procedimentos usualmente comuns na Literatura Fantástica. Alguns desses procedimentos são facilmente encontrados no conto de Andresen. Analisemo-los.

O primeiro aspecto fantástico visualizado no conto "O jantar do Bispo" consiste no envolvimento com a leitura. De acordo com Ceserani "O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo" (2012, p. 71). O narrador desse primeiro texto de *Contos exemplares* começa a trama descrevendo a casa da personagem principal. Retrata-a com aspectos de riqueza, em meio a uma natureza primaveril. Posteriormente esclarece ao leitor que estamos em "um duro Inverno, desolador e frio" (ANDRESEN, 2014, p. 48). Nessa primeira caracterização do espaço do texto, temos a ideia de que um ambiente belo e pacífico dará lugar ao assombro e ao medo.

Posteriormente, o conto segue retratando o problema do Dono da Casa em relação ao Padre de Varzim, mas sempre demonstrando aspectos da realidade cotidiana de uma pequena cidade. O momento do jantar ocorre naturalmente, com a descrição dos convidados, do interesse pelo qual está ocorrendo o evento, diálogos dos presentes, inclusive comentando a chegada de uma nova personagem: o Homem Importantíssimo. A sensação do leitor até este momento é de que pode acontecer algo estranho no decorrer da leitura, mas que aquilo que está sendo retratado é perfeitamente natural, dentro da realidade.

A chegada do Homem Importantíssimo ao jantar suscita ainda outra marca da literatura fantástica: a intrusão de um desconhecido de todos os convidados adentrando o ambiente, sem causar o menor estranhamento; "isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto" (CESERANI, 2012, p. 84). E não seria exatamente esse, proposto por Ceserani, o objetivo da presença deste homem que não fora convidado, mas surgira inesperada e inexplicavelmente? Ele pode ser visto como um diabo que surgiu na figura de advogado, para mediar a discussão entre o Dono da Casa e o Bispo, fazendo-os selar um acordo às escondidas e influenciando a decisão do Bispo.

Outro elemento relevante na narrativa consiste no uso de "um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo" (CESERANI, 2012, p. 74). Observemos alguns trechos onde esse objeto mediador aparece no conto:

> O Dono da Casa entregou um cheque e o Homem Importante entregou outro cheque[...]. E a mão enrugada poisou os dois cheques em cima da mesa[...]. Mas quando olharam para a mesa só viram um cheque. Era o do Dono da Casa. O outro, o cheque do Homem Importante, tinha desaparecido. (ANDRESEN, 2014, p. 94 e 99)

Podemos observar claramente que o cheque recebido do Homem Importante perpassou esses dois mundos: o real e o sobrenatural. A fantasticidade está presente exatamente pelo fato de se inferir que o cheque está no plano da realidade, visto que foi recebido pelo Bispo, o que teve como testemunha o Dono da Casa. Porém também está no plano sobrenatural, pois desaparece sob os olhos de várias personagens dentro da sala da casa e esse sumiço ocorre no mesmo momento em que estas percebem o desaparecimento do Homem Importante. André Jolles, ao estudar a estrutura do conto, discorre sobre a presença da dualidade entre o real e o sobrenatural:

> Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p. 200)

Outra leitura consiste no fato de que o cheque entrou na história para cumprir um acordo vil entre os poderosos e o Bispo e, no momento do arrependimento do sacerdote, simplesmente desapareceu. Tal situação nos faz pensar o objeto como um símbolo da traição do Bispo aos seus ideais de bondade e igualdade e, por isso, deixa de existir quando esta personagem resolve retomar seus princípios e abandonar o acordo.

Irlemar Chiampi defende que o fantástico torna possível aquilo que é improvável aos olhos de quem lê, criando uma reflexão acerca do que aceitamos dentro de nossos padrões culturais: “Como em toda narrativa fanstástica, a falsidade lúdica das premissas improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado” (CHIAMPI, 2012, p. 57). Em *O realismo maravilhoso*, a autora estrutura essa vertente do Modo Fantástico que consideramos a mais adequada para contemplar o conto “O Jantar do Bispo”: “Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ [...] contrapostas às *naturalia*” (CHIAMPI, 2012, p. 49).

Essa contraposição entre o belo e o execrável é o que vemos com mais frequência na história de abertura de *Contos exemplares*. Há uma dualidade clara entre o bem e o mal, entre o divino e o terreno, entre Deus e o diabo que percorre o conto, trazendo ao leitor

questionamentos de consciência acerca do seu papel em sociedade. Na leitura de "O jantar do Bispo" não nos assustamos com o insólito, pois o narrador utiliza-o para salientar essas forças benéficas e maléficas que existem fora e dentro de nós. Chiampi explana mais claramente essa sensação:

> Ao contrário da 'poética da incerteza', calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito deixa de ser 'o outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. (CHIAMPI, 2012, p. 59)

No conto estudado, além de diversos outros textos da obra andreseniana, temos a nítida ideia, enquanto leitores, de que há uma gradação na qual a autora cria um ambiente real que serve de esteio e permanece assim durante o início da narrativa. Posteriormente o narrador vai deixando pequenos indícios de que acontecerá algo insólito, ou estranho. Tal construção parece um caminho, que começa percorrido pelo real, para que creiamos naqueles acontecimentos, que depois é visitado pelo sobrenatural para que não haja um estranhamento por parte de quem lê. Luis Alberto Brandão e Silvana Oliveira discorrem sobre a necessidade que temos de haver um embasamento na realidade para que permitamos a entrada do que nos é estranho:

> o imaginário – nossa capacidade de supor o não ocorrido, de vislumbrar o desconhecido, de criar a diferença - também está inserido no espaço da nossa cultura. O inusitado se cria a partir de um desdobramento daquilo que é familiar. A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver. (2001, p. 73)

O espaço consiste em um exemplo desse caminho gradativo criado por Sophia Andresen para que o leitor percorra a senda do sobrenatural. No início do conto ele aparece como um "rio que atravessa a várzea verde e viam-se ao longe os montes azulados cujos cimos, em certas tardes, ficavam roxos" (2014, p. 47). Mais adiante, temos a impressão de que o espaço prenuncia as irrupções insólitas, "a paisagem azul e fulminada surgia nas janelas e logo desaparecia bebida pela treva. O rolar dos trovões acordava a imensidão". (2014, p. 83).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Contos exemplares, Sophia Andresen realiza críticas veladas ao capitalismo, às injustiças sociais e à ditadura, também e, principalmente, em virtude de ela trazer-nos à consciência aspectos éticos que em muitos de nós estão esquecidos pela rapidez com que vivemos na atualidade.

A tarefa deste trabalho consistiu em analisar primeiramente o julgamento moral desenvolvido alegoricamente pela autora, salientando a dualidade entre o bem e o mal, preconizada no conto "O jantar do Bispo". Neste cerne, entendemos que a narrativa é maniqueísta, no sentido cristão, refletindo acerca de atitudes antiéticas que visam apenas ao lucro e à obtenção de poder, o que se explicita a partir da personagem Dono da Casa e seus antepassados.

Posteriormente, visou-se analisar como a autora de *Contos Exemplares* utiliza-se da literatura fantástica para fazer crítica velada ao sistema opressor salazarista, bem como a aspectos sociais que ela despreza. Para realizar essa leitura, fizemos um breve panorama do fantástico, decidindo-nos pelos conceitos do modo fantástico, apresentado pelo viés de Irène Bessière e Remo Ceserani.

No que tange ao fantástico, podemos classificar o conto como real maravilhoso, estudado por Irlemar Chiampi, que defende o maravilhoso como a aceitação do sobrenatural. O leitor de "O jantar do Bispo" é levado a uma gradação de informações realistas, envolvendo-o de forma a fazê-lo confiar no narrador e na história. Ao ter contato com os acontecimentos sobrenaturais, o leitor já está tão envolvido com a trama que não consegue considerá-la irreal. Nessa essência consiste o maravilhoso, em crer na solução sobrenatural dada pelo narrador aos acontecimentos e mergulhar inteiramente no caráter insólito do texto.

Em suma, o conto pesquisado materializa-se em uma denúncia a um período de ditadura na sociedade portuguesa, levando-nos a refletir a respeito da necessidade de uma postura ética. Assim, o narrador usa a fantasticidade como viés, para denunciar as injustiças sociais, fazendo-as deixar de ser um incômodo apenas seu e invadirem a mente do leitor.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. 39ª edição. Porto Editora, 2014.

BERTOLAZZI, Frederico. Prefácio. IN: *Contos exemplares.* 39ª edição. Porto Editora, 2014.

BESSE, Maria Graciete. *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Contos Exemplares. Portugal: Publicações Europa-América, 1990.

BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso e adivinanza". In: ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionais: Introdução à teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso - Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.* São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMES, Antònio Ferreira. Pórtico. IN: *Contos Exemplares.* 33ª edição. Porto: Figueirinhas, 1999.

JOLLES, André. *Formas simples* ─ legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia: poemas de mil faces transbordantes*. Manaus: Editora Travessia, 2012.

SILVA, Luciana Morais da. *Novas insólitas veredas:* leitura de A varanda de frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico**.** Rio de Janeiro, Dialogarts, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SÃO PROIBIDAS AS FLORES ARTIFICIAIS: NOTAS SOBRE O QUE MORRE E O QUE VIVE EM FILIPA MELO

Alessandra Leila Borges Gomes (Állex Leilla)[1]

RESUMO

Este trabalho trata da relação entre o que vive e o que morre no romance *Este é o meu corpo*, da escritora luso-angolana Filipa Melo (1972). Lançado em Portugal em 2001, mas só publicado no Brasil em 2004, o romance traz fragmentos de diversas histórias que emergem a partir de um acontecimento-chave: o corpo desfigurado de uma mulher é encontrado numa estrada. Esse fato serve de ligação entre os vários personagens apresentados no livro, que vão desfiando para o leitor suas impressões, rotinas, crenças e toda uma subjetividade diante não apenas da morte, mas da violência das rupturas em nossa condição de humanos. O trabalho minucioso do médico legista, um dos narradores mais presentes no romance, expõe a agudeza da relação entre aquilo que é vivo e aquilo que perece: enquanto seu bisturi devassa o corpo sem vida da mulher, a fim de realizar a autópsia, revelando a causa de sua morte violenta, os olhos do médico reagrupa detalhes colhidos pela análise das unhas, dos dentes, dos cabelos, dos tecidos, do sangue, das vísceras, dos órgãos, nos fazendo conhecer manias, hábitos e tudo mais que permeia uma vida humana. Assim, paradoxalmente, a moça morta está a nos dizer muito a respeito daquilo que não esmorece, tampouco se cala, em nosso corpo. *Os mortos falam?*, pergunta um dos personagens. *Dentro do corpo, encerramos várias, múltiplas dimensões do mesmo "eu"*, responde o legista à página 88. Para nos auxiliar nessa travessia em que *as flores artificiais são proibidas* (anúncio que figura no cemitério onde a jovem assassinada será enterrada), contamos com os conceitos de literatura e experiência da morte de Phillipe Ariés e Maurice Blanchot.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; vida; literatura contemporânea portuguesa; Filipa Melo.

A morte é um dos maiores mistérios da existência humana e sua única certeza. Podemos antecipá-la, através de tiro, veneno, overdose, automutilação, enforcamento, gás de cozinha, inanição, depressão, obsessões, queda livre, maus hábitos, vícios, entre tantas outras infinitas formas de suicídio que o mundo nos oferece, todavia, só podemos escolher se queremos viver ou não viver, não nos foi dada a escolha de não morrer.

Philippe Ariès, em *História da morte no ocidente*, aborda os aspectos diacrônicos, sincrônicos, simbólicos e culturais que permeiam a nossa relação com a morte. Cada época

[1] Állex Leilla é professora adjunta da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), coordenadora do Núcleo de Estudos Portugueses (NEP) e professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UEFS). Integra o GT de Homocultura e Linguagens da ANPOLL. Graduada em Letras e Mestre em Linguística e Literatura pela UFBA; e doutora em Estudos Literário pela UFMG. É ficcionista, com seis livros publicados, sendo três de contos (*Urbanos*,1997, vencedor do Prêmio Braskem para Autores Iniciantes; *Obscuros*-1999; e *Chuva Secreta*-2013), uma novela (*O sol que a chuva apagou*, 2009) e dois romances (*Henrique*-2001; e *Primavera nos Ossos*, 2010, premiado pelo edital Programa Petrobras Cultural). Em 2012 venceu o 20º Concurso de Contos Luiz Vilela, com *Felicidade não se conta*, e em 2013 foi selecionada para a antologia alemã *Wir Sind Bereit*, da editora berlinense Lettrèatage.

fornece ao autor elementos peculiares que vão formando não apenas conceitos, mas uma visualidade densa acerca de como homens e mulheres lidam com a ideia do fim — de si mesmo e do outro. Da imagem da *morte domada*, na Antiguidade, quando falecer é visto com uma etapa natural da evolução e as pessoas tratam de ler os signos que anunciam o fim, até o século XIX, vemos que a morte deixa de ser um ritual público e simples, porém aceito pelo moribundo e seus familiares, e vai ganhando outros contornos, como o culto ao mártires — quando a proximidade com os corpos enterrados daqueles que morreram bravamente passa a ser cultivada — e, mais tarde, o fenômeno da individualização, que desnaturaliza e dessocializa a morte. Trata-se de um processo lento, no qual representações coletivas e tendências subjetivas são lidas no intuito de se compreender certas transformações, ocorridas por volta do século XII, que introduziram na relação do homem ocidental com a morte o apego exacerbado de sua própria biografia ou trajetória. Esse tomar consciência de si mesmo é exemplificado por Ariès com a mudança dos sepulcros coletivos para individuais. Nesse processo, ele também analisa as figurações estéticas da morte nas artes e na literatura, mostrando que a partir dos séculos XVI, a crueldade, o mórbido e o violento tomam o centro das representações, delineando, sobretudo, o sofrimento — de quem parte, de quem fica. Essa dor vai sendo, gradativamente, evitada, desviada, pelas novas gerações, num processo denominado pelo teórico de hedonismo moderno, no qual se procura, acima de tudo, não se pensar nem na nossa morte, nem da de quem amamos.

No tempo em que respiramos, um dos indícios mais fortes de que nossa relação com a morte tornou-se estranha é o pensar quase calado que, se não podemos vencê-la, devemos ao menos retardá-la. Esta parece ser a primeira assertividade da morte hoje: não apenas é irrevogável, mas é preciso aprender a conviver com sua ameaça constante. *Para morrer, basta estar vivo*, nos avisa Clarice Lispector. Esse é um saber sem fugas, instintivo e impossível de ser ignorado por qualquer ser humano, todavia, no nosso tempo é imperativo tentar não permanecer muito tempo aí, nesse espaço de perscrutação da morte. Recordo-me de quando minha afilhada, à época com 4 anos de idade, tomou consciência da morte: andávamos pelas ruas do Santo Antônio, em Belo Horizonte, quando nos deparamos com um passarinho agonizando no meio fio. Ela agachou-se e pôs-se a falar com o bicho, a perguntar, na espontaneidade das crianças, se ele caiu, se estava doente, com fome, onde estava a mamãe dele. Eu tentei tirá-la dali, chamando-a para irmos embora. Para mim, a única preocupação era que ela não tocasse o animalzinho ferido, podia passar doença, ele poderia repentinamente atacá-la, enfim, pensamentos espontâneos dos adultos. Mas não foi preciso muito esforço, em

segundos, o passarinho morreu, foi-se debatendo mais fraco e apagou de vez. Não posso descrever a incredulidade dos olhos de uma criança de 4 anos quando se deu conta do acontecido. Ela olhava para mim, olhava o bichinho imóvel, e tentava o que todos nós tentamos: não saber concretamente da morte. Ele dormiu, dinda?, me perguntava, os olhos já úmidos de lágrimas. Nalgum ponto de sua pequena-imensa consciência de menina, ela soube que presenciara algo grave, porém, creio que tentava fugir a esse saber. Acorde, preguiçoso, ela dizia, chorando. Acorde, preguiçoso, sua mamãe vai chegar e ver você dormindo na rua. Ele está morto, eu lhe disse. Como é morto, dinda?, ela insistiu, como é morto? Dorme e não acorda mais, eu resumi. Vamos dar comida para ver se ele acorda contente, ela continuou, de pranto escorrendo. Precisei arrancá-la de lá, levá-la nos braços para casa, pois minha afilhada estava presa àquela experiência que hoje, nos seus 12 anos, talvez nem se lembre. Ela não cessava o choro e eu não queria ter de explicar aos pais: tome sua filha de volta, acabou de presenciar o irrevogável da morte e não passa bem. Enganei-a, levando-a para comer uma bomba de chocolate numa doceria ali perto.

Esse pequeno núcleo de vida poderia ser aprisionado numa das minhas narrativas, pois ao lado de grandes temas — como o do amor, do ódio, da esperança, do crescimento, da dor, do medo, da liberdade, da busca de sentido e de conhecimento —, a morte é um dos assuntos mais profícuos das artes e da literatura. E um dos seus grandes encantamentos é justamente essa não-possibilidade de escolha: morrer é o destino óbvio e natural de quem está vivo. Uma sentença-fado que paira sobre o mundo, mas que só está posta de maneira consciente e sem angústia a alguns raros seres vivos.

A vida não é de se brincar, porque em pleno dia se morre, escreveu Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro do prazeres*, num dos tantos registros inusitados que temos acerca não somente da gravidade, mas, sobretudo, do caráter inesperado da morte. Essa é a segunda assertividade da morte: ser repentina, irremediável, inegociável, trágica, temida. São esses os seus adjetivos mais comuns e a nossa relação com esse fato irrevogável da nossa condição de sujeitos é sempre de difícil compreensão. Passamos de medrosos e supersticiosos — aqueles que jamais mencionam a morte — a negativos e/ou melancólicos — que costumam cultuar a ideia do fim como traço de profundidade —, alternando com rasgos de poeticidade e sabedoria, quando tomamos o fim enquanto mote para reflexões sobre nossa origem e natureza dialética de seres que vivem para morrer.

A terceira assertividade da morte é sua capacidade de provocar esse fenômeno de ausência-presença de quem perdemos — sensação paradoxal a que em português chamamos

graciosamente de saudade. Se as duas primeiras assertividades da morte — acontecer irrevogavelmente e ser de conhecimento instintivo a todos — ocupam uma parte das representações literárias, é essa terceira que gera as produções mais dolorosas e encantadoras tanto na prosa quanto na poesia. Possuir o outro na ausência, e, não raras vezes, conscientizar-se de que somos parte desse outro justamente quando esse já não está. *Saudade é sentir uma fisgada no membro que já perdi. É arrumar o quarto do filho que já se foi*, diz a letra de uma canção popular. Compreendemos tão profundamente essa dor que não nos parece absurdo Orfeu e Dante descerem ao inferno atrás de Eurídice e Beatriz, nem nos parecem desmedidas as súplicas de Camões por Dinamene. Ao contrário, se talento tivéssemos, faríamos o mesmo, não?, posto que adoramos e odiamos, a um só tempo, isso a que se definiu saudade. Não uma saudade temporária, mas a pior delas, a da perda, aquela provocada pelo rastro luminoso e encarnado da morte.

Essa terceira assertividade da morte — presentificar, muitas vezes através da saudade, muitas vezes através de analogias e outros processos lógicos, o que já se foi — é o centro do romance de Filipa Melo. Ver, cheirar, tocar e conhecer o corpo sem vida do outro é uma via de mão dupla: descobre-se quem ali viveu, quem habitou aquele invólucro, através dos sinais do que já se foi. O livro começa qual câmera que vai se abrindo gradativamente a nos mostrar, através de tantas analogias, a cristalização do fim no corpo de uma jovem mulher: "Quando o homem se aproximou da ponte, já o cão rodeava o corpo. Cheirava-o, roçando o focinho nas carnes, veias e ossos que pareciam triturados." (MELO, 2004, p.11). O romance ocupar-se da morte através de sua materialidade, e descarta a ideia de saudade como elemento que faz viver o morto, afinal, os personagens que primeiro irão se deparar com o corpo da jovem e imaginar quem o habitava, não são necessariamente aqueles que amaram ou a conheceram. Todavia, se não é a saudade o fio do novelo, é ainda do paradoxo da ausência-presença que a escritora se vale para, a partir da morte, reconstruir o perdido. O corpo sem vida de Eduarda adquire uma positividade impressionante: suga toda a capacidade imaginativa dos vivos e a partir desse recriar constante dos nossos sentidos frente ao perecível, o jovem corpo vai readquirindo signos de um outro existir. "Há quinze anos que lido com mortos. Que os corto, que os peso, que os viro do avesso para desvendar o seu mistério" (p. 20), nos diz o médico legista de *Este é o meu corpo*, num testemunho que nos instaura não a morte, mas a insistência do que foi vida:

> Vi corpos de velhos cobertos de crostas de sujo acumulado em anos de desmazelo. Com as unhas tão longas e rijas que pareciam de pedra, como garras que já não conseguiam usar para se defender. Vi corpos eletrocutados dentro de banheiras.

> Corpos com a traqueia corroída por ácidos ou desviada pela força de uma corda. Corpos tão comidos pela água do mar pelos caranguejos que, por vezes, só pelos dentes se conseguia identificar os seus donos. Vi corpo de crianças violadas com requintes de perversão. Corpos perfurados por balas, rasgados por facas,raspados, arrastados, espancados. Vi corpos, muitos corpos. E todos clamavam por justiça. (MELO, 2004, p.20)

A passagem nos traz uma lufada desse paradoxo: quem está morto clama por justiça, clamor que, evidentemente, liga a morte, através do horror de sua matéria, novamente à vida. Os que ficam e podem sentir os signos da morte vão reconstruindo o que decepou aquela vitalidade e, com isso, fazem viver aquilo que é extirpação. Dessa forma, o descuidado, a fatalidade, os acidentes, a violência, tudo se reorganiza para falar do outrora vivo. O personagem do médico legista, atento a esse processo, refaz sua percepção e nos afirma justamente o irremorrível de cada criatura: "Hoje sei que quando os corto, os peso, os viro do avesso, são eles que me usam, e não o contrário. São eles que me chamam para falarem através de mim. É para isso que os mortos usam os corpos. Oferecem-nos, exibem-nos como prova." (p.20).

Maurice Blanchot, em seus textos sobre literatura, história e morte, nos fala da recusa humana em aceitar a irrevogabilidade da morte, a nossa busca incessante de sobreviver, todos os dias, não apenas à morte de sentimentos, ideais, sonhos, pessoas, coisas, percepções, mas ao nosso próprio fim — físico, etéreo, anímico. O seu percurso, no entanto, não legitima essa rejeição humana da morte — mesmo quando consideramos o processo de rejeição como uma forma incansável de reconstrução do que foi perdido. Ele procura entender essa relação complexa na precariedade da linguagem literária que, esteticamente, reabre as fissuras do que morre no intuito de torná-lo outra vez presente e, portanto, imorrível. Mas a relação de fascínio do texto literário não esgota aí: nessa teima em fazer viver o que se foi, há um subtexto em toda linguagem artística que está permanentemente apontando para o impossível da morte: morrermos sem morrer. Isto é, ao escrever a morte, continuamos a existir, porque todo o universo se recusa ao ponto final e, se acaso ele viesse, não teríamos poder para grafá-lo. Dito de outro modo, se grafamos um ponto e o chamamos de final, é porque prosseguimos, não acabamos, estamos a nos recontar, machadianamente, qual Brás Cubas. Dessa forma, o espaço literário elege o ato de interrogar *ad infinitum* a morte — do próprio autor, dos outros que lhe são importantes, dos valores, dos símbolos, dos tantos mundos que conhecemos e daqueles que apenas imaginamos, e isso permite figurações que rompem a simplória relação da morte com seu aspecto biológico.

Não deixa de ser curioso que o personagem de Filipa Melo seja legista, um profissional que precisa responder à pergunta crucial dos corpos sem vida que lhe chegam: qual a causa de sua morte? Ele é um mediador entre dois mundos: aquele que vai palmilhar os signos dos mortos, que vai ouvi-los além-túmulo, para expor as causas da vitalidade que lhes foi arrancada. Interrogando signo a signo, recolhendo indícios, examinando-os, dissecando-os, ele assentará lógica a tudo que grita na matéria. Da superfície da matéria — "Este é o corpo de um indivíduo branco do sexo feminino, bem constituído, um metro e setenta de altura e o peso aproximado de sessenta e cinco quilos. Está nu". (p. 45) —, o autopsista vai mergulhando na verticalidade de quem outrora habitou tal espaço, vai colhendo dados e ligando-os ao que já antes pulsava:

> As mãos e os dedos, longos. As unhas, roídas.
> Os onicófagos são mais frequentes do que possas pensar. Pertences a um grupo extenso de roedores de si próprios. Comedores de si mesmos. Nunca fui tentado a roer unhas, não sei por que estranho impulso tu o fazias. Desejos autofágicos. Nervoso miudinho. O hábito, geralmente iniciado na infância, se não é rejeitado na adolescência, costuma manter-se durante toda a vida. [...] (MELO, 2004, p.50).

A transformação é gradual e vai se aprofundando à medida que a autopsia permite o personagem ler o corpo do morto. De "indivíduo do sexo feminino", esse passa a ser o corpo de uma mulher onicófaga, isto é, nos explica o médico, alguém que tem a estranha mania de querer devorar a si mesmo. Essa informação é uma das primeiras lacunas preenchidas, um dos primeiros signos a nos dizer algo concreto daquela desconhecida: "Sorrio. Os onicófagos possuem gestos particulares. Fogem a mostrar a unhas. Escondem-nas cruzando os braços e enfiando as mãos debaixo das axilas. Assentam o cotovelo e colocam uma das mãos, ou as duas, sobre o rosto, com os punhos fechados, as unhas apoiadas nas palmas". (p.50). Assim como o autopsista, também nos perguntamos: então ela era assim? Agia assim? Não mais estamos diante de um indivíduo do sexo feminino, pois todas as pessoas que roem as unhas (inclusive nós mesmos!) nos fornecem, neste momento, imagens e gestuais que facilmente podemos colar à desse corpo em processo de emersão ou de narratividade. A partir daí, a morta renasce e é dentro dessa atmosfera de recriação e suspense que, mais à frente, sabemos de um parto antes de seu falecimento:

> Escuto agora os teus gritos dentro do teu corpo. Escuto a morte na voz dos teus órgãos, que gritam, derrotados, aquilo que queres que eu oiça. São claro os teus recados. Morreste, mataram-te. Aguardas apenas o final da partida. O fim desse jogo insólito ao qual me dedico, suplicando-te.

> Examino a superfície externa e abro a bexiga, da qual recolhera já amostra de líquido, através de punção directa com agulha e seringa. Registro o estado da superfície interna.
> Prossigo.
> E, enquanto executo o exame dos teus órgãos sexuais, ovários, útero e vagina, relembro o volume do teu ventre e dos teus seios, a pigmentação da aréola mamilar. Trago à memória as suspeitas e confirmo-as: os sinais de parto recente são evidentes. Anoto: Colo uterino com 6,8 cm. Corrimento vaginal seroso e róseo. Provável uso de *forceps*. Episiotomia em vias de cicatrização. Peso do útero: 700 g. Parto ocorrido 6 a 7 dias do óbito. (MELO, 20014, p.90).

O bisturi do legista devassa e reconstrói esse assassinato, carregando-o de detalhes, interrogações, sustos, revoltas, curiosidades, montando o quebra-cabeças junto a outros pequenos núcleos dramáticos que Filipa Melo intercala à evolução da autopsia da mulher desconhecida. Mas assim como Blanchot atenta para o fato de que nem a literatura nem a morte podem ser realmente esclarecidas, a lenta dissecação do corpo da jovem morta no romance *Este é o meu corpo* parece que, a qualquer momento, nos elucidará o obscuro dessa morte, "mas as palavras não querem dizer nada. As palavras não chegam", confessa-nos o médico diante da onicófaga: "Eu só tenho as palavras. São elas que, neste momento, te transformam em apenas mais um corpo. Que te reduzem ao mistério". (p.90). O mistério é redutor porque está a fechar o círculo que começou pela superfície de um indivíduo do sexo feminino encontrado morto, foi se transformando numa mulher onicófaga, com hábitos e delineamentos próprios, uma mulher que lutou contra a morte, que retém as marcas de uma asfixia sofrida, que pariu outro ser alguns dias antes de morrer, que se chama Eduarda, que foi assassinada por Jacinto, todavia, é também uma mulher que volta a ser enigma: "Desconheço-te. Diz-me. Sei porque morreste, não sei porque viveste", apela o legista à página 94.

A morte continua impossível e intangível porque, mesmo quando dissecada, o máximo que se pode saber são suas causas físicas, seu mistério, entretanto, permanece, tensionando a obscuridade da vida. O legista pede, suplica por palavras à morta: representar e, assim, dissecar a morte seria uma forma de se desviar do limite a que se chegou: um limite onde a clareza se perde e o mistério retorna. A autopsia termina e não elucida, mas, antes, multiplica a morte e a vida que aquele corpo deixou para trás. Onde uma cessa e onde a outra começa é o eco que *Este é o meu corpo* expande, através da montagem do enredo e da alternância de narrador, ora em primeira, ora em terceira pessoa.

Dentro da atmosfera trágica e poética deste romance, nos soa irônico o anúncio no cemitério, que veta o uso de flores artificiais. O olhar do narrador, agora em terceira pessoa, se prende às diferenças entre como nós, humanos, vemos a morte e como se dá aquilo que se

imagina ser a relação dos animais com a morte. Pesando prós e contras dessas duas diferentes relações — a dos seres humanos e a dos bichos —, a câmera do narrador vai se afastando dos personagens a fim de registrar o acento desnecessário na frase "são *proibídas* as flores artificiais". O romance se encerra com a percepção desse erro, deixando em aberto, para que pensemos, pesemos, dissequemos, a razão por que se proíbe num cemitério o uso de flores artificiais. Será por que essas não morrem? Será por que são um simulacro de mau gosto? Será por que são justamente o contrário das flores naturais, cuja existência é atravessada pelos signos doces-trágicos da beleza breve, da beleza que rapidamente perece? Seria um desrespeito dar a quem morre flores imorríveis? Ou se trata de uma posição estética lançada em letreiro, afinal, flores artificiais, lembremos, são geralmente feias de doer e abarrotariam o cemitério com sua não-perecibilidade?

Não sabemos. Pode ser tudo isso e mais algo que nos escapou. Ou pode não ser nada disso, mas alguma coisa que vamos descobrir noutro encontro com *Este é o meu corpo.* Esse letreiro no final é mais uma das lacunas com que Filipa Melo trabalha, e, por analogia, podemos sentir sua seta apontando para esse conscientizar-se de lugares onde restamos emudecidos, como diante da ambiguidade ou paradoxo da morte. De modo igual ocorre com o trabalho literário que, quanto mais descreve os polos vida e morte, menos os pode alcançar. Se o médico corta, pesa, analisa, disseca o corpo de Eduarda, mas não extrai dela a resposta capaz de esclarecer seu mistério, é também o médico-legista uma metáfora da figura do escritor ou da própria dinâmica da linguagem, a devassar os polos cada vez mais borrados de vida e morte sem, contudo, fazê-los falar de forma definitiva, uma vez que são, paradoxalmente, plenos de palavras e vazios de sentidos finais.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Ed. bilígue. V. I, II e III. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 1998.

ARIÉS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Trad. Priscila Vianna de Siqueira. São Paulo: Saraiva/Ediouro, 2012.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Lírica I, II e III*. Lisboa: Casa da Moeda, 1980.

MELO, Filipa. *Este é o meu corpo*. São Paulo: Planeta, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. São Paulo: Ática, 1989.

LIÇÕES DE AFETO E PAISAGEM NA POESIA DE JORGE DE SENA

Alessandro Barnabé Ferreira Santos [1]

RESUMO

Jorge de Sena publica em 1969 *Peregrinatio Ad Loca Infecta*, obra poética fortemente marcada pela circunstância do afastamento da Terra natal. O próprio poeta nos diz, no prefácio que redige à sua obra "peregrina" em maio de 1969, em Madison (EUA), e nomeia "Isto não é um prefácio" – e, de fato, aparece muito mais como um texto explicativo, ou uma chave de leitura pra sua poesia – que "Toda a poesia é circunstancial; e a específica circunstancialidade dela será precisamente o que contribui para a particular unidade desta Peregrinatio [...]". Não só viveria Sena o afastamento físico de Portugal, no período da ditadura salazarista quando ele parte com a família para o Brasil (1959-65), como também reviveria este mesmo drama ao ter de se exilar nos Estados Unidos (1965-69), quando o Brasil também é vitimado com o levante de uma ditadura militar. Nesta perspectiva da circunstancialidade, *Peregrinatio* é o "diário poético" de onde emana uma poesia muito consciente do contexto que cerca sua produção: uma poesia que apresenta uma concepção de *paisagem* muito diferente da noção clássica, entendida como espaço a ser visto e contemplado, e que tem em seu processo formativo uma forte tensão entre afeto/desafeto, esperança/desesperança diante das circunstâncias que a servem como base temática. Desse modo, este trabalho investiga tais tensões na poesia de exílio de Sena, bem como investiga a concepção de *paisagem* na poética seniana, esta que se apresenta como poética do *testemunho*. Para tanto, recorremos aos estudos de Dardel (2011) e Tuan (2012;2013), nomes fundamentais pra se pensar os estudos geográficos na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Exílio; Jorge de Sena; Poética do testemunho; Poesia circunstancial.

Edward Said avalia que parte da moderna cultura ocidental é obra de exilados, de emigrantes e de refugiados. Esta é uma reflexão que consta de *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), num ensaio cuja tônica é o exame da experiência do exílio enquanto fratura incurável interposta entre o sujeito e um espaço, de certo seu espaço natal, sua pátria. Seria difícil mensurar quanto da produção pós-oitocentista até o instante da escritura do ensaio é de fato produção de seres fraturados, mas é inegável que esse período de tempo reserva dados importantes para se pensar a questão da nacionalidade, do exílio, e da cultura. Daí que pelo menos se tem a consciência de que uma boa quantidade da produção literária (poesia e narrativa), ensaística, etc. do período são fruto de experiências de fratura vertidas em outra coisa qualquer que não produto "positivo"[1], como a própria poesia do português Jorge de Sena o é.

---

[1] Mestrando em Letras (Literatura Portuguesa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolve pesquisa acerca dos "rastros" da experiência do desterro/exílio na obra poética do poeta português Jorge de Sena (1919-78) produzida ao longo de seus exílios brasileiro e norte-americano. Esta pesquisa é orientada pela Profa. Dra. Mônica Muniz de Souza Simas e recebe apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

[1] Dos produtos que a experiência do exílio motiva, positivos ou não, Edward Said assim reflete: "[...] E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida

Um produto positivo desta modernidade fraturada seria a reflexão que estudiosos do pensamento geográfico desenvolveram em torno da concepção de *paisagem*, categoria que pertence essencialmente à Geografia, do mesmo modo que *espaço* e *lugar*, e que a pertencem por essência porque foi a partir do pensamento em torno delas que se estruturou o próprio pensamento geográfico. Ocorre que até antes do século 19, a Geografia era basicamente amparada pelos paradigmas cartesianos, que influenciaram e balizaram o pensamento ocidental, na filosofia, nas ciências sociais e mesmo na literatura por longo período de tempo, e cujos reflexos ainda podem ser sentidos até a contemporaneidade. Na esteira desse pensamento, a paisagem era entendida como espaço a ser visto ou contemplado, concepção que estabelece uma clara cisão, do ponto de vista da experiência, entre o sujeito observador/paciente e o objeto contemplado/visto.

Esta cisão foi fundamental para a Geografia e para o pensamento filosófico de modo geral; para a ciência geográfica porque foi a partir dela que os geógrafos partiram a repensar o significado da paisagem, para o pensamento filosófico, porque com o surgimento da Fenomenologia – corrente filosófica que tem em Kant talvez seu precursor longínquo, mas que tem na figura de Edmund Husserl seu grande desenvolvedor – a ideia própria da cisão entre sujeito e objeto passa a ser questionada, é posta em "parêntesis", é suspensa, para utilizar um termo clássico e fundamental para a Fenomenologia, porque a tradição da ciência dos fenômenos entende que "sujeito" e "objeto", categorias filosóficas rapidamente aqui postas, são partes constituintes e inseparáveis da experiência, que se dá na vida em ação, no mundo vivido.

Esse movimento de repensar a relação sujeito-objeto é também um movimento de repensar o significado da "consciência", que tem clara relação com o modo pelo qual os objetos da experiência aparecem à consciência do sujeito: "Husserl, ao questionar e rejeitar o pensamento moderno em crise, estabelece, como nos indica Eagleton (1996), que, se os fenômenos não são atingíveis a nós, sujeitos, por meio da experiência ou de qualquer outro modo, como largamente nos ensinou a tradição cartesiana, então, pelo menos, temos certeza do modo como eles se nos aparecem à consciência." (SANTOS, 2014)

> Embora não possamos ter certeza da existência independente das coisas, diz Husserl, podemos estar certos da maneira pela qual as vemos de imediato na consciência, quer seja ilusória a coisa real que estamos vendo ou não. Os objetos podem ser considerados não como coisas em si, mas como coisas postuladas, ou "pretendidas", pela consciência. Toda consciência é consciência de alguma coisa. O ato de pensar e

---

de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre." (SAID, 2003, p. 46). O exílio, portanto, por mais que produza "positividades" em forma de obras admiráveis, como o é a obra de Jorge de Sena a exemplo, ainda sim não deixa de ser exílio, não deixa de ser fratura, e como tal deve ser compreendida.

> o objeto do pensamento estão internamente relacionados, são mutuamente dependentes. (EAGLETON, 2003, p. 76)

O clássico postulado fenomenológico de que "Toda consciência é consciência de alguma coisa" parece ser um postulado óbvio para nós que vivemos depois de todo o debate que se instaurou acerca da estruturação da "consciência". Se o sujeito tem consciência, pensa o homem contemporâneo, parece natural que essa consciência deva ser de algo ou de alguma coisa – até mesmo a linguagem nos cobra essa complementação semântica. Contudo, o postulado abandona sua obviedade quando se entende que o que está em jogo é o estabelecimento de uma ligação incorruptível entre o sujeito e o objeto da experiência, promovida pelo movimento da consciência. É essa orientação fundamental que sustentará trabalhos de filósofos como Merleau-Ponty, que dedica vários estudos acerca do fenômeno da percepção e da experiência, Gaston Bachelard, com a sua "poética do espaço", e fundamentalmente o pensamento geográfico, com o surgimento da Geografia Humanista e Cultural, muito cara a este estudo da poesia de exílio do Jorge de Sena.

A Geografia Humanista e a Geografia Cultural – posteriormente, Geografia Humanista-Cultural, ou apenas GHC – toma para si o trabalho de revisar todos os temas geográficos entendidos até o momento de seu surgimento a partir do pensamento geográfico clássico e cartesiano. Esta revisão foi feita considerando-se o elemento humano (e a cultura) na investigação da paisagem. Anteriormente, como já foi mencionado, a investigação geográfica era feita considerando-se a cisão sujeito-objeto, o que gera uma concepção de paisagem bem romântica, na medida em que ela deve ser vista ou contemplada. Com o avanço da Fenomenologia, os geógrafos de orientação humanista passam a entender a paisagem como objeto intrinsecamente ligado ao sujeito. Sauer (1983), importante geógrafo no desenvolvimento da GHC, já em 1925 propunha o estudo da paisagem a partir do aporte fenomenológico. Lê-se em Holzer (2008) o pensamento de Carl Sauer:

> [...] o estudo das paisagens – conceito síntese da geografia – deveria iniciar-se com o estabelecimento de um sistema crítico delimitado pela fenomenologia da paisagem como método de estudo da relação entre o homem e o ambiente por ele formatado e transformado em habitat, em paisagem cultural. (SAUER, 1983 *apud* HOLZER, 2008, p. 137)

Para além de considerar um novo norte epistemológico para os estudos geográficos a partir daquele momento através da proposta de estabelecimento de um novo sistema investigativo para a Geografia, que deveria passar obrigatoriamente pelas lentes da ciência fenomenológica, portanto, a inserção do elemento humano nas discussões em torno da paisagem, a proposta de Sauer sinaliza para a relação interativa entre o homem e a paisagem,

no sentido de que a "paisagem cultural" estabelece uma relação dialógica entre esses dois elementos da experiência, na qual ambos estão em constante processo de formatação e interferência mútua.

Da perspectiva do tempo transcorrido entre Carl Sauer e Eric Dardel (e mesmo Tuan), nomes fundamentais para a GHC e para este trabalho, muitos geógrafos também dedicaram escritos que refletiam o pensamento geográfico de então. Dardel, quem mais interessa aqui, publicou em 1953 uma obra de profundo alcance no entendimento das relações que o homem estabelece com a paisagem; não por acaso, o livro, em tradução tardia para o português, recebeu o título *O Homem e a Terra*: a natureza da realidade geográfica (2011). Mesmo sendo uma obra – e só hoje se tem a consciência deste fato – magistral para o pensamento geográfico, ela foi relegada ao esquecimento durante muito tempo, como relata Marandola[2], no prefácio que escreve à tradução brasileira.

Dardel cunha o termo *geograficidade* – no original, *Géographicité* – para falar da relação umbilical que o Homem estabelece com a Terra: "[...] suas ligações existenciais com a Terra, ou se preferirmos, sua geografia original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização." (DARDEL, 2011, p. 31). A Terra torna-se, portanto, o meio pelo qual a realidade geográfica – logo, as vivências, experiências e percepções de mundo do sujeito – torna-se materialmente possível.

É esta geograficidade pura – ou, se preferirmos a terminologia de outro geógrafo humanista, Yi-Fu Tuan, a ligação íntima do sujeito com lugar/espaço[3], que ele entende como conceitos antitéticos, mas mutuamente complementares – que é possível notar na poesia de Jorge de Sena, sobretudo naquela que o poeta produziu ao longo de seus exílios. É esta geograficidade que leva o sujeito poético de "Em Creta, com o Minotauro" a chamar de "sujo" o dedo (dele) com que largamente investigou as origens da vida. Não à toa, investigar é também um ato de perceber e de experienciar o mundo, porque pressupõe um modo de o poeta se

[2] "*O Homem e a Terra* é um típico caso de obra que estava muito à frente de seu tempo, o que resultou numa longa espera para que seus frutos pudessem aparecer. Esquecido durante décadas, mesmo na França, onde foi escrito e publicado (é visto como uma obra fora do contexto universitário geográfico da época, que por isso não produziu frutos imediatos), o livro, apesar de ter sido importante no início do projeto humanista da Geografia estadunidense nos anos de 1960 (há referências explícitas e implícitas nos trabalhos iniciais de Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer e Edward Relph, pelo menos), teve sua difusão mais contundente com a publicação da tradução italiana em 1986." (MARANDOLA JR., 2011, p. 11 *apud* DARDEL, 2011)

[3] "'Espaço' e 'lugar' são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço [...] O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar [...] As ideias de "espaço" e "lugar" não podem ser definidas uma sem a outra." (TUAN, 2013, p. 11-14)

relacionar com o que está a sua volta, paisagem/Mundo, e um modo peculiar com o qual ele transforma, ou metamorfoseia, essa experimentação de mundo em matéria poética, culminando em seu testemunho poético.

Jorge de Sena formula a sua poética do testemunho não como teoria apriorística, como coisa intelectualmente pensada desde o início de sua atividade poética. O primeiro registro de teorização dessa poética ocorre de modo condensado no prefácio da primeira edição da coletânea *Poesia-I* (1961). Isso significa que o testemunho poético seniano é, antes mesmo de ser um guia de construção de poemas, uma práxis poética[4] que acompanha o poeta desde o início de sua vida poética. Testemunhar em poesia implica viver e experienciar o mundo posto com aquela mesma intensidade e vigilância atenta com que vive o Minotauro, na ilha de Creta, e com o qual o poeta, ou melhor, o sujeito lírico que ali e ao longo de toda a poesia seniana muito se aproxima do sujeito empírico, sem o ser, de fato, tanto se identifica, a ponto de espelhar a sua vida com a dele.

A decisão de optar pela criação de um sujeito poético que escreve versos que parecem muito mais dizer, ou mesmo narrar, da vida do próprio português, engenheiro e pai de filhos brasileiros, "quando lá estiver", é a demonstração da consciência que Jorge de Sena tem de recusar o princípio central da poética de seu precursor, Fernando Pessoa, apesar de admirá-la. Para o poeta, entretanto, a poesia deve ter um papel ético, por isso transformador, o que não comporta o uso de máscaras tais quais aquelas usadas no fingimento pessoano. A diferença reside no fato de que, no poema seniano, o sujeito lírico não é o Minotauro, e nem deseja sê-lo, porque suas vidas estão espelhadas; fosse um poema pessoano, o sujeito seria ele mesmo a figura mítica em si.

O poema, estruturalmente construído em cinco partes, narra uma trajetória que é simultaneamente específica, porque vinculada a circunstancialidade dos exílios do poeta, e universal, porque o sujeito lírico transcende o sujeito biográfico, sem de modo algum implodir a ponte de ligação que os une. A trajetória narrada se dá através da peregrinação do poeta por entre espaços de exílio: a) Portugal, que figurará como espécie de exílio adentrado, porque o sujeito se percebe deslocado em seu próprio espaço natal; b) Brasil, segundo exílio, espaço onde o poeta viveu entre os anos de 1959-65, iniciou sua carreira acadêmica e prolongou sua família,

[4] "[...] a formulação do testemunho poético não é uma construção apriorística, no sentido de uma teoria que comande a prática poética, como no caso, por exemplo, do neo-realismo, condicionado, a partida, por uma ideologia política e partidária. [...] A teoria do testemunho surge, assim, como a validação de uma prática poética em progresso; ou melhor, como uma práxis que naquele Prefácio de 1960 se organiza enquanto dádiva de uma consciência criadora, que, no acto de aferir-se, se revela." (LOURENÇO, 2010, p. 105)

pois "[...] pai de brasileiros no Brasil"; por fim, c) Estados Unidos da América, a lembrar de que este poema é de 1965, último ano do poeta em solo brasileiro, e, quem sabe d) Creta, lugar possível onde o poeta há-de irmanar-se com o Minotauro, para com ele tomar café.

I

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro quereria que
este mesmo fosse. Mas, se um dia me esquecer de tudo,
espero envelhecer tomando café em Creta
com o Minotauro,
sob o olhar de deuses sem vergonha.

O engenheiro Sena, na voz de seu sujeito lírico, ou talvez o oposto, põe em suspenso a percepção natural com que se enxerga o fato de se pertencer a uma pátria. Seguindo a ideia do poema, nascer em um espaço determinado ao qual se convencionou chamar "pátria" é um mero acaso, e de fato o é. O sentimento de pertença a uma pátria, portanto, ter uma nacionalidade é um dado construído, não inato, por isso o poeta questiona tanto e enxerga com muita desconfiança este fenômeno. Feito isso, o sujeito parece desvincular-se de qualquer tipo de pátria específica[5] (espaço social, cultural e, sobretudo, geograficamente delimitado), para afirmar, talvez numa alusão a Bernardo Soares, cuja pátria é a língua portuguesa, que ele mesmo é a sua própria pátria; o sujeito torna-se lugar de si mesmo, bem como torna a escrita e a língua com que escreve, a portuguesa outro lugar possível de realização do si-mesmo. Entre estes dois lugares de afetividades positivas e negativas, o Eu e a língua, há um pacto ético de fidelidade que se cumpre através do testemunho sincero que é a poesia do poeta desterrado.

[5] Cabe aqui prestar atenção nos versos 4-6 da primeira parte do poema: "Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem, / se usam e se deitam fora, com todo o respeito / necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.", pois são versos que expõem a desconfiança do sujeito face ao fenômeno da nacionalidade, mesmo porque tem muita consciência da relação intrínseca que isso tem com a experiência do exílio. De todo modo, o próprio exílio de Jorge de Sena deve-se a uma questão de nacionalidade, posto que o poeta-engenheiro era ferrenho opositor da ditadura salazarista. Ainda sobre a relação nacionalismo-exílio, Edward Said é esclarecedor: "Chegamos ao nacionalismo e sua associação essencial ao exílio. O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e de costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação." (SAID, 2003, p. 49)

O fim da primeira estrofe do poema apresenta já a figura do Minotauro como elemento mítico que deverá ser ombreado, ou melhor, espelhado, com a figura do poeta Jorge de Sena e de seu sujeito lírico. Daí que, se na primeira estrofe do poema leem-se versos que dão conta de uma biografia do sujeito lírico hiper aproximada da de seu sujeito biográfico, a estrofe segunda é toda tomada pela escritura da biografia do Minotauro, esta figura mítica que é "[...] metade boi e metade homem, como todos os homens.". O poeta humaniza o homem-animal mito, de modo que quase chegamos a ouvir sua voz a ecoar por entre os contornos do labirinto no qual fora posto – como ocorre na recriação do mito escrita pelo argentino Jorge Luis Borges, no conto "A casa de Astérion"[6] –, e dá sentido à sua (do Minotauro) experiência própria que, assim como a do poeta, é a experiência de fratura e desterro.

II
O Minotauro compreender-me-á.
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.
É metade boi e metade homem, como todos os homens.
Violava e devorava virgens, como todas as bestas.
Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,
que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da "langue".
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de que
[se lixou.
Teseu, o herói, e, como todos os gregos heróicos, um filho
[da puta,
riu-lhe no focinho respeitável.
O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo, enquanto
o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,
cheias de ninfas e de efebos desempregados,
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,
como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo
de investigar as origens da vida.

O Minotauro compreenderá o poeta porque ambos partilham de experiências similares que fortalecem o espelhamento que o poema propõe, ainda que seja, nas palavras da pesquisadora Luciana Salles, um "espelhamento enigmático e distorcido", muito diferente, aliás, do que ocorre na poesia de seu precursor, Fernando Pessoa e na do movimento romântico. Se no "drama em gente", as sensações do mundo são experimentadas por pessoas outras, radicalmente diferentes do sujeito empírico, posto também como "pessoa" outra; aqui, e em toda a poesia de Jorge de Sena, o sujeito lírico apresenta-se irmanado com o sujeito empírico, porque compartilham as mesmas dores e vivências. De fato um espelhamento, que aqui figura distorcido, mas noutros poemas muito nítido:

[6] O conto no qual ocorre a humanização da figura mítica do Minotauro, "A casa de Astérion", pode ser encontrado clássico borgeano *O Aleph*, em publicação de 2008, pela Companhia das Letras e tradução de Davi Arrigucci Jr.

> Por um espelho enigmático e distorcido mas, ainda assim, espelho, o poeta vai traçando através da biografia do amigo Minotauro, pela citação e pela simetria, sua própria vida: exilado em labirintos como o Minotauro, "metade boi e metade homem" como o Minotauro e "todos os homens", sábio e inimigo da vida como todas as bestas, recluso em poesia como o "filho de Pasifaë, irmão de um verso de Racine". Aos poucos, a descrição da figura mitológica e a auto-apresentação ("Nascido em Portugal, de pais portugueses / e pai de brasileiros no Brasil"...) vão se entrelaçando num único texto que, ambivalente, funciona como um poema, singular, de biografias, no plural. Unidas pelo diálogo, as figuras híbridas de um poeta português/brasileiro/norte-americano e de uma criatura "metade boi e metade homem" tornam-se impossíveis reflexos um do outro, tão diferentes quanto podem ser escritor e besta mitológica, próximos como personagem e autor que se faz também personagem de si mesmo, irmanados pela escritura a ponto de se converterem em potenciais metáforas um do outro. (SALLES, s/d. s/p)[7]

Curioso pensar, como orienta a leitura, que dos espaços de exílio que flutuam na construção do poema, uma infinidade de lugares que formam uma cartografia do desterro que vai de Portugal até o Brasil, traça os Estados Unidos, retorna à Europa brevemente e desemboca em Creta e no universo grego, apenas a figura do poeta e a do Minotauro são as que sobram apesar de tudo e de todos. Os deuses? Hão-de observá-los placidamente, como se estivessem apenas a contemplar a paisagem que se abre sob seus olhos. Teseu, o herói grego? "Um filho da puta", assim como os demais heróis gregos. As ninfas e os efebos? Desempregados. Restam, então, essas duas figuras fraturadas, nessa paisagem em desespero, a tomar café, adoçado pelo "dedo sujo" do poeta, em suas chávenas que contém pura investigação das origens da vida.

Dessa existência fraturada que se dá num espelhamento entre o poeta e o Minotauro – e, portanto, já se pode aqui aventar a hipótese de um espelhamento triplo, posto que, na tessitura de seu testemunho o sujeito biográfico é espelhado no sujeito lírico, e é essa figura dupla/tripla que se re/espelha com o mito grego –, desse processo estético-formal, por isso mesmo, ético, deriva a flutuação temporal do poema, que se dá na evocação do passado, do presente e a projeção dum futuro possível. Jorge de Sena expressa um desejo claro no verso primeiro da terceira estrofe: "[...] reencontrar-me de ter deixado/ a vida pelo mundo em pedaços repartida, [...]", desejo que só pode ser realizado num espaço de exílio, em Creta. Aliás, esses são versos

[7] O ensaio completo, de autoria da Profa. Dra. Luciana dos Santos Salles, consta do site "Ler Jorge de Sena", portal abrigado por pesquisadores da obra de Jorge de Sena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), reunindo farto material acerca da biografia, obra e fortuna crítica do poeta português. Segue link para o texto: <<http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/18-biografias-de-um-minotauro-jorge-de-sena-e-a-vida-que-escreve-a-si-mesma/>>. O texto, contudo, fora originalmente publicado em: Biografias de um Minotauro: Jorge de Sena e a vida que se escreve a si mesma. In: Paula Morão; Carina Infante do Carmo. (Org.). **Escrever a Vida**: Verdade e Ficção. 1ed. Lisboa: Campo das Letras, 2008, p. 339-3.

que remontam à poesia de Camões, também português e também exilado, "[...] aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque / como toda a gente, não sabe português.".

III
É aí que eu quero reencontrar-me de ter deixado
a vida pelo mundo em pedaços repartida, como dizia
aquele pobre diabo que o Minotauro não leu, porque,
como toda a gente, não sabe português.
Também eu não sei grego, segundo as mais seguras
Conversaremos em volapuque, já [informações.
que nenhum de nós o sabe. O Minotauro
não falava grego, não era grego, viveu antes da Grécia,
de toda esta merda douta que nos cobre há séculos,
cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos
os escravos de outros. Ao café,
diremos um ao outro as nossas mágoas.

Tal qual o Minotauro, que não sabe português e, por isso, não leu a tradição literária portuguesa, representada na figura do poeta Camões, o sujeito lírico admite não saber grego, motivo pelo qual não haveria comunicação possível entre estas duas figuras espelhadas que não pelo intermédio de uma terceira linguagem que se torna comum aos dois, o Volapuque: "[...] Conversaremos em volapuque, já / que nenhum de nós o sabe. [...]", demandando aprendizado mútuo e simultâneo. Salles (s/d), em ensaio já aqui comentado, aventa sobre esse verso a hipótese de que o estabelecimento de uma língua nova, mediadora da comunicação entre ambos, implica um esforço de abandono da língua portuguesa, no caso do poeta, e, portanto, de toda a carga cultural, de toda a tradição que ela carrega:

> Depois de haver declarado já na primeira estrofe do poema: "Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações /nasci.", o poeta decide abrir mão dessa língua recebida "por acaso", em nome de uma nova língua que, por não pertencer a ninguém, pode permitir uma comunicação absolutamente nova, livre da carga "de toda esta merda douta que nos cobre há séculos, /cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos / os escravos de outros." Em volapuque[8], idioma perfeito porque perfeitamente ignorado, toda a liberdade é possível, sem heranças e sem restrições pré-estabelecidas, sem conceitos ou signos arbitrários – a língua ideal, portanto, para alguém que deseja uma "vida reclusa em poesia". (SALLES, s/d, s/p)

Ora, parece que não é bem este o caso: o poeta se coloca no início do poema como respeitável colecionador de nacionalidades, o que parece garantir a sustentação da hipótese de que, mesmo adotando o volapuque como nova língua e toda carga cultural que este novo idioma

[8] Nota de rodapé explicativa, de autoria da Profa. Dra. Luciana Salles, cuja referência já foi dada em citação anterior do mesmo texto: "Talvez o "volapuque" seja a língua em que Sena escreve seus "Sonetos a Afrodite Anadiómena", grupo de poemas que encerra, à guisa de apêndice, o volume das *Metamorfoses* e no qual o poeta, declaradamente, tenta romper com a lógica habitual de significação em busca de uma linguagem não arbitrária mas orgânica, que poderia ser a música, ou mesmo o silêncio."

venha a ter futuramente, à medida que o poeta e o Minotauro interajam, o português ainda deve permanecer enquanto memória que preserva a vida que nele se escreve. Nesse sentido, ainda que a língua antiga do poeta seja coberta desta "[...] merda douta que nos cobre há séculos, / cagada pelos nossos escravos, ou por nós quando somos / os escravos de outros.", dispensá-la seria dispensar a carga de experiências que a circunda, bem como sua importância para a construção de sua própria poética; seria de pronto rejeitar sua condição própria de "colecionador de nacionalidades".

Jorge de Sena congrega em seu projeto poético um grande arranjo de tradição e modernidade. Daquela, o português sem dúvida foi grande leitor, não tendo sido por acaso que Camões foi um dos poetas que ocupou muito de sua atenção, quer do ponto de vista acadêmico – Sena defendeu sua tese de Doutoramente em Luiz Vaz de Camões e dedicou vários ensaios sobre este autor – quer do ponto de vista da própria tessitura de sua poesia – sendo o longo poema "Camões dirige-se a seus contemporâneos" um exemplo de diálogo intertextual no nível da biografia do poeta clássico, e mesmo "Em Creta, com O minotauro", que evoca a tradição camoniana em versos quase que literalmente transcritos.

Da lírica clássica, da tradição, Jorge de Sena aprende a ideia própria de Lírica e a constituição do sujeito poético: aquele que é um outro que não o próprio sujeito empírico, eis talvez a mais básica lição da constituição da lírica. Ocorre que, aliado a esse ensinamento, o poeta pensa na necessidade de este mesmo sujeito lírico ser um sujeito preocupado e atento à sua volta, à *paisagem*, na acepção moderna de que falamos acima. Para isso, o poeta constrói para sua poética um novo sujeito lírico, um sujeito que é capaz de, simultaneamente, ser e não ser o sujeito empírico da poesia, aquele quem escreve o poema.

Nisto se constitui a poética do testemunho e a lição de des/afeto e de paisagem da poesia de Jorge de Sena: na aproximação mesma do sujeito lírico com o sujeito empírico quase ao nível da fusão deste naquele por completo, capaz de formar uma poesia de qualidade formal e estética e sensível ao mundo com o qual ela mantém íntima relação de dependência. Uma poesia, portanto, profundamente ética e sensível às circunstancias que envolvem a sua produção, porque mesmo que "Em Creta, com o Minotauro, / sem versos e sem vida, / sem pátrias e sem espírito, / sem nada, nem ninguém, / que não o dedo sujo, / hei-de tomar em paz o meu café." ainda sim restará o "dedo sujo" como ponte de ligação fundamental entre um Eu, que é lírico e biográfico, logo, toda a gente, e o mundo enquanto espaço possível de realização da vida humana.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Trad. de Waltensir Dutra. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLZER, Werther. A Geografia Humanista: uma revisão. In: *Espaço e Cultura* (Edição Comemorativa, 1993-2008). Rio de Janeiro: UERJ, p. 137-147, 2008.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *A Poesia de Jorge de Sena*: testemunho, metamorfose, peregrinação. Lisboa: Guerra e Paz, Editores S.A, 2010.

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

SALLES, Luciana. Biografias de um minotauro: Jorge de Sena e a vida que escreve a si mesma. I*n*: MORÃO, Paula; CARMO, Carina Infante. (Org.). *Escrever a Vida*: Verdade e Ficção. 1ed. Lisboa: Campo das Letras, 2008, p. 339-3. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/18-biografias-de-um-minotauro-jorge-de-sena-e-a-vida-que-escreve-a-si-mesma/> Acesso em: 30 abr. 2014.

SENA, Jorge de. *Poesia-I***.** 2ª Ed. Lisboa: Círculo de Poesia – Moraes Editores, 1977.

_____. *Poesia-II*. Lisboa: Circulo de Poesia – Moraes Editores, 1978.

_____. *Poesia-III*. Lisboa: Circulo de Poesia – Moraes Editores, 1978.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. 2ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

_____. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de Exílio*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

A (DES) CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE NAS FICÇÕES MOÇAMBICANA E ANGOLANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Alex Santana França[1]

RESUMO

Pretende-se neste trabalho propor uma discussão sobre a construção e discursos de legitimação e desconstrução da masculinidade no contexto africano, com base em textos do escritor angolano Fragata de Morais e do escritor moçambicano Mia Couto. A metodologia de análise adotada segue a perspectiva comparativista, com suporte teórico dos Estudos Culturais, em especial da Teoria *Queer*. As primeiras conclusões comprovam que a construção da masculinidade está ainda associada a um conjunto de ideias e práticas que identificam essa identidade à virilidade, à força e aos poderes advindos da própria constituição biológica sexual. Ser homem, culturalmente, por exemplo, é não ter medo, não chorar, não demonstrar sentimentos, arriscar-se diante do perigo, demonstrar coragem, ser ativo. Apesar de a masculinidade ser comumente reconhecida socialmente com facilidade, mudanças nas sociedades atuais e as produções literárias contemporâneas tem colocado em discussão esse processo de normatização e é isso que pretende ser discutido e ilustrado a partir dos textos selecionados.

PALAVRAS-CHAVE: Gêneros e sexualidades nas literaturas de língua portuguesa; Contos angolanos e moçambicanos; Romances angolanos e moçambicanos.

Introdução

Nos últimos anos, a masculinidade tem se tornado um dos temas favoritos dos Estudos Culturais, o que, no mínimo, indica a existência de uma crise nos discursos sobre ser "homem" na contemporaneidade. Historicamente, a definição de masculino se dava, e ainda se mantém, em oposição ao feminino, isto é, o que é do masculino é concebido como aquilo tudo que não pode ser do feminino. Através de ritos, regras e limites, instituições sociais, como a família, a escola e a comunidade, determinam comportamentos diferentes para homem e mulher. Entretanto, a partir dos movimentos de liberação das minorias, como o feminista, estudos e pesquisas sobre gêneros e sexualidades se multiplicaram, consequentemente, contribuindo para possíveis abalos na sua estrutura, baseado nesse modelo de oposição.

Ao analisar a questão da identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall assegura que o final do século XX introduziu uma discussão acerca da possibilidade de crise de identidade do sujeito, em face de uma mudança estrutural que tem fragmentado e deslocado

[1]Professor, pesquisador e escritor, graduado em Letras (UFBA), Especialista em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena (FACE), Mestre em Literatura e Cultura (UFBA), Doutorando em Literatura e Cultura (UFBA) e Pesquisador-bolsista FAPESB. E-mail: alexsfranca@yahoo.com.br

identidades de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Ele confirma que "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (HALL, 2006, p. 07), partindo do pressuposto de que as identidades estão sendo descentradas, deslocadas e fragmentadas gerando identidades híbridas. No caso da masculinidade, seus discursos legitimadores estariam sendo colocados em xeque, fazendo com que o homem, ao perder a noção de sua identidade, passasse a buscar uma melhor descrição de si.

A construção da masculinidade está associada a um conjunto de ideias e práticas que identificam essa identidade à virilidade, à força e aos poderes advindos da própria constituição biológica sexual. A própria preocupação com uma possível feminilização, por exemplo, fez com que se investissem e construíssem uma série de papéis e traços representativos da condição masculina, como a ênfase na forma física (musculatura, contornos do corpo masculino, vigor físico, etc.) e nas qualidades psicológicas (agilidade, coragem, distinção, bravura, virilidade). Ser homem, culturalmente, é não ter medo, não chorar, não demonstrar sentimentos, arriscar-se diante do perigo, demonstrar coragem, ser ativo. Assim, quando uma criança nasce, e é definido seu gênero a partir do órgão genital, nela será investido, se for menino, tudo que esteja associado à masculinidade, desde cores e modelos de roupas; que ao crescer, ele escolha atividades associadas à força física e à violência e busque, ainda juventude, realizar seus desejos sexuais com o maior número possível de mulheres, para assim ascender a um grau invejável de masculinidade. Os homens, assim como as mulheres, devem restringir-se ao seu papel social de acordo com a sua identidade biológica, de macho e fêmea, e, por conseguinte, sua escolha afetiva e sexual deve se voltar para o sexo oposto ao seu. A masculinidade deve ser reconhecida socialmente com facilidade.

Diferentes teorias e estudos têm contribuído para retirar a masculinidade de seus "lugares", indicando um leque muito maior de maneiras de experienciar os gêneros, como as noções de "masculinidade feminina", concebida por J. Halberstam[2] (2008) e de pessoas "agênero" (isto é, sem gênero estabelecido). O presente trabalho pretende analisar a questão,

[2] J. Halberstam, por exemplo, criou uma escala classificatória da masculinidade, definindo como dominante aquela que se converte na norma através de corpos heterossexuais brancos de classe média; a masculinidade excessiva representaria corpos de negros, latinos e de classes trabalhadoras; e a masculinidade insuficiente, a de corpos de asiáticos e de pessoas da classe alta (estas duas últimas constituiriam masculinidades alternativas legadas à exclusão).

no contexto africano, com base nos contos "Traição", do escritor angolano Fragata de Morais, e "Os machos lacrimosos", do escritor moçambicano Mia Couto, assim como nos romances *Terra sonâmbula* (1992) e *O último voo do flamingo* (2000), ambos também de autoria de Mia Couto, na expectativa de encontrar possíveis contribuições para o rompimento de perspectivas dualistas de gênero (masculino e feminino) e de sexualidade (heterossexual e homossexual). Adotou-se como metodologia a análise comparativa dos textos. Sendo o comparativismo um campo fértil e vasto para abrigar estudos de natureza vária, seja das relações entre culturas literárias e artísticas além fronteiras geográficas, seja entre literatura e outras formas artísticas ou mesmo de outras áreas do conhecimento, seu objetivo final deve ser, assim, investigar que tipos de diálogos e olhares se estabelecem entre diferentes regiões e diferentes ambientes culturais e como tais diferenças interagem (ou não). Assim, a proposta de análise comparada parte do pressuposto de que os textos selecionados apontam para perspectivas confluentes e divergentes.

1. **Análise comparativa dos textos**

Publicado em *O fio das missangas* (2003), o conto "Os machos lacrimosos" retrata o encontro de homens em um bar, o Matakuane, para beber e contar histórias. As reuniões eram constantes e longas, o que deixavam as esposas deles incomodadas: "Para elas, aquela cumplicidade masculina era coisa de tribo. Reminiscência atávica" (COUTO, 2009). Mas eles não se importavam e mantinham o ritual. Até que numa noite, um deles, Luisinho Kapa-Kapa, ao trazer uma notícia triste, desandou a chorar. Aquilo nunca havia acontecido antes. Como o próprio narrador afirma, aquelas reuniões eram para "festejar a vida", regadas a muitas risadas. Além disso, chorar "era coisa de maricas", lembra ele. Mas o drama e as lágrimas de Kapa-Kapa contagiaram a todos, até o dono do bar:

> E foi sucedendo uma e outra noite. Uma e outra rodada de tristeza. Os baristas de Matakuane foram deixando a piada e o riso. E passaram a partilhar lamentos, soluços e lágrimas. E até Silvestre Estalone, o mais macho e sorumbático da tribo, acabou confessando:
> - Nunca eu pude imaginar, malta. Mas como é bom chorar!
> Chorar, mas chorar junto, acrescentaram os outros. E até um se lembrou de propor uma associação de choradores. Pudessem mesmo substituir as profissionais carpideiras dos velórios. Mas os restantes se opuseram, firmes. Afinal, ainda restava neles o fundo preconceito macho de que lágrima pública é coisa para o mulherio (COUTO, 2009).

Essa situação possibilitou uma mudança no comportamento desses homens que aos poucos se revelaram mais delicados e atenciosos às suas mulheres. A quantidade de bebida

consumida e a duração das reuniões, inclusive, foram mais controladas. O narrador finaliza o conto mostrando que a tristeza se torna condição essencial do próprio pensamento, pois a partir dela os personagens refletem sobre suas identidades (ser homem, por exemplo) e sobre seus mundos:

> Hoje quem passa pelo bar de Matakuane pode certificar: chorar é um abrir do peito. O pranto é o consumar de duas viagens: da lágrima para a luz e do homem para uma maior humanidade. Afinal, a pessoa não vem à luz logo em pranto? O choro não é a nossa primeira voz?
> E é o que, por outras palavras, sentencia Kapa-Kapa: a solução do mundo é termos mais do nosso ser. E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água? (COUTO, 2009).

Quando Luizinho Kapa-Kapa conta aquela história triste e começa a chorar contagiando a todos, eles descobrem um prazer que não conheciam: o prazer de chorar. Mas não isoladamente, o prazer de chorar juntos, num ritual coletivo. A partir daí todos se tornam melhores do que eram: preocupam-se com a própria família, preocupam-se com as suas mulheres.

Em *Terra sonâmbula*, a cena em que o velho Tuahir manipula o órgão genital do menino Muidinga, masturbando-o, funciona como um ritual de reafirmação e consolidação da masculinidade hegemônica centrada no falo e estimulada pelo desejo sexual pelo gênero oposto, pois enquanto metia as mãos entre as virilhas do rapaz e aos poucos ia desapertando a braguilha de sua roupa, pedia que o garoto pensasse em meninas. Muidinga inicialmente sentiu-se desconfortável, chegou a alegar que não conseguiria, mas com a insistência do velho Tuahir, ele aos poucos consegue.

No romance *O último voo do flamingo*, a discussão sobre masculinidade dá-se através do personagem Sulplício, quando relata ao filho uma experiência da sua juventude que o marcou profundamente: presenciar pela primeira vez uma caçada aos flamingos. Para sua cultura, matar flamingos era um prova de masculinidade, pois sua carga de crueldade ensinava-os a tornarem-se homens. Mas ele reprovava aquela atitude. Assistiu à morte do pássaro com tristeza:

> Nas mãos de meu irmão, o pau cumpria o mandato, o bicho se derradeirava. Aquele golpe se anichava em minha alma. O pássaro morria em mim. O pior, contudo, ainda estava por vir. À noite, eu era obrigado a comer aquela carne. Meu pai achava que me faltava dureza, prontidão de matar. Devia então comer aquele destroço. Para ser homem (COUTO, 2005, p. 187).

Sulplício teve que fingir que mastigava a carne do animal, mesmo recusando-se, para não apanhar mais do pai. Sentiu tanto ódio dele que o amaldiçoou. O pai acabou morrendo naquela

mesma noite. O tio, que também estava naquela caçada, passou a persegui-lo, culpando-o pela tal morte. Ele começou a insinuar que Sulplício tinha um comportamento afeminado, o que diminuía sua estima, já que ser associado ao feminino era extremamente ofensivo para um homem. O trauma só foi aparentemente superado quando Sulplício conheceu a mulher que mais tarde se tornaria sua esposa. Entretanto, em outro trecho do romance, quando o narrador-personagem abraça o pai "com aperto e demora", ele aos poucos vai afastando-se do filho com o braço porque "não queria mostrar fraqueza perante os outros" (COUTO, 2005, p. 199).

As relações sexuais e afetivas entre os homens também colocam a "masculinidade hegemônica" em risco, como explora o conto angolano "Traição". A narrativa gira em torno da amizade entre Felisberto Matias, oficial das forças armadas, e Osmar Martins, piloto aviador, amigos desde a infância. Felisberto era casado com Benilde, cujo casamento não ia bem fazia algum tempo, principalmente porque ele já não cumpria suas obrigações conjugais, o que deixava a esposa muito triste e nervosa:

> O marido há mais de cinco meses que se mantinha alheio às obrigações conjugais. Chegado o momento, a bazuca, como ele em tempos idos tão apropriadamente chamava ao apêndice, não mais disparava porque amorfo. A mulher bem tentava todas as táticas que nos anos da recruta nupcial ele lhe ensinara, incluindo o "avanço por fileiras", mas sem resultado. Felisberto, o famoso bazuqueiro, não conseguia lançar um simples petardo carnavalesco. Ele próprio não se explicava. Abatido, ficava a olhar o penduricalho na mão da mulher, que, desalentada, acabava por lhe dar as costas e, em grosso suspiro, adormecia (MORAIS, 2009, p. 60).

Osmar, por outro lado, não era casado. Para ele, mulher era motivo de problemas. Benilde, não concordando com a opinião dele, esperava que o marido fosse solidário em sua defesa. Mas Felisberto manteve-se omisso. Osmar percebia uma insegurança no casal já há algum tempo e passou a fazer insinuações ao amigo, que aumentavam cada vez mais na medida em que encontrava brecha para tal:

> Felisberto não conseguia concentrar-se na conversa. Lutava para afastar o seu joelho do amigo, todavia sentia-se paralisado e, mais uma vez, com aquela sensação de prazer a invadi-lo por completo.
> Até conseguiu uma ereção. Atordoado, deu um pulo da cadeira, o que a todos assustou (MORAIS, 2009, p. 64).

Aos poucos, Felisberto foi cedendo às investidas do amigo, o que, inclusive, despertou seu desejo sexual adormecido:

> Ao cair da noite, regressaram, jantaram, beberam o resto da garrafa do bom vinho alentejano e, ao deitarem-se, Benilde foi agradavelmente surpreendida por uma investida das forças armadas, em gloriosa carga da artilharia ligeira, incluindo o tão

> almejado "avanço por fileiras", repetido várias vezes. Horas largas depois, meio adormecida e exausta, abraçada ao marido que já ressonava os alentejanos vapores etílicos, ainda se ouviu a ciciar (MORAIS, 2009, p. 66).

Duas semanas depois, Benilde partiu para a África do Sul, feliz com o marido que desde aquela noite, manteve-se cumprindo regularmente suas obrigações conjugais. Entretanto, ela não poderia imaginar que ao regressar fosse encontrar seu marido nos braços do amigo Osmar na cama do casal. Transtornada, Benilde pega a pistola do marido que estava na mesa e atira nos dois, matando-os. A homossexualidade[3], não sendo igualmente aceita em todos os contextos e em todos os países, em especial os do continente africano, é fortemente marcada pela violência, preconceito e estigma, desde a época em que a terminologia foi concebida.

Nas áreas de Antropologia e Sociologia encontram-se alguns trabalhos recentes sobre a masculinidade em Moçambique, como "Representações de masculinidade entre os jovens de Moçambique em tempos de SIDA", de Laura Maria de Aguiar Laforte, de 2007 (Dissertação de Mestrado, UFRGS); "Masculinidade, sexualidade e HIV/SIDA em Moçambique (a desconstrução do masculino)", de Manuel Macia e Patricio V. Longa (Faculdade de Letras e Ciências Sociais – FLCS, de Coimbra, Portugal); "Masculinidades na encruzilhada: hegemonia, dominação e hibridismo em Maputo", de Sofia Aboim (Universidade de Lisboa) e "A construção sociocultural de gênero e raça em Moçambique: continuidades e rupturas nos períodos colonial e pós-colonial", de Ana Luisa Teixeira (Centro de Estudos Africanos – ISCTE). Nos contextos moçambicano e angolano, estudos sobre a homossexualidade ainda são escassos sendo que grande parte da informação existente sobre a mesma é produzida por organizações que se dedicam à defesa dos direitos homossexuais. Existem alguns estudos sobre

[3] No mundo ocidental, relações entre pessoas do mesmo sexo eram recorrentes e relativamente aceitas durante a Antiguidade Clássica. Para os gregos, por exemplo, a afeição e o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo possuía um caráter didático/iniciático, como ilustra os diálogos platônicos de *O Banquete*. A atração erótica entre um homem mais velho e seu pupilo era encarada de forma normal pela sociedade. Michel Foucault, em *História da Sexualidade*, relata que naquela época: "amar os rapazes era prática livre [...] não só permitida pelas leis, mas admitida pela sociedade [...] Mais ainda, encontrava sólido apoio em diferentes instituições (militares ou pedagógicas), era uma prática culturalmente valorizada" (FOUCAULT, 1984). Somente a partir da Idade Média, com grande influência do Cristianismo, a sexualidade passou a ser controlada, com exclusão total do prazer e do erotismo, e as relações entre pessoas do mesmo sexo, que na época, desconheciam o termo homossexualidade era desconhecido passa a ser condenada pelos discursos médico, jurídico e religioso, respectivamente como doença, crime e pecado, na segunda metade do século XIX, quando o termo homossexual foi criado, pelo médico húngaro Karól Benkert, em 1869, para designar aqueles que sentem atração por outro indivíduo do mesmo sexo. O século XX inicialmente reservou ao homossexual a segregação social e moral, além da violência praticada por grupos que se declaravam contra essas práticas. A partir da década de 1980, com o avanço da AIDS, doença inicialmente identificada quase que exclusivamente com a população LGBT (muitas vezes referida como a "peste gay"), a homossexualidade ganhou visibilidade. Posteriormente, no mesmo século surgiram os movimentos de defesa e luta das minorias sexuais. Entre 1990 e 2000, muitos países, principalmente na Europa, começar a criar e aprovar leis que protegem os homossexuais.

a homossexualidade em Moçambique como os artigos "Diagnóstico da orientação sexual em Maputo e Nampula", de Brigitte Bagnol (1996) e "Homossexualidade e Direitos Humanos", de Maria José Arthur (2004) e a monografia de Sheila Kátia Fernando Marta Saiete, intitulada "Construção e Gestão da Identidade Homossexual das Lésbicas em Moçambique" (2011).

Brigitte Bagnol, por exemplo, mostra no seu artigo que a homossexualidade em Moçambique vem sendo praticada há bastante tempo e que existem grupos sociais como de mineiros, prisioneiros, soldados e curandeiros, cujas práticas homoeróticas são muito frequentes. Segundo a autora, o longo e permanente convívio com indivíduos do mesmo sexo (mineiros, soldados e prisioneiros) pode justificar tais práticas, assim como, devido ao ofício, no caso dos curandeiros, que alegam ser possuídos por espíritos que os fazem se envolver com indivíduos do mesmo sexo. Contudo, manter-se no anonimato é característico dos indivíduos que alguma vez tiveram envolvimento homossexual. A socióloga Sheila Kátia Fernando Marta Saiete (2014) afirma que em Moçambique a homossexualidade já vem sendo apresentada e discutida pela imprensa, através de reportagens e debates, e ressalta que algumas organizações instaladas no país procuram defender os direitos dos homossexuais. Entretanto, há que considerar que no contexto moçambicano os homossexuais ainda sofrem estigma em algumas instituições da sociedade e, por essa razão, uma das estratégias mais comuns de preservação adotadas é a omissão da orientação sexual nesses determinados espaços de sociabilidade e em círculos de amizade.

Em Angola, a homossexualidade é um assunto pouco debatido tanto pela sociedade civil quanto pelas autoridades políticas. A legislação concernente à homossexualidade encontra-se sem atualização desde a independência, em 1975. O que se sabe é que o estado angolano herdou algumas leis do regime colonial português, entre as quais as que definiam a homossexualidade como ilegal e que a prática de tal ato devia ser punida como imoral, e de que, assim como em Moçambique, há relatos de práticas homossexuais em tempos antigos, como o que o historiador português, radicado em Angola, **Antônio de Oliveira Cadornega**, apresenta na sua *História Geral das Guerras Angolanas* (1681):

> Há entre os gentios de Angola muita sodomia, tendo uns com os outros as suas imundícies e sujidades, vestindo como mulheres. Eles chamam pelo nome da terra: *quimbandas*, os quais, no distrito ou terras onde os há, têm comunicação uns com os outros. E alguns deles são finos feiticeiros para terem tudo mau e todo o gentio os respeita e não os ofendem em coisa alguma. E se sucede morrer algum daquela quadrilha, congregam-se os mais a lhe vir dar sepultura, e outro nenhum lhe bole, nem chega a ele, salvo os daquela negra e suja profissão. E quando o tiram de casa, para o enterrarem, não é pela porta principal, senão abrem porta por detrás da casa, por onde saem com ele fora, que como se serviu pela do quintal, querem que morto saia também

> por ela. Esta casta de gente é quem os amortalha e lhe dá sepultura. E não chega outro nenhum a ele como dissemos, que não seja da sua ralé. Andam sempre de barba raspada, que parecem capões, vestindo como mulheres (CADORNEGA, 1942, p. 259).

Apesar de não existir um enquadramento legal atualizado, e tais temas não serem abordados oficialmente, não existem provas documentais de que de fato a homossexualidade seja proibida ou de que outras penalidades estejam a ser aplicadas.

(Primeiras) considerações (finais)

As primeiras conclusões sobre a discussão proposta levam a afirmar que os discursos literários, ao mesmo tempo em que veiculam e contribuem na consolidação do processo de domesticação dos corpos baseado no binarismo de gênero (masculino x feminino), têm também acompanhado as mudanças teóricas e terminológicas oriundas de debates e estudos que questionam e/ou refutam nomenclaturas antigas, durante muito tempo consideradas hegemônicas, como faz Judith/ Jack Halberstam, ao trazer, por exemplo, o conceito de masculinidade feminina. Através do levantamento e análise de textos de países africanos, como Angola e Moçambique, percebeu-se que produções do continente, ainda fortemente influenciado por discursos conservadores nesse aspecto, têm, por outro outro, investido na dissociação de características culturalmente associadas ao masculino e ao feminino, como possibilidade de rever tal binarismo, ao conceber a identidade como um processo cambiante e fluido.

Referências

ARTHUR, Maria José. Homossexualidade e Direitos Humanos. Maputo: *Revista Outras Vozes*, nº 6, Fevereiro de 2004.

BAGNOL, Brigitte. *Diagnóstico da orientação sexual em Maputo e Nampula*. Maputo: Embaixada do Reino dos Países Baixos, 1996.

CADORNEGA, Antônio de Oliveira. *História geral das guerras angolanas* (1681), Lisboa, Agência Geral das Colônias, 1942, p. 259.

COUTO, Mia. *O último voo dos flamingos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HALBERSTAM, Judith. Uma introducción a la masculinidad femenina. Masculinidad sin hombres. In: HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad Femenina*. Tradução: Javier Sáez. Barcelona-Madrid: E. Egales, 2008.p. 23-66.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

MORAIS, Fragata de. Traição. In: ALMEIDA, Domingas de (org.). *Como se viver fosse assim*: antologia do conto angolano. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009. p. 59-66.

MOTT, Luiz. *Raízes históricas da homossexualidade no Atlântico lusófono negro*. Disponível em http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Raizes-historicas-da-homossexualidade-no-Atlantico-lusofono-negro.pdf

SAIETE, Sheila Kátia Fernando Marta. *Construção e Gestão da Identidade Homossexual das Lésbicas em Moçambique*. Moçambique: Universidade Eduardo Mondlane. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em http://www.lambdamoz.org/index.php/doc_download/23-construcao-e-gestao-da-identidade-homossexual-das-lesbicas-em-mocambique.

WEEKS, Jeffrey. *O corpo e a sexualidade*. In:LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 35-82.

O PÓS-COLONONIALISMO EM BOA TARDE ÀS COISAS AQUI EM BAIXO: HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO NA NARRATIVA DE LOBO ANTUNES

Ana Maria Vieira Silva (UFOPA)

RESUMO

António Lobo Antunes tem se destacado no cenário literário internacional, principalmente nos países de Língua Portuguesa, por sua escrita singular, que se distingue por desconstruir a própria lógica do discurso, tornando a sua narrativa um amontoado de fragmentos que precisam ser reunidos pouco a pouco para se obter algum sentido. É como um grande quebra-cabeça em construção, que nunca se completa, pois que algumas peças não se encaixam nunca, estão soltas e sem nenhuma ligação com as demais. O romance *Boa tarde às coisas aqui em Baixo*, de autoria desse escritor português, é uma obra que traz a representação de um período específico da sociedade angolana: o do pós-colonial, período que sucedeu ao momento de independência de Angola em relação a Portugal. Trata-se de um período de muitos conflitos e lutas civis internas motivados pela conquista do poder central, o que resultou num país mergulhado num caos, sem governabilidade. Na ficção, esse estado de anomia generalizada manifestada nesse país africano está representado nos recursos estilísticos que configuram o plurilinguismo, na estrutura narrativa fragmentada, na linguagem lacunar e onomatopaica presentes nos relatos de memória e testemunho das personagens desajustadas moral e psicologicamente pelos acontecimentos traumáticos da guerra. São esses aspectos que serão observados na análise proposta por este trabalho, que pretende verificar qual a relação desses componentes da narrativa ficcional com o contexto sócio-político-cultural de Angola no período Pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes; Pós-colonial; Memória; Plurilinguismo; Portugal/Angola

Introdução

António Lobo Antunes tem se destacado no cenário literário internacional, principalmente nos países de Língua Portuguesa, por sua escrita singular, que se distingue por desconstruir a própria lógica do discurso, tornando a sua narrativa um amontoado de fragmentos que precisam ser reunidos pouco a pouco para se obter algum sentido. É como um grande quebra-cabeça em construção, que nunca se completa, pois que algumas peças não se encaixam nunca, estão soltas e sem nenhuma ligação com as demais. Por não apresentar um fio condutor que norteie a sequência lógica dos fatos, sua narrativa se distancia muito do conceito clássico de narração. Entretanto, em meio a essa antidiscursividade, em que os enunciados são meros fragmentos ou são justapostos por outros enunciados, percebe-se uma profusão de vozes, fator que favorece a manifestação de outros aspectos do discurso literário, como o plurilinguismo.

Em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, tanto os aspectos estruturais quanto os estilísticos e semânticos que caracterizam o conjunto da obra antuniana são observados com muita

frequência, a começar pela estrutura quebrada do discurso, o que torna o texto obscuro e complexo. As muitas vozes que ecoam no interior da narrativa, se entrelaçam de tal forma que às vezes fica quase impossível distinguir quem está falando, tal a simbiose dos discursos das personagens, do narrador e do autor. Quanto à temática, também neste romance há recorrência à história de Portugal e também aqui há um olhar que revela o estigma pós-revolucionário que tanto tem afligido a moderna nação portuguesa, tão fragilizada por seus insucessos no mundo contemporâneo: o balanço de sua colonização nos países africanos. O tema central é o resgate de diamantes que se encontram em Angola por agentes secretos portugueses. O romance estruturalmente está dividido em três livros co m prólogo e epílogo. Cada livro, por sua vez, subdivide-se em dez capítulos. Em cada um desses livros há predominância da narrativa de um dos três agentes. Assim, no primeiro livro é Seabra quem aparece com maior destaque; no segundo livro é o agente Miguéis; no terceiro, é Morais. Aliás, neste último, a narrativa de Morais é intercalada pelas narrativas e histórias de vida de outros cinco personagens: Gonçalves, Mateus, Sampaio, Mendonça e Tavares, que fazem parte da trama por estarem de posse dos diamantes cobiçados. Marina, a principal personagem feminina, também é narradora no prólogo e nos dois primeiros livros. O epílogo, redigido de forma irônica, torna-se uma peça fundamental para complementar e dar sentido ao romance.

Ao usar como pano de fundo o cenário de Angola na sua pós-independência, revela ironicamente a crise da nação portuguesa e a tentativa de fundação de uma nova nação, a nação angolana, esta prejudicada pelos muitos interesses pessoais dos que se julgam os responsáveis pelo nascimento dessa nação. Em ambos os casos percebe-se a crise da história no Pós-colonialismo, onde nem sempre o que é oficialmente escrito foi, de fato, o que acorreu. Neste sentido, o autor utiliza-se da ficção para trazer à tona as inquietações e angústias que afligem o homem na contemporaneidade. A maioria das personagens do romance age como autômato, num mundo desumanizado, destituídos de convívio em comunidade, dificultando os relacionamentos interpessoais.

O contrabando de diamantes é o tema mais importante de *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e sua prática envolve a maioria dos personagens, que gravitam sempre em torno dessa mesma questão, a começar pelo alto comando do serviço secreto português, responsável pelo envio dos três agentes que serão responsáveis não só pela tentativa de resgate dos diamantes, quanto por outras ações que servem de suporte ou que são consequência da ação principal. Seabra, Miguéis e Morais são os agentes secretos e protagonistas das principais ações desenroladas no romance. É a vida deles, anterior e posterior à chegada a Angola que vai mover

toda a trama do romance. São suas vivências, suas frustrações, seus segredos e complexos que povoarão suas memórias e serão reveladas ao leitor. São todos personagens ficcionais, mas poderiam ser qualquer um dos estrangeiros que para Angola viajaram impulsionados pela sua própria cobiça ou de outrem, de quem recebem comando. O segundo agente secreto do romance, Miguéis, ainda em Portugal, recebe esta missão de seu diretor:

> amigo Miguéis
> trata-se de chegar a Angola para um trabalhinho simples, uma questão de rotina, três ou quatro dias no máximo a fim de limpar os restos
> (não sei se me faço entender mas com a sua experiência faço-me entender de certeza, levamos tanto tempo aqui, os anos voam, voam)
> [...]
> Levamos tanto tempo a moer os ossos aqui para alimentar o país dos diamantes que conseguimos que os pretos e os americanos não levem [...] (ANTUNES, 2003, p.215)

Miguéis, assim como os outros agentes, também foi para Angola não por vontade própria, mas porque foi enviado em missão secreta. Por isso esses agentes não passam de meras marionetes, títeres que se movem porque são manipulados por outrem. São obrigados a receber e executar ordens de terceiros e embora desejem retornar a Portugal, não podem porque são comandados e forçados a permanecer por anos a fio longe de suas casas e de suas famílias.

1. Portugal e Angola: vínculos

A longa história de colonização de Angola por Portugal inevitavelmente teria de deixar suas marcas mesmo após a independência dessa colônia portuguesa na África. Foram muitos séculos de convívio, em que os continentes europeu e africano se posicionaram em níveis opostos: o primeiro, na condição de colonizador e o segundo, no de colonizado.

Se for feito um balanço desse período, constatar-se-á que a intervenção colonialista europeia no continente africano foi deveras desastrosa: explorou o que este tinha de melhor em seu solo, destituiu a cultura nativa e em troca ofereceu miséria e violência. Até a língua e a religião foram impostas pelo colonizador. Muitas foram as denúncias feitas por historiadores, jornalistas e escritores sobre as consequências da colonização em África. O movimento de registrar e denunciar as injustiças do regime colonial realizou-se, principalmente, motivada pelas muitas práticas de humilhações e torturas públicas a que eram submetidos os negros nas colônias.

Portugal e Angola, como países representantes desses dois continentes, vivenciaram a experiência da colonização e a violenta ruptura desse sistema com a descolonização.

Memmi (2007), além de fazer um retrato do colonizador e do colonizado, também faz uma síntese do que entende como o resultado da ação da colonização, retrato este que só é possível fazer quando o colonizado ultrapassou a revolta e chegou à revolução: "[...] a colonização matava materialmente o colonizado. É preciso acrescentar que ela o mata espiritualmente. A colonização falseia as relações humanas, destrói ou esclerosa as instituições e corrompe os homens, colonizadores e colonizados" (MEMMI, 2007, p.189). Esse filósofo acrescenta ainda que o colonizado, para viver livre da opressão, terá de liquidar a colonização. Mas, além disso, "para se tornar um homem, deve suprimir o colonizado que se tornou. Se o europeu deve aniquilar em si o colonizador, o colonizado deve superar o colonizado" (p.189). O ex-colonizado deve superar o seu complexo de subalternidade, de oprimido e carente, enfim, deve evitar definir-se "por meio das categorias colonizadoras" (p.189). Deve alçar-se à condição de *outro* para ser respeitado por sua cultura, suas crenças, sua língua, e deverá lutar pela emergência e dignidade de sua nação.

Lobo Antunes, *em Boa tarde às coisas aqui em baixo*, constrói uma narrativa complexa, caótica, mas que dá conta da denúncia dos atos de corrupção e violência que, infelizmente, não foram eliminados com a descolonização.

2. A descolonização da palavra

Lobo Antunes é um hábil construtor de narrativas que se assemelham à prosa poética, tal o nível de abstração de suas construções, oscilando entre as manifestações linguageiras e linguagem formal. De maneira geral, tanto o aspecto linguístico quanto o da estrutura formal (ou falta de estrutura?) chamam a atenção no romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. O texto antuniano é, assim, um desafio ao leitor, que precisa empreender esforços redobrados para reunir os fragmentos textuais e, de posse desse material, poder ter participação no desenvolvimento da representação narrativa da memória, esta que se torna parte integrante da ficção e que pode revelar o quanto nesse conteúdo existe de profundamente humano e paradoxal. Essa é provavelmente a chave para desvendar a íntima relação dos personagens com a linguagem simbólica, figurativa. O que mais se destaca são as construções visuais, convergência de imagens com as palavras, que provocam toda uma gama de sinestesias. Os períodos remetem a uma interatividade direta, assimilada e confluente, tecida por uma temática meio sombria em seus jogos de linguagens. Por isso *Boa tarde às coisas aqui em baixo* é uma obra *sui generis* em relação à linguagem e à fôrma literária usadas pelo autor. Isso se deve à indefinição quanto ao gênero textual literário à que pertence, visto que é inegavelmente um

romance porque possui os elementos próprios desse gênero: personagens, narrativa, enredo, espaço, etc. Mas também pode ser considerado um longo poema em prosa, dada a linguagem fragmentada, antidiscursiva, de toda a obra. Além disso, dizer que o romance descolonizou a palavra também é adequado, pois assim como as pessoas no processo de descolonização buscaram a sua liberdade em todos os sentidos, da mesma forma o autor usou as palavras sem se preocupar com as normas gramaticais, principalmente com a pontuação e a estrutura dos enunciados. Destituindo a palavras das peias normativas, deixou-as livres, soltas. Poetizou-as.

Por ter como cenário o espaço da pós-descolonização de Angola, é possível associar essa fragmentação do discurso ao processo por que estavam passando o país e seus habitantes, sejam eles nativos, militares ou agentes estrangeiros: todos fragilizados e fragmentados. Sustentando essa fragmentação estão os interesses político-econômicos pessoais que dividem, corrompem e levam as pessoas a cometerem atos irracionais. É isso que se vê no romance: uma luta acirrada para conseguir viver em meio a tantas adversidades, corrupções e ambições desenfreadas. É a falta de vivência comunitária, de confiança no outro, que causa a fragmentação das personagens. O que se vê são personagens amedrontadas, desconfiadas, inseguras, enfim, desestabilizadas emocionalmente.

Apesar de se tratar de uma obra que desconstrói a própria linguagem, que é antidiscursiva por excelência, paradoxalmente pode-se observar certa regularidade no uso de certas expressões que identificam os personagens. Essas expressões, ou até frases inteiras, são caracterizadas, principalmente, pela obsessão do escitor-poeta em usar exaustivamente as metáforas, as sinestesias e as imagens sonoras das onomatopéias. Muitas são as personagens que recorrem a esse expediente para manifestar suas frustrações, seus desvios de personalidade, suas psicoses, seus traumas, complexos e dramas familiares, razão por que se considera este como outro aspecto de relevada importância no referido romance. Os três agentes secretos, Seabra, Miguéis e Morais, fazem uso desse recurso, assim como Marina, a principal personagem feminina do romance. O agente secreto Seabra, o primeiro dos três que fora enviado a Angola, manifesta muitos problemas de ordem psíquica, todos relacionados à família que deixara em Portugal, mas não recorre às onomatopéias ou sinestesias. O agente Miguéis, em suas memórias, sempre retoma a cena em que traz para a filha um pato de borracha e a filha lhe recusa o presente. Poderia ser um acontecimento natural, visto que se trata da ação de uma criança, mas não para Miguéis. Para ele tornou-se traumática essa recusa, e a partir desse fato passa a reviver a mesma situação em diferentes momentos:

> Conforme digo sempre prefiro que o pão sangre e o meu pescoço arda, há muitos anos trouxe um pato de bico cor de laranja à minha filha [...]
> Numa pompa de ilusionista, coloquei-o no banho o pato vertical
> (o meu tortíssimo)
> Com penas amarelas e azuis, sem nenhuma água lá dentro, a minha filha a empurrá-lo com a esponja
> _ Não quero
> [...]
> _ Cuá cuá
> Movendo o pato na água, a elogiar-lhe o amarelo e o azul, a sugerir
> _ Toca aqui
> Não pela minha filha, por mim, esses truques que utilizam por amor dizem elas, por paixão dizem elas e mentira, qual amor, qual paixão, a esperança que a gente amoleça e permita que nos devorem sem um protesto nosso, portanto a minha esposa ou o pato
> _ Cuá cuá
> Um dos dois
> _ Cuá cuá
> (ANTUNES, 2003, p.205)

As reminiscências da personagem Marina são também povoadas por imagens sonoras e repetidamente elas se manifestam sempre que vêm à tona as lembranças do convívio com a mãe ou momento em que presenciou a violenta morte dos pais, cena que revela o trauma sofrido pela personagem e que afetou para sempre a sua vida. Suas lembranças são confusas, permitindo que dê várias versões para esse acontecimento trágico, mas sempre se apoiando nos mesmos elementos, apesar de distorcê-los.

> [...] fui mulher muito tarde, um bocadinho pequenino do vestido vermelho de minha mãe nos meus dedos e a minha tia
> É assim
> pensei no tic tic do telhado
> tic tic
> no criado dos vizinhos, no que ajudava no mercado e eles não comigo, eles longíssimo, a escavadora comeu-os misturados com terra, levantou-os no ar
> (não inteiros, uma camisa suja, um chinelo)
> juntamente com um pedaço de praia, um pedaço de avencas, um pedaço de ondas e sepultou-os na lixeira, a minha tia a lavar-me os dedos
> _ Não se trata do vestido da tua mãe palerma
> o meu primo a ouvir-me chorar reflectido na bacia, cara junto à minha lá em baixo
> _ O que é isso?
> quase a tocar o vestido vermelho de minha mãe e a recuar de imediato a cara enorme na bacia
> _ O que é isso?
> era uma catana, uma navalha, o meu pai de bruços no chão, a chuva do telhado
> Tic tic
> a tombar dele no sobrado
> _ Não chova pai
> a minha tia a afugentar o meu primo com o cotovelo aborrecido
> [...] (ANTUNES, 2003, p.78-79)

Assim, o vestido da mãe, tingido de vermelho pelo sangue derramado, torna-se recorrente a cada momento em que Marina se defronta com cenas de sangue, seja o da primeira menstruação, seja o de outras mortes violentas como a de sua mãe. Outra obsessão da

personagem é o gotejamento da calha da casa, analogicamente comparado ao sangue que pingava do corpo sem vida da mãe e do pai. Há também insistência e repetir os sons emitidos por um tucano numa gaiola e ainda a recorrência à imagem de avencas do quintal:

> e o branco para a minha mãe que os escutei nas avencas do quintal, no
> tlec tlec
> da gaiola, na cancela para diante e para trás toda a tarde sem ninguém lhe mexer, se eu pudesse impedir que alguém lhe mexesse, a água no telhado
> tic tic (ANTUNES, 2003, p.81)

A obsessão pelas imagens traumáticas, associadas aos sons onomatopaicos, pode ser vista como a comprovação de que as personagens são psiquicamente perturbadas e esse abalo é consequência do contexto desordenado onde vivem. Daí poder afirmar-se que o autor não só denuncia as mazelas da elite portuguesa e angolana, quanto as consequências, direta ou indiretamente, da guerra civil para as pessoas comuns.

O amplo emprego das figuras de linguagem, de citações de fatos históricos e de referências culturais angolanas são alguns dos entraves para a compreensão do romance. Assim, são marcante as já mencionadas metáforas do "vestido vermelho" e da alegoria da "arena de touros". Há também muitas referências ao "alvo", que pode significar tanto o ponto de mira quanto o português – branco – a ser expulso de Angola ou morto. Relativo aos fatos históricos é muito recorrente o termo "soba", que no idioma quimbundo significa chefe, pequeno rei. Sempre que Lobo Antunes narra o tratamento destinado ao soba, ao qual se ordenou que se ocupasse da costura para os brancos, pode-se entender duas coisas: ou a humilhação do indivíduo obrigado a ocupar-se de trabalhos desprezados pelos colonizadores ou a humilhação dos nativos em geral, soberanos em sua terra, mas reduzidos à escravidão pelos estrangeiros. Outro termo usado à exaustão é "mabecos", que aqui possui duplo significado: ou são os cães selvagens cercando as vilas abandonadas, atrás de comida, ou são soldados sorrateiros preparando-se para atacar os "alvos". Enfim, muitas são as repetições de palavras, expressões ou frases que exigem do leitor um apurado exame, como a repetição de "– Esta era a casa" e de perguntas como "– Ele é preto?", insistentemente feitas pela personagem Marina, mas que servem para despertar a curiosidade do leitor e dar maior profundidade ao romance.

3. Plurilinguismo e discurso irônico no romance pós-colonial

Para Bakhtin, o discurso romanesco é essencialmente plurilíngue. É a diversidade social de linguagens e até de línguas e vozes individuais que caracterizam o romance:

> O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas [...], enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2010, p.73)

Nesta citação Bakhtin afirma que todo romance é plurilíngue, isso é fato. Mas há os romances que usam o plurilinguismo ao extremo, como é o caso de *Boa tarde às coisas aqui em Baixo*, onde há uma verdadeira fusão do discurso do narrador com as personagens, tornando mais complexa a compreensão dos discursos entrelaçados. É, segundo Bakhtin (2010, p. 73), "graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo".

> [...] os colegas do meu pai não o convidavam para casa, não comiam com ele, traz-me o jornal, traz-me cigarros, traz-me esse balde aqui, passeávamos na praia sozinhos, pescávamos sozinhos, sentávamo-nos sozinhos no restaurante aos domingos onde o dono conversava com a minha mãe sem conversar conosco
> a gente não existe pai, a gente não somos, não são pessoas sequer, o que se espera dos pretos, o irmão dele, por exemplo, quando lhe morreu a mãe em lugar de chorá-la quebrou-lhe o leque de palma e fechou o armazém não por desgosto, por preguiça, para ganhar um feriado, não armou um velório, não convidou os vizinhos, não respeitou a defunta, desmantelou dois caixotes de peixe seco e arrumou-a lá dentro em vez de encomendar uma urna, se calhar um cabo belga chamando no Dondo a atenção do Seabra
> _ Já reparou amigo numa urna de caixotes de peixe seco?
> e o Seabra, sem dar por ele, a aliviar a roupa demasiado quente de Lisboa na certeza de que em qualquer ponto da aldeia dos leprosos, do rio que caminhava da foz para a nascente, das árvores, das únicas coisas que continuavam a existir em África, cidades vazias, capim e árvores e sobre elas um tonzinho ácido
> do director, do tenente-coronel, do responsável do oitavo andar, do colega que caminhava ao seu encontro a disfarçar a pistola
> _ Prove que acabou o seu trabalho Seabra
> o tio que não armou um velório, cavou a terra junto aos troncos e a minha tia a secar-me com a toalha, a cara do meu primo na bacia
> _ Pai
> na altura em que a pá ia alisando a terra, o meu tio cravava o crucifixo de dois paus e procurava em torno uma flor para a jarrinha
> _ Nem uma lápide, um nome, uma flor na campa não são pessoas sequer
> (_ Não são pessoas sequer sabia que não sou uma pessoa sequer?)
> O meu tio a ordenar ao meu primo para quem nunca olhava
> _ Diz à tua mãe que se acabou o cheiro de preto na cantina
> O cheiro
> O nosso cheiro. (ANTUNES, 2003,p.111-112)

Nessa longa citação há o entrecruzamento, e até a fusão, de muitos discursos, além de também estar embutida aí a crítica (do autor) ao preconceito racial. Aqui é Marina quem narra. Fala da morte e enterro da mãe de seu tio, provavelmente sua avó, visto que esse tio era irmão

de seu pai. Embora a cena narrada seja o enterro, muitas outras cenas povoam o pensamento de Marina. A personagem critica a falta de respeito do tio para com sua própria mãe, negando-lhe um sepultamento digno, ficando explícito o preconceito racial do tio negro contra a própria genitora, contra a sua própria etnia:"Diz à tua mãe que se acabou o cheiro de preto na cantina". Isso evoca outras lembranças em Marina. A jovem lembra o quanto seu pai também fora discriminado por ser negro: "os colegas do meu pai não o convidavam para casa, não comiam com ele [...] sentávamo-nos sozinhos no restaurante aos domingos onde o dono conversava com a minha mãe sem conversar conosco". A fala do pai também ecoa nas lembranças de Marina: "traz-me o jornal, traz-me cigarros, traz-me esse balde aqui". A própria Marina explode a sua (talvez do autor) revolta contra o preconceito racial: "a gente não existe pai, a gente não somos, não são pessoas sequer [...]". Entremeado na narrativa de Marina, também aparece o diálogo entre um cabo belga e Seabra. Mas enquanto o cabo faz críticas à precariedade do enterro ("_ Já reparou amigo numa urna de caixotes de peixe seco?"), Seabra está apenas preocupado com a sua missão em Angola ("_ Prove que acabou o seu trabalho Seabra"). Enfim, a narrativa está permeada por variados discursos, exigindo do leitor muita atenção para interpretá-los adequadamente. Isso comprova o que Bakhtin considera como discurso plurilíngue:

> O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau)". (BAKHTIN, 2010, p.73-74)

No romance antuniano, o plurilinguismo é manifestado de várias maneiras. A crítica ao contexto histórico, político e econômico é feita tanto pelo autor, quanto pelos personagens, que também são os próprios narradores. E este é um fenômeno interessante na obra, visto que os personagens principais também são convertidos em narradores. A narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa constantemente.

> [...] se conseguisse não ficar aqui, não me vigiassem todo o tempo impedindo-me de fugir, não encontrasse o Seabra a cada esquina ou no passeio à espera, obsequioso, simpático
> Descia ele a abrir os braços
> (tão mau actor)
> _ Que surpresa
> Olhando em torno, no mesmo desavontade que eu, estes edifícios vazios, estas cinzas [...] (ANTUNES, 2003,p. 77)

O plurilinguismo também se manifesta através do discurso irônico, chamado bivocal por Bakhtin. A esse respeito, declara:

> O plurilinguismo introduzido no romance [...], é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. [...]. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado". (BAKHTIN, 2010, p.127)

Há em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* muitos discursos irônicos, quase sempre direcionados aos figurões do governo português:

> _ Estamos bons
> as cabeças de palancas mortas que os pássaros não comeram arreganhadas desse modo [...]
> estamos bons e rugas só nossas, os pássaros de pescoço pelado à espera, de tempos em tempos de um deles um espécie de soluço, penas que se eriçavam e desciam e a gente para os pássaros
> _ Não se entusiasmem estamos bons
> Os pássaros, os mabecos, o relento das hienas que não avistávamos nunca, o meu pai para mim
> _ Comem-nos a chorar" (ANTUNES, p.374)

Nesse tipo de discurso, afirma Bakhtin (2010, p.119), "o autor não está na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, com a qual está correlacionada a narrativa". Ele faz uso de ambas, pois dessa forma não denuncia por completo as suas intenções a nenhuma dessas linguagens.

Considerações finais

Lobo Antunes, embora seja português, utiliza seu conhecimento de causa para criar personagens que refletem os problemas originados pelo processo de colonização. Esses personagens, em suas memórias, vinculam o passado ao presente e trazem à tona os traumas de sua infância ou de seu relacionamento difícil com a família. São todos personagens psicologicamente desajustados e a causa disso, insinua o romance e comprova a realidade, foi (e ainda é) a conturbada vida em Angola, em face dos transtornos da guerra civil.

Transpor essa realidade para a ficção nem sempre é fácil e nem sempre é interpretada adequadamente, visto que a ficção não está preocupada com a verdade absoluta, ela simplesmente utiliza-se de um fato histórico e o representa ficcionalmente. Isso foi feito por Lobo Antunes em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, uma vez que o conteúdo desse romance versa sobre as consequências da guerra civil angolana no período pós-colonial. Assim, a literatura contemporânea, sem perder o seu valor artístico, consegue lidar com os discursos histórico-culturais, demonstrando que não está alheia ao que ocorre no mundo.

Dessa forma, ao falar do passado no presente a literatura alia-se à memória. *Em boa tarde às coisas aqui em baixo*, é a memória que entrelaça os fios da atualidade com o passado, levando seus personagens a se defrontarem com seus espectros, que se materializam em cada situação presente. As ações das personagens são, em sua maioria, reflexivas, isto é, ao mesmo tempo em que elas praticam, também sofrem as ações. As vozes que ecoam, reverberam e se materializam em objetos que são associados a determinado trauma do passado. Isso revela a flagelação humana, diante do mundo degradado e em ruínas. A conturbação interior do homem é visualizada a partir da fragmentação, não apenas da estrutura textual, mas também da estrutura do pensamento e até das próprias ações das personagens. Tudo está em decomposição.

Com isso, pode-se afirmar que este romance de Lobo Antunes, ao expor o contexto pós-colonial angolano, apresenta uma visão pessimista para o futuro da ex-colônia portuguesa. O epílogo do romance é elucidativo a esse respeito, pois, ao utilizar-se do discurso de uma criança, aparentemente ingênuo, imprime ironicamente um veredito: nada mudou em Angola, mudaram apenas as pessoas. A nação que se sonhava construir após a descolonização tornou-se utopia. A corrupção, os privilégios, o contrabando de diamantes, continuam a existir.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CONTOS DE FADA MODERNOS

Ana Selma Martins de Oliveira (SEDUC)

RESUMO

O presente trabalho tem a intenção de apresentar a produção literária, como amostra da capacidade e potencialidade de nossos estudantes da rede pública de ensino, do curso fundamental, da Escola Estadual Frei André da Costa, situada no município de Tefé-Amazonas-Brasil. O Brasil precisa formar novos leitores, com o advento da tecnologia, são poucos os adolescentes que destinam tempo a essa prática, por isso percebo que há a necessidade de inserirmos essa disciplina desde as séries iniciais. Sendo assim, trabalhei com a turma de 8º ano a leitura de um paradidático por bimestre e o fichamento deste em sala, para uns era um deleite para outros, enfadonho. Quando estudamos o gênero textual contos de fada e suas características, surgiu o interesse em trazer para a contemporaneidade esses textos, considerados clássicos, mas pouco atrativos para essa faixa etária, proposta essa bem aceita pela turma. Elaborei o projeto no qual seguimos a seguinte sequência didática: Fazíamos a leitura dos contos de fada. Os alunos escolhiam o que mais lhes parecia interessante. Em dupla iniciávamos a releitura. Passamos para a fase da escrita, neste momento contamos com a ajuda dos universitários da UEA que participam do PIBID. Depois fizemos a reescrita cujo processo é feito em conjunto com o aluno até chegar à produção final. A última parte foi, sobretudo, gratificante para ambos, pois agora é o aluno que produz a literatura. Fiz-lhes a proposta de transformarmos esses contos em livro, que foi recebida com muita empolgação, pois é um incentivo na sua caminhada de leitor e escritor.

Palavras-chave: literatura; contos; escritor; realização.

Desde as civilizações mais antigas, onde o homem vivia isolado e sem muitas influências de outras culturas, ele vem ao longo do tempo modificando sua forma de aprender. Vencido “o mito da caverna’’ele tornou-se capaz de pensar e agir por si, construindo assim, sua própria aprendizagem através das suas habilidades e experiências relacionadas a um contexto social e cultural, onde estas lhes possibilitem vivências novas e enriquecedoras no seu cotidiano, levando-o a transformações que lhe favoreçam atitudes psíquicas e comportamentais a pratica de novas experiências, não só individualmente, mas na sua comunidade, desde a família até a sociedade onde este está inserido, fazendo com que ele se torne um agente modificador da sua história e influencie na mudança de seus pares no seu convívio social, haja vista que, mesmo os que se dizem sábios sempre aprendem algo novo com pessoas de ínfimo saber, essa troca de experiências tem proporcionado ao homem aprendizados muito salutares, mesmo que este se dê apenas no nível social e não no intelectual.

Para os alunos da Escola Estadual Frei André da Costa das turmas do 8° ano, mudar essa realidade requer um exercício de coragem e perseverança, uma vez que a maioria deles se

veem como excluídos da condição de capaz. Para eles o altruísmo perde lugar para o pessimismo. Antes de propor qualquer trabalho criativo é necessária uma terapia de autoestima. Assim, trabalhar a literatura é muito distante da prática da maioria deles que pensam que textos foram feitos para serem copiados. A proposta de criação parecia-lhes quase impossível, mas com um forte incentivo despertei-lhes essa possibilidade de se verem depois de leitores um dia escritores. E para que fosse facilitado esse aprendizado apropriei-me da teoria de Dolz e Schneuwly que nos leva a acreditar que utilizar uma sequência didática poderá lograr êxito quanto a autoaprendizagem. Sendo assim, na obra: Gêneros Orais e Escritos na Escola afirmam:

> Finalmente as *estratégias de ensino* supõem a busca de intervenções no meio escolar que favoreçam a mudança e a promoção dos alunos a uma melhor mestria dos gêneros e das situações de comunicação que lhes correspondem. Trata-se fundamentalmente de se fornecerem aos alunos os instrumentos necessários para progredir. Para fazê-lo as atividades comunicativas complexas que os alunos ainda não estão aptos a realizar de maneira autônoma serão de certa maneira decompostas o que permitiria abordar um a um separadamente os componentes que colocam problemas para eles. As intervenções sociais a ação recíproca dos membros do grupo e em particular as intervenções formalizadas nas instituições escolares são fundamentais para a organização das aprendizagens em geral e para o processo de apropriação de gêneros em particular. Nesse sentido a sequência didática é instrumento que pode guiar as intervenções dos professores. (DOLZ; SCHNEMUWLY, 2011, p. 45).

Ser professora de literatura, antes mesmo de ser uma profissão é uma vocação, e isto deveria ficar bem claro para os acadêmicos do curso de letras, pois são eles que vão oportunizar condições para esse despertar nesses alunos numa fase bem tenra, e não, quando já forem adolescentes. A Academia de Letras precisa repensar que professor está formando, pois a maioria dos calouros desse curso quando ingressam, pensam que irão aprender como dar aula de gramática, no entanto, esse pensamento não tem mais sentido, e mesmo que esse profissional se torne um professor de Língua Portuguesa com intenção de ensinar a Língua Materna aos seus falantes, ainda assim não está garantido que ele será um professor de Literatura. Seguindo esse raciocínio, depois encontramos professores insatisfeitos, lecionando disciplinas com as quais ele não tem nenhuma afinidade, e na maioria das vezes deixa transparecer essa sua insatisfação para sua turma, deixando com que essa antipatia dificulte muito a aceitabilidade do aluno por esse conteúdo. Por conseguinte, não aprendemos a gostar de ler quando nos deparamos com essa disciplina no ensino médio, essa aptidão deve ser estimulada ainda nas séries iniciais, de forma natural e contínua, afim de que quando chegarmos à adolescência a competição que vivenciamos com as mídias não seja tão desigual. Pensando assim, tenho desenvolvido atividades, as quais meus alunos sentem-se mais estimulados a produzirem seu conhecimento.

Percebe-se que nossos estudantes precisam de novas metodologias que os aproximem mais das mídias com as quais eles convivem no cotidiano, ou que lhes sejam oferecidas novas oportunidades com maior interação para que estes sintam-se encorajados a produzirem textos de boa qualidade. Neste caso, a mediação do professor é de importância irrelevante, pois a insegurança de se ver como escritor é um dos fatores que desfavorece sua capacidade da escrita. Por isso, na sequência que seguimos primeiramente os alunos liam os mais variados contos de fada considerados clássicos da nossa literatura. Em seguida escolhiam o que mais lhes agradava para depois começar a produzir seus próprios textos. Na obra Gêneros Orais e Escritos na Escola ratifico meu pensamento.

> O desenvolvimento da expressão oral e escrita e atividade pelo ensino-aprendizagem de diferentes gêneros, iniciado precocemente, graduado no tempo de acordo com objetivos limitados e realizado em momentos propícios, isto e, quando a intervenção do professor e as intervenções com outros alunos podem gerar progresso. (DOLZ; SCHENEULY, 2011, p.104).

Para que essa intervenção ocorra de forma natural e um tanto quanto sutil, é necessário que o professor tenha clareza do seu papel de incentivador, pois sempre haverá na turma alguém que relute a criar novos hábitos, e nós podemos tentar justificar que por culpa do sistema não mudamos nossa práxis. A cada encontro de professores somos sensibilizados a transformar nossos educandos em leitores, o Ministério da Educação tem se comprometido diante do Banco Mundial, em melhorar as estatísticas que mostram índices altíssimos de brasileiros, sejam eles estudantes ou não, que não têm o hábito de ler e repassa essa responsabilidade aos professores, no entanto, quando chegamos em nossas salas de aula, muitas vezes pressionados por pedagogos que cobram o cumprimento do plano escolar, esquecemos que é urgente a mudança de novas metodologias, que devemos colocar as obrigações burocráticas em segundo plano, que o mais importante é propiciar momentos em que o meu aluno desenvolva a prática da leitura em sala de aula, pois sabe-se que; quando deixamos essa tarefa para casa ela não é realizada por diversos motivos, cujo o principal deles é o fato de seus pais também não serem leitores, mesmo porque a maioria deles são analfabetos, ficando então mais essa função para a escola, e essa não pode dizer que não é sua obrigação, mas é sua função. Assim, quando deixamos de ensinar qualquer conteúdo para praticarmos a leitura, ao contrário do que dizem alguns, que estamos embromando, estamos preparando o nosso aluno não só para ser um bom leitor, mas em alguém que no futuro tenha apreendido letramento que leia o mundo.

O terceiro passo da sequência foi iniciar a escrita. Ao notar que este começo é sempre uma barreira, que apresentavam as mais diversas formas de insegurança, encorajei-os a pensar em quais são as características de um conto, quais as experiências de leitores poderiam ser utilizadas naquele momento. Permitia-lhes que lessem novamente até se sentirem seguros, afinal a primeira proposta era de uma releitura desses clássicos. E logo se dava a introdução. Quanto a este ponto, gostaria de chamar a atenção para que o professor use em suas aulas de literatura os termos técnicos literários, afim de que o aluno se familiarize com eles e fale a mesma linguagem dos manuais ou livros didáticos, para que não venha causar-lhe estranheza ao encontrá-los em provas que visem medir os índices de aprendizagem a nível nacional. Principalmente pelo fato deque o nosso aluno que mora em regiões distantes dos grandes centros sejam surpreendidos com termos que eles nunca ouviram. Não podemos negar-lhes o direito de se sentirem inferiorizados por morarem no interior, no entanto, esse pré-conceito é mais um dos motivos que os fazem sentirem-se incapazes, diferentes dos alunos da capital, e em nada ajuda a introspecção desse sentimento para alguém que deseja progredir, por isso é muito significativo o incentivo e o altruísmo para o nosso autor. Nessa fase da escrita pude contar com a presença de universitários da UEA/PIBID, que me ajudaram a motivá-los a dar continuidade em seus textos. Líamos e relíamos para perceber se estava sendo seguida uma linha de raciocínio lógico no enredo, se ao chegar no conflito os escritores eram hábeis em dar solução para o mesmo. Nessa hora, a atuação do professor é imprescindível, pois além de ser o incentivador participa com o aprendiz da sua criação sendo em cada conto um coautor. Essa mediação, nesse momento da sequência é muito importante, pois mesmo o texto sendo do aluno, ainda assim, o professor pode orientar para que estes se façam com mais coesão e coerência mediante sua orientação. Sendo assim, (DOLZ; SCHNEUWLY, 2011). Na obra Gêneros Orais e Escritos na Escola são enfáticos em dizer que “o professor desempenha um papel central para as transformações das intervenções entre o aprendiz o texto’’. Tais intervenções refletem ao aluno um apoio para sua produção, o que o leva a escrever com mais segurança e o motiva para a reescrita. Assim ratificamos nossa intenção como docentes da Língua Materna.

> Aprende-se a escrever escrevendo numa progressão que e ela também concebida como natural constituindo-se segundo uma lógica que depende tão somente do processo interno do desenvolvimento. (DOLZ; SCHNEUWLY, 2011 p.67).

Nossos aprendizes quando bem orientados e estimulados, soltam-se para a categoria de autores, contudo, é necessário que seu mestre tenha consciência de que para toda escrita,

necessita-se de uma inspiração ou motivação, pois do contrário, sem introdução não se chegaria a conclusão de uma história, por isso, essas etapas deverão estar claras tanto quanto a sequência estipulada para a realização desta produção. Uma vez que nosso aluno já possui todos os pré-requisitos para a escrita inclusive letramento, havendo significância e interesse, chegamos como coparticipantes deste processo a surpreendermo-nos com um texto de tão elevada qualidade para a idade-série dos nossos escritores. Para alguns a reescrita é quase desnecessária, enquanto que para a maioria ela é de suma importância, principalmente quando dedicamos parte da correção para as concordâncias de número e pessoa, haja vista que, tal dificuldade está intrinsecamente relacionada à variedade linguística de cada falante, considerando ainda que, tal desvio da norma culta é neste município um fator cultural, quanto a este ponto, reservo-me a estudá-lo em outro momento, pois para a nossa produção literária a ideia do nosso autor é o nosso foco, no entanto, este é um agravante que dificulta a reescrita e os enfada na sequência para atingir a produção final. Enquanto, para outros, é gratificante tornar seu texto o quanto mais correto possível, alguns até se surpreendem quando comparam sua produção final com a inicial, chegando até a agradecer por tê-los levados a perceber as diferenças entre uma ideia inicial e uma produção final, por isso é importante que cada aluno leia e releia seus textos até chegar à produção final. Neste momento em que já estamos quase a nos deleitar com nossos próprios textos, (CAVALCANTI, 2010). Baseada nos estudos do filósofo Foucault que trata da autoria escreve:

> Textos com autoria são aqueles em que é possível apreender a presença de um autor que realiza um trabalho investido no como dizer, na construção do texto. O sujeito autor, por meio desse trabalho com a linguagem que pode ser explicada em termos de qualidade, elegância, consistência. Textos com autoria são assim, textos bem escritos que produzem o efeito de singularidade. (CAVALCANTI, 2010, p.55).

Após seguir todos os passos da sequência didática, somos levados a crer que de acordo com Foucault nosso aluno é em potencial um autor ou que seu texto possui ‘’indícios de autoria’’ uma vez que mesmo este tendo no início da sequência realizado a leitura de vários contos, sua produção final não pode ser associada em termos de enredo a nenhum deles, pois, nosso objetivo é que ele percebesse a questão de como esta estrutura esta associada a este gênero, sendo de total relevância a intertextualidade com os contos lidos. Outros, imbuídos deste senso de autoria preferiram se colocar como personagem, trazendo para a ficção as aventuras que permeiam o seu cotidiano, com a justificativa de que precisavam dar um toque de realidade para que ganhasse verossimilhança com a realidade dos adolescentes da atualidade.

Sendo assim, cada autor muitas vezes mistura realidade e ficção não sabendo o professor que linha tênue divide esse assunto, mas que por ser real nos credibiliza chamá-los de autor, pois por mais que se relacione com outros textos já lidos, acompanhamos todo o trabalho do nosso aprendiz na confecção desse texto. Outro item que merece destaque é o fato de nossos pequenos escritores não possuírem uma vastidão de leituras que possam interferir no seu enredo como se fosse plágio, uma vez que, seus textos podem ser classificados como ingênuos ou puros. Uma das características que podem ser evidenciadas em seus textos é a linguagem pessoal do aluno com seus traços culturais, inclusive os vícios dialéticos próprios dessa região, e da sua faixa etária. Para mim gerava uma preocupação: Se no ato da reescrita o professor não tiver o cuidado de manter a essência do texto, correrá o risco de suprimir neste; o seu vocabulário, sua forma de escrever e até o seu ponto de vista em relação ao assunto que poderá ser controverso ao do aluno, induzindo-o a deixar o texto final conforme a visão do orientador, afastando-o assim, a autoria do real escritor. Outrossim, é o fato dessa linguagem imprimida por eles pertencer a seus pares, fato que os aproxima de seu público alvo, que por conseguinte possui os mesmos interesses e se utilizam da mesma linguagem.

A última parte senão a mais importante é a continuidade que o professor de Literatura dará para esse trabalho, pois não se trata de algo estanque, que agora o meu aluno já sabe escrever e por si só continuará a fazê-lo. Temos que ter consciência de que a realidade dos municípios é mais complicada, pois os problemas enfrentados pelos docentes em relação a leitura é muito sério, uma vez que em algumas dessas localidades não há sequer uma biblioteca pública municipal e quando encontramos armarinhos que vendem livros, esses são tão caros que chega a ser um afronte, pedir que uma família cuja a única renda é o benefício da bolsa destinada pelo Governo Federal para compra de alimentos básicos para sua sobrevivência, que deixem de se alimentar para comprar um livro. Em Tefé, considerada cidade polo no Médio Solimões, com uma população de 72.000 habitantes, sendo 10.692 matriculados na rede Estadual e 15.340 na rede Municipal de ensino, tal município com essa quantidade de alunos só veio possuir uma mini biblioteca a partir de 2014, por iniciativa de um professor, esse descaso das nossas autoridades reflete-se mais tarde nas estatísticas que medem o índice de desenvolvimento humano o IDH que usa como parâmetro de crescimento social a educação e a saúde para avaliar como essa população está se desenvolvendo, constatando assim que o progresso se dará a passos curtos. Mesmo com todas as situações adversas a vontade de mudar este panorama da nossa atual conjuntura é o que nos impulsiona, não podemos nos acomodar,

precisamos buscar meios práticos e agirmos com o que temos. Nesse sentido os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) incentivam essa prática em nossas salas de aula.

> Segundo os PCNs (2012), formar escritores competentes supõe, portanto, uma prática aproximação de condições de produção às circunstâncias nas quais se produz esses textos. Diferentes objetivos exigem diferentes gêneros e estes, por sua vez, têm suas formas características que precisam ser aprendidas.

Nesse caso, conforme as orientações dos PCNs continuaremos a trabalhar com os nossos alunos de acordo com a realidade onde vivemos, contudo, não nos colocando na condição de miseráveis, mas de pessoas com muita força de vontade, que mesmo que a situação não lhe seja propícia para continuar, ainda assim, sua persistência será o diferencial para que alcance o seu objetivo com sua classe. E ainda de acordo com a citação devemos atentar para a questão social de nossos educandos e o tipo de proposta que faremos, pois esta deve estar apropriada tanto às suas condições econômicas quanto as cognitivas. É natural que numa classe alguns tenham preferência por um gênero textual e não por outro. Como por exemplo, citamos a poesia, se esta não representar algo próximo para quem a lê, pouco terá importância e provavelmente dirá que não gosta de poesia. Por isso afirmamos que literatura é uma escolha e, portanto, não pode ser uma imposição. O papel do professor é proporcionar momentos em que sejam oportunizados essa escolha para daí passar para o contentamento, caso contrário ambos ficarão insatisfeitos com a produção literária que produzirão ou não. Pois de forma impositiva ficará muito difícil que esse aluno busque inspiração e que tenha satisfação em participar de suas aulas. E logo dirá: “não gosto de literatura”, é uma resposta mais simples para o lugar de dizer que não conseguiu ainda despertar seu lado literário que existe em cada um de nós. Para isso é necessário que o professor mostre esse lado, ou que pelo menos mostre o seu gosto pela literatura, que empolgue seus alunos, a ponto de pelo menos aguçar-lhe a curiosidade para partir para o conhecimento, uma vez que não podemos gostar do desconhecido.

Mesmo com poucos recursos, ainda assim sempre tivemos a pretensão de tornar esse trabalho conhecido, senão de bons leitores, mas pelo menos da nossa comunidade escolar com a finalidade de comprovarem para si que são capazes. Nesse caso, a busca pelo aprimoramento era sempre de não nos envergonhar do nosso trabalho e a perspectiva de transformar nossos contos em livro, tornou-se uma motivação a mais, agora quando estamos muito próximo dessa realização percebo que houve uma transformação na sua disposição e prontidão para novas produções, se chegarmos ao final e não conseguirmos publicar nosso livro, muito já nos damos por contentes ao perceber que meus alunos agora são escritores.

Referências

CAVALCANTI, Jauranice Rodrigues. *Professor, Leitura e Escrita.* São Paulo: Contexto, 2010.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS (PCNs). *PCEM:* língua portuguesa. Manaus, 2012.

SCHNEUWLY, Bernardo; DOLZ, Joaquim. *Gêneros Orais e Escritos na Escola.* 3. ed. São Paulo: Mercado de Letras, 2011.

A IRONIA É MAS NÃO PARECE, JOÃO MELO ESPELHANDO MACHADO DE ASSIS

André Salviano[1]

RESUMO

O presente trabalho se propõe a discutir as afinidades existentes entre a ironia de João Melo no conto "Ngola Kiluanje", que faz parte do seu livro de contos *Filhos da Pátria* (2001), e a ironia presente no conto "O Espelho", de Machado de Assis, contido no livro *Papéis Avulsos* (1882). Nesses dois contos encontram-se também princípios sobre a discussão filosófica entre o ser e o parecer inerentes à alma humana, e sobre a questão identidade versus cor da pele; esta última presente no primeiro conto. João Melo, escritor angolano nascido em 1955, estréia em 1985 com um livro de poesia intitulado "Definição", e tem em "Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir" seu primeiro livro de contos, publicado em 1999. No livro *Filhos da Pátria*, João Melo traça um panorama da condição angolana pós-independência, e através de seus contos mostra metonimicamente a realidade de um país cheio de contradições e que tenta, por caminhos tortos, se tornar uma nação. No conto estudado aqui, "Ngola Kiluanje", o uso de um narrador-personagem se contrapondo ao narrador-autor, recurso empregado por Machado em diversas de suas obras incluindo "O Espelho", ajuda a contextualizar o leitor pela "encruzilhada de civilizações e culturas", expressão utilizada pelo poeta Agostinho Neto, um dos mais destacados intelectuais angolanos. Em relação ao aporte teórico serão utilizados textos que tratam da ironia, do riso e das questões de identidade e alteridade ligadas ao processo colonial africano.

Palavras-chave: Identidade e Alteridade; Literatura Angolana Contemporânea; Literatura Comparada; Ironia.

"Branco ou Negro, eis a questão", com estas palavras de Frantz Fanon, psiquiatra antilhano, poderia começar a discorrer sobre o conto Ngola Kiluanje, do escritor angolano João Melo, e sobre seus desdobramentos, mas assim como o espelho parece, por vezes, nos superficializar, essa oposição tola que assola a humanidade há tempos não daria conta da complexidade e beleza de tal conto. Fernando Sabino em O Encontro Marcado já dizia "desgraçado daquele que vê, pagará pelo crime de ter visto pouco", e é assim que, às vezes, nos perdemos em espelhos que parecem nos mostrar uma simetria, ou mesmo uma realidade que

[1] André Salviano é Bacharel em Português-Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Técnico de Laboratório-Área da mesma universidade, lotado no Programa de Engenharia Civil do Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE). Pós-graduando lato sensu em Literaturas Portuguesa e Africanas na UFRJ. Se interessa pelas linhas de pesquisa que estudam identidade e alteridade, e a ironia na literatura. e-mail: salviano@coc.ufrj.br

não existe, revelando justamente o contrário do que queremos ver, ou não nos revelando de maneira clara aquilo que era esperado.

Ngola Kiluanje é um desses espelhos, que nos mostra a realidade ratificada em cada olhar, mas não de maneira tão direta, embora assim o pareça, pois utiliza uma "prosa rápida e rasteira" – palavras do próprio autor sobre o livro de contos *Filhos da Pátria*, o qual esse conto integra. Prosa auxiliada por uma ironia simples e recursos machadianos, que vai se desdobrando e nos mostrando, com sensibilidade ímpar, conflitos de uma terra onde o povo ainda busca uma identidade, após séculos de colonização e décadas de guerra civil.

O texto começa com Jussara, uma mulata brasileira – filha de índia com preto, como faz questão de pontuar o narrador-personagem – pedindo em súplica "Mi fodje, Ngola Kiluanje, mi fodje! Mi fodje, seu nego!...", e já na página seguinte, António Manuel da Silva, cujo epíteto carinhoso dá título à obra, dizendo que "o mais estranho disso tudo é que eu sou branco e sou angolano.". A questão racial e do hibridismo, tema central do conto, começa a se delinear, mas não da maneira maniqueísta como geralmente é tratada. A mulata brasileira, um símbolo realçado pela tese de Gilberto Freire de que a mistura das raças é o nosso diferencial, não está no conto por acaso; poderia ter sido escolhida uma negra brasileira, filha de um casal negro brasileiro, mas João Melo pontua sua intenção através de António: "Angolano, embora branco", somando-se à circunstância do "e" adversativo na primeira sentença, vem agora a circunstância de concessão nessa segunda; e as duas sentenças parecem exprimir não só a questão da luta pela identidade, mas também colocar em pauta o que é ser angolano, ser ligado a terra ou ser simplesmente uma cor?

No conto "O Espelho", de Machado de Assis, obra na qual podemos encontrar similitudes com o conto angolano, o bruxo do Cosme Velho afirma através de sua personagem principal, Jacobina, que temos nada menos que duas almas:

> Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 346)

Ngola Kiluanje ou António Manuel da Silva? Aquilo que poderia ser classificado como uma das possíveis representações de sua alma exterior, louvada pela Jussara, faz António se

sentir bem, apesar de achar a comparação com o antigo rei angolano absurda. E novamente podemos enxergar no espelho de João Melo nosso Machado de Assis, aqui para trabalhar melhor a ironia, o autor angolano lança mão da técnica do narrador crítico e reflexivo que ao se distanciar das personagens, as isenta – no caso de António, João Melo exprime opinião política muito mais ácida que o seu Silva e também apresenta ao leitor despudoramente a fala do pai de António, que este apenas resume – ao mesmo tempo em que confere a si mesmo maior liberdade de análise. Dois grandes exemplos na obra machadiana são o defunto-autor (e não autor-defunto) de Brás Cubas e o sorumbático e senil Bentinho de Dom Casmurro, ambos contando suas memórias. Casos onde o distanciamento lhes dá a isenção necessária para falar de si próprio como se falassem de outrem. João Melo não radicaliza a esse ponto, mas cria a distinção narrador-autor e narrador-personagem, só que assim que terminamos de ler o conto percebemos que não são dicotômicos, mas complementares. Com o primeiro aproveita para fazer provocações em duas intervenções, e com o segundo tem a ficção para fazer a crítica com uma liberdade diferente.

Quando olhamos no espelho de António vemos a contradição explícita pelo outro, posto que "angolano, embora branco". Recorro novamente a Frantz Fanon que diz que o negro quer ser branco e o branco obstina-se a obter sua condição de homem. No livro *Filhos da Pátria* temos duas passagens que reforçam o estereótipo de que para ser considerado angolano seria necessário ser negro. No conto "O efeito estufa" o personagem Charles Dupret afirma logo de cara que "*Angola é um país de pretos!*". Já no conto "Ngola Kiluanje", Jussara reforça esse estereótipo, pois assim que António lhe diz que é angolano ela, desiludida, deixa escapar a frase "*Mas você não é preto!*". Ainda em Fanon (2008, p. 33) entendemos que "O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial...". Na busca pela afirmação de uma identidade racial, o negro angolano, oprimido pela colonização portuguesa, tem na independência do país a oportunidade pela qual tanto ansiava de fazer tudo diferente e, no entanto, repete os mesmos erros do branco colonizador, tornando sua metafísica tão destrutiva quanto a daqueles que criticavam. Um projeto de nação onde o negro enxerga o branco, embora angolano, com preconceito, mesmo que este tenha lutado a seu lado, em parte por culpa de alguns desses próprios brancos, que como diz o pai de António queriam ser mais pretos que os pretos de verdade. O respeito ao próximo, mesmo que se tenha nascido em solo angolano, passa pelo crivo da cor, e é essa a maior mágoa que o pai de António carrega desde que foram obrigados

a abandonar a terra natal, posto que também é branco e natural de Angola. Quase no final do conto Ngola Kiluanje, temos a seguinte passagem que versa sobre esse tema:

> Sentindo-se instigada por essa resposta Jussara aproximou-se do referido escritor e teve com ele longos papos, sobre Angola, o Brasil, as contradições raciais existentes em ambos os países e no mundo em geral, os preconceitos, os estereótipos e, principalmente, sobre esse profundo e terrível paradoxo, próprio do ser humano, que faz com que os antigos humilhados sejam assim que o podem, irremediavelmente tentados a humilhar todos aqueles que identificam acertadamente ou não como os seus velhos opressores. (MELO, 2008, p. 114)

É o já batido discurso do oprimido querendo, não superar, mas sim se igualar ao opressor, num espelhamento torto, que também é mui bem ilustrado por Machado em Memórias Póstumas de Brás Cubas, onde seu antigo escravo que era usado como cavalo quando os dois eram crianças e sofria os mais severos castigos, após ser alforriado é pego pelo Brás Cubas, em visita à casa daquele, aplicando castigos ao seu próprio escravo tão duros quanto os que recebia.

"Ali em frente é Luanda!...". Recife não deve ter sido escolhida ao acaso para ser a primeira cidade brasileira a abrigar a família Silva, sua latitude é de 08º03'14"S enquanto que a de Luanda é de 08º50'12"S. A mãe de António, desde o primeiro dia se pôs a contemplar, como num ritual sagrado, tentando através do Atlântico, ver Luanda e nesse outro espelho, geográfico e cultural enxergar a si mesma e assim voltar a sorrir. "Luanda devia ser assim" diz o pai, e mesmo com as diferenças colocadas, as semelhanças do Brasil com Angola falaram mais alto. A família, que teve rápida e desagradável passagem por Portugal, se adapta bem em solo brasileiro, e logo após a morte da mãe de António, os Silva abandonam Recife e desembarcam no Rio de Janeiro, que é onde António conhece Jussara. Ainda assim, vivendo esse intenso romance, António não desiste de uma ideia que tinha fixa, já que desde a sua partida sabia que um dia voltaria a Angola, e João Melo provoca, fazendo com que essa volta aconteça 15 anos depois de ter saído, quando tinha então aproximadamente 15 anos. A existência divida em duas metades, tempos iguais, 15 anos em Angola, 15 anos fora de lá. "*Eles não nos aceitam*", com essa frase o pai de António tenta desencorajá-lo a voltar para Angola. E aqui Jussara acaba se tornando ponto chave para o retorno, pois é ela quem desmitifica o discurso do pai de António, cheio de senões:

> Mas quando lhe revelei, dias depois, a conversa que tinha tido com o meu pai, ela contou-me que, tempos atrás, conhecera um escritor angolano branco que tinha vindo ao Rio participar num simpósio sobre literatura africana em língua portuguesa e que, quando questionado por um militante do Movimento Negro sobre o facto de Angola ter enviado um branco para essa reunião, teve uma resposta de que ela jamais se esqueceu: – "Meus senhores, se pensam que eu vou pedir desculpas por ser branco, estão muito enganados!..." (MELO, 2008, p. 114)

As ironias que permeiam o conto servem para aliviar e criar tensões, já que como a personagem principal mesmo afirma "a questão é mais complexa". O conto começa e termina na cama, o que por si só basta para causar o espanto do leitor, mas não apenas isso, e sim também tornar António íntimo, sem precisar torná-lo vulgar. Um pensador humanizado, e que através de suas elucubrações e conversas com o leitor durante o conto, chamando-lhe a atenção ora para determinados aspectos da narrativa ora para a importância das questões abordadas (outro traço machadiano), insere nesses parênteses, e aqui não falo dos formais que são utilizados pelo narrador-autor, falo sim, dos parênteses que se estendem sobre as esquinas do texto, na maneira carinhosa de trazer a participação do leitor na construção do conto, tornando-o um leitor mais participativo, onde a ironia tem papel fundamental.

> Na ficção narrativa autenticamente irônica, o narrador se desvia constantemente do fluxo inercial das ações para estabelecer um intercâmbio polêmico com sua própria obra, desdobrado em autor e crítico de sua criação, o narrador autoconsciente solicita um leitor criticamente atento (SOUZA, 2006, p. 39).

João Melo ao comentar, através de António, o espanto causado pelas expressões que no fundo dizem a mesma coisa – "sou branco e sou angolano" e "branco, embora angolano" – afirma não se tratar de um ato falho, mas logo no parágrafo seguinte coloca as expressões em cheque ao perguntar para o leitor se realmente cometeu tal ato e ao se emocionar toda vez que é chamado de Ngola Kiluanje por sua amante mulata, claramente evidenciando uma ironia de situação. A ironia já foi considerada como uma forma de "elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar" e como um modo de "zombar e escarnecer" (MUECK, 1995). Ora, logo após essa ironia situacional exemplificada acima, João se utiliza de seu narrador-autor para ironizar, com escárnio, "de um conhecido defensor dos direitos humanos local" que apresenta ideias com as quais o autor não tem nenhuma simpatia, algo como abominar a escolha de brancos como protagonistas, fato que considera um despudorado atentado a autenticidade angolana.

Outra definição de ironia, também citada por Muecke, é a de que "diz uma coisa, mas significa outra" e com essa temos que tomar muito cuidado, mesmo parecendo simplista, não confundir com simplória, e de nortear algumas questões levantadas no texto, temos que refletir que embora muita das vezes seja desejável se olhar além do espelho, a resposta não necessariamente está atrás do aço, assim como o Alferes se mostrou como resposta a integralidade de Jacobina naquele momento em que o mesmo se olhava através do espelho e

não conseguia se ver de maneira total, clara, por estar despido do fardamento, que se tornara sua alma exterior. Em determinadas ocasiões, por mais que a questão seja "altamente complicada", como colocou António no conto ao falar de sua cor, um charuto pode ser apenas um charuto, e João Melo parece saber isso muito bem.

Referências

ASSIS, Machado de. *"O espelho"*. In: _____. Obra Completa, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ASSIS, Machado de. *"Memórias póstumas de Brás Cubas"*. In: _____. Obra Completa, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MELO, João. *Os filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

RECRIAÇÕES DE BRANCA DIAS: MEMÓRIA SOCIAL NA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

Angelo Adriano Faria de Assis[1]

RESUMO

Em 1591, chegaria ao Brasil a primeira visitação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, que percorreria por quatro anos as capitanias de Pernambuco, Bahia, Itamaracá e Paraíba em busca de indivíduos suspeitos de praticar comportamentos considerados ameaça à pureza do catolicismo. Uma das principais acusadas seria Branca Dias, matriarca da Família Fernandes, que viera com o marido, Diogo Fernandes, de Viana do Castela, norte de Portugal, após já ter sido denunciada pela mãe e irmã e processada pelo Santo Ofício. No Brasil, Branca seria responsável por uma escola de moças, ensinando-lhes o necessário parra conseguirem um bom casamento. Muitas de suas ex-alunas a denunciariam ao Santo Ofício, embora Branca tivesse já falecido à época da visitação. Fora acusada, entre outras culpas, de manter ocultamente comportamentos judaicos e possuir em seu engenho uma sinagoga clandestina, repassando os ensinamentos hebraicos aos descendentes. A história de Branca Dias já foi tratada na literatura tanto do Brasil quanto de Portugal, por autores como Dias Gomes (*O Santo Inquérito*), Arnaldo Niskier (*Branca Dias: o martírio*) e Miguel Real (*Memórias de Branca Dias*). Nesse sentido, este trabalho pretende analisar como a personagem Branca Dias é recriada pela ficção e como os textos literários que dialogam com a História, independente do gênero, podem contribuir para a construção da memória sobre a trajetória e os dramas vivenciados pela personagem que simbolizam, no fundo, o drama de uma época – amedrontada pela perseguição inquisitorial – e de um povo, o judeu, convertido à força ao catolicismo em Portugal em 1497, proibido de manter suas crenças e práticas, obrigado a renegar suas origens.

Palavras-chave: Memória; sobrevivência religiosa; História; ficção.

1.

Comecemos pelo que nos diz a História. Em 1591, desembarcaria no Brasil o Licenciado Heitor Furtado de Mendoça, encarregado pelo Tribunal do Santo Ofício português de visitar a América portuguesa em busca de erros contra a fé católica, então monopolizadora. Era a primeira vez que o Santo Ofício mandava seus representantes para a região brasílica através de uma visitação oficial. Furtado de Mendoça percorreria as capitanias açucareiras – ápice da estrutura econômica da luso-América naquele primeiro século de ocupação: Bahia, Pernambuco, Itamaracá e Paraíba receberiam a comitiva inquisitorial e veria, conforme se enumeravam confissões e denúncias, o esfacelar das relações sociais, desvelando inimizades, conflitos, temores, vinganças. Mas também o contrário: não foram poucos os que buscaram

[1] Angelo Adriano Faria de Assis, doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor Associado da Universidade Federal de Viçosa, onde atua na graduação de História e nos Programas de Pós-Graduação em Letras e Patrimônio Cultural, Paisagens e cidadania. E-mail: angeloassis@ufv.br e angeloassis@uol.com.br

tecer e fortalecer redes de amizade e proteção contra a ação deletéria em nome da pureza cristã. O fato é que dezenas de indivíduos compareceriam perante a mesa da visitação para confessar suas culpas ou denunciar o que sabiam e o que era fama pública e voz geral.

A Inquisição, cabe lembrar, já estendia seus tentáculos, polvo de mil braços, pelo espaço metropolitano e demais regiões de dominação lusa há algumas décadas. Fora instituída em 1536, durante o reinado de D. João III. O motivo para sua criação era a desconfiança generalizada de mau comportamento cristão dos neoconversos (ou cristãos-novos), judeus convertidos à força ao cristianismo pelos decretos manuelinos de 1496-97, quando o catolicismo virou religião do reino, proibindo-se qualquer outra crença e pertença religiosa que não a fé de Cristo.

Com a proibição de praticar qualquer outra crença que não a católica, bem como de todos os sinais e simbologias pertencentes ao judaísmo, tentava-se impedir o judeu e tudo que o cerca: sinagogas, escolas judaicas, posse e leitura de textos sagrados e da Torá, cultos, festas e celebrações religiosas, nomes ou termos judaicos, respeito aos feriados e jejuns dos judeus, interdições alimentares e dietas específicas, ritos funerários. Enfim, tudo que lembrasse o judaísmo devia ser abandonado, e os antigos judeus, agora cristãos-novos, aceitarem os preceitos religiosos do cristianismo que lhes era imposto. Todavia, uma considerável parcela, dentre os primeiros judeus convertidos e seus descendentes, insistiu (em graus e sentidos distintos e particulares) em manter a crença e práticas judaicas, praticando-as ocultamente, mormente na privacidade do lar, longe dos olhos e vigilância sociais: eram, por isto, denominados judeus ocultos, disfarçados, dissimulados ou, numa palavra, criptojudeus.

O criptojudaísmo foi, sem dúvida, das mais importantes questões que envolveram o Santo Ofício durante os seus quase trezentos anos de funcionamento, de 1536 a 1821. Se levarmos em conta que a efetiva colonização do Brasil iniciou-se em 1532, com a expedição colonizatória de Martim Afonso de Souza, e que a independência ocorre em 1822, como desdobramento da mesma Revolução Liberal do Porto (1820) que pôs fim à Inquisição portuguesa, durante praticamente todo o tempo de presença portuguesa no luso-trópico o Brasil ficou sob o controle do tribunal inquisitorial de Lisboa.

Mas voltemos aos suspeitos de judaizar em segredo. Dentre os criptojudeus, chama a atenção o número de mulheres, verdadeiras mártires da resistência judaica, responsáveis pela continuidade da fé proibida entre as novas gerações. O papel destinado às mulheres na sociedade portuguesa durante a Modernidade colaborava com este quadro: eram responsáveis pelo bom funcionamento da casa, preparando os alimentos, cuidando dos afazeres domésticos,

parindo, criando e educando os filhos, enquanto os homens da família ficavam responsáveis, invariavelmente, pelo sustento do lar, não raro distanciando-se de casa para conseguir dinheiro e cuidar dos negócios. Nesta situação, agigantava-se a importância feminina, que assumiam a função de ensinar aos filhos e filhas, enquanto desempenhavam as tarefas do lar e cumpriam seu papel de mães, as histórias dos antepassados, o significado das crenças judaicas, as memórias do sofrimento dos judeus ao longo dos tempos, a esperança na vinda do Messias prometido aos descendentes de Moisés, a necessidade de ocultarem suas verdadeiras crenças, para não serem vitimados pelas perseguições contra os de sangue considerado "impuro"…

No Brasil, a presença da Inquisição identificou algumas destas mulheres, acusadas seguidamente de judaizar e de ensinar às novas gerações as crenças hebraicas. A primeira vítima da Inquisição oriunda do Brasil que foi condenada à fogueira, vale dizer, foi uma destas mulheres: Ana Rodrigues, ou Roiz, como se escrevia à época, matriarca da família Antunes, fixada em Matoim, no Recôncavo baiano. Natural da Covilhã, viera para o Brasil acompanhando o marido, Heitor Antunes, e se tornaram importantes produtores de açúcar na Bahia. Morto o marido, Ana Rodrigues assumiria alguns dos negócios da família, inclusive dando continuidade ao funcionamento de uma sinagoga clandestina que funcionava em suas terras. Acabaria seguidamente denunciada à Inquisição, apesar de já possuir idade avançada (cerca de oitenta anos) quando da chegada do visitador. Enviada para Lisboa, morreria poucas semanas depois no cárcere, alquebrada pela viagem, pela idade avançada e pela doença. Todavia, seu processo teria continuidade, e mais de dez anos após o seu falecimento, os inquisidores a considerariam culpada de judaísmo e, por isso, teria o corpo desenterrado e os ossos feitos em pó, posto que não eram considerados dignos de permanecer em companhia de ossadas de cristãos verdadeiros. Para além, teria um retrato pintado, em que aparecia rodeada de demônios, queimando no inferno, e este retrato atravessaria o Atlântico e seria pendurado numa igreja que ela própria construíra com o esposo em suas terras, imortalizando sua danação e levando desonra para os seus descendentes. Sinal de que o didatismo da punição inquisitorial não se encerrava com punição aos réus (ASSIS: 2012).

Mas, para o caso que aqui nos interessa mais de perto, é a história de Branca Dias que requer destaque, não só a Branca Dias "real', perseguida pela Inquisição, mas também suas recriações literárias, a darem conta da importância de sua história.

A Branca Dias histórica era natural de Viana, Foz do Lima, região ao Norte de Portugal, e viera para o Brasil após já ter sido presa e processada por culpas de judaísmo pela Inquisição no reino, junto com a mãe a irmã. Aqui no Brasil, juntamente com o marido Diogo Fernandes,

divididos entre Olinda e Camaragibe – neste, possuíam um engenho, onde funcionava uma sinagoga clandestina por mais de trinta anos; naquela, mantinha uma escola para moças, preparando-as para o casamento, tornando-as bem dotadas para arranjarem bons maridos, ensinando-as a coser, passar, cozinhar, cuidar da casa e outros hábitos que cabiam a uma boa dona de casa. Quando o visitador chegou a Pernambuco, Branca já era falecida, mas foram suas ex-alunas que a denunciariam, relembrando fatos ocorridos décadas antes. Diziam, por exemplo, que Branca e Diogo viviam na lei judaica, faziam a esnoga, ou sejam, mantinhas costumes judaicos e realizavam reuniões em sua sinagoga, reunindo judaizantes de Pernambuco, incluindo homens importantes da capitania. As ex-alunas de Branca também relatavam que a antiga professora, às sextas-feiras, após realizar a limpeza da residência, costumava trancar-se com as filhas em um cômodo reservado, onde celebravam o *Shabat*, a guarda do dia sagrado dos judeus. Uma tal Joana Fernandes seria uma das antigas alunas, e informaria em seu depoimento que a antiga mestra preparava-se para o *Shabat* com a melhor roupa que tinha, vestindo-se de gala:

> sendo costume da dita Branca Dias em todos os outros dias da semana fiar algodão e andar vestida do seu vestido da semana, ela denunciante viu a dita Branca Dias nos sábados de todo o dito ano que em uma casa aprendeu, não fiar nunca, e viu que nos ditos sábados pela manhã se vestia com camisa lavada, e apertava a cabeça com seu toucado lavado, e vestia neles o melhor vestido que tinha, que era uma saia azul clara que ela tinha de festa, a qual não costumava vestir nos dias da semana (Denunciações e Confissões de Pernambuco: 1984, 30-32).

De acordo com outra das ex-alunas,

> todas se fechavam em uma casa térrea grande, e mandavam fechar as portas da rua, que eram em umas casas nesta vila, na rua que vai para Jesus, em todos os sábados daquele tempo que ela denunciante em sua casa esteve, e nos ditos sábados se fechavam a dita Branca Dias com as ditas suas filhas todo o dia, de pela manhã até a noite, e não trabalhavam, e mandavam as moças que aprendiam para suas casas nos ditos sábados, e algumas vezes as mandavam para um quintal, a folgar (Denunciações e Confissões de Pernambuco: 1984, 44-47).

O certo é que a Inquisição recebeu uma enxurrada de denúncias contra Branca, seu marido, filhos e netos. Através de sua história é possível acompanhar pelo menos quatro gerações (sua mãe, ela própria, a irmã e o marido Diogo, seus filhos e netos) de perseguidos pelo Santo Ofício, percebendo as nuanças e transformações sofridas pelo criptojudaísmo da família). Resultado desta febre de acusações contra a família é que além do processo contra Branca Dias, encontramos nos arquivos da Inquisição portuguesa vários outros códices

processuais dedicados aos membros dos Fernandes, a saber: a mãe, Violante Dias, e a irmã, Isabel Dias; Diogo Fernandes; Brites Fernandes e Andressa Jorge, suas filhas, mais Briolanja Fernandes (filha adulterina de Digo Fernandes); Ana da Costa de Arruda, Catarina Favela, Beatriz de Souza e Maria de Souza, suas netas, e ainda Brásia Pinta, casada com Leonardo Pereira, um dos netos de Branca Dias. Outro neto, Jorge de Souza, acabaria preso e julgado em Olinda pelo visitador por sodomia: na capa de seu processo, lê-se, *este delito é gravíssimo e as leis dão pena de morte por ele*, mas seria *apenas* degradado para Angola. Prova de que as práticas judaicas ensinadas por Diogo e Branca continuavam a ser repetidas embora, obviamente, com menor intensidade pelas novas gerações da família.

2.

A Literatura elegeu Branca como personagem dos mais frutíferos. Alguns autores acabaram por misturar vestígios históricos com escritas ficcionais que reconstroem os dramas vividos por Branca e seus familiares. Para o espaço deste artigo, nos limitaremos a breves notícias de alguns destes trabalhos, a saber: Dias Gomes, e O Santo Inquérito; Arnaldo Niskier, em Branca Dias, o martírio, e Miguel Real, com Memórias de Branca Dias.

A Branca Dias retratada por Dias Gomes em O Santo Inquérito (1966), peça em dois atos que usa a Inquisição como pano de fundo para retratar as agruras do Brasil de então, mergulhado num regime ditatorial. A Branca de Gomes acreditava que Deus encontrava-se na Vida, na Natureza, no prazer, na Luz, e por isso acabou pagando com a própria vida o seu desejo de liberdade:

> Se alguém converteu-se, sem estar de fato convicto, é que foi obrigado a isso pela força. (Repete as palavras do pai.) O ódio não converte ninguém. (GOMES: 1976, 73)

Ou ainda:

> Não sei… Devo ter cometido alguns, sim. Mas eles me acusam de tanta coisa. E parecem tão certos da minha culpa. Talvez o meu maior seja não entender. Ou quem sabe *se não quero entender?* (GOMES: 1976, 86)

Já o escritor português Miguel Real, pseudónimo literário de Luís Martins, em Memórias de Branca Dias, publicado inicialmente em 2003, relata a Branca Dias que passou para a História por conta do processo movido pela Inquisição. A Branca Dias de Camaragibe, a única das que, segundo o autor, “possui fundamento histórico” (REAL: 2009, 12). O autor,

como bem deixa claro, percorre referências documentais e bibliográficas de estudiosos do período para ambientar sua personagem, vinculando-se "mais à História do que à Lenda". Um romance histórico, que busca fundamentação em fontes históricas para regar a imaginação do autor. O epíteto da obra já dá uma noção de sua Branca Dias, ao usar frase que informa (ficção ou realidade?) estar gravada a ponta de punhal em madeira de jacarandá encontrada no engenho de Camaragibe nos idos do século XIX: "Fui sempre o que nunca serei".

O velho mote do "homem dividido", do cristão-novo que se equilibra entre o judaísmo que lhe fora arrancado e o cristianismo que fora obrigado a abraçar, desconhecendo ambos, sem saber em qual fé se salvar, tão bem descrito por Anita Novinsky (1972) em livro que serviu de plataforma para novas estudos sobre o tema no Brasil, serve de alegoria para a realidade de desventuras enfrentadas pela personagem, das imposições que a vida lhe fez, dos amores e dissabores com o marido, dos dramas de fé:

> Gostava de ter sido feliz, toda a minha vida quis ser feliz, quase o consegui, embora tenha sido sempre o que nunca pude abertamente ser. Quem diria que eu quase consegui ser feliz. Mas foi sempre o quase… quase… quase… Nunca fui cristã, fui quase cristã; nunca fui judia, fui quase judia; nunca fui portuguesa, fui quase portuguesa; nunca fui brasílica, fui quase brasílica, quase professora de meninas, quase senhora de engenho de açúcar, quase mãe feliz, quase esposa feliz, nem viúva por completo sou, a memória do Diogo não me abandona, a verdade é que nunca enterrei o Diogo dentro do meu coração, continuo a dormir com ele, dou-lhe as boas-noites – Boas-noites, Diogo, dorme bem -, beijo o almofadão antes de adormecer como se me despedisse do seu corpo quente -, não é verdade que chego a sentir-lhe o bafo?, não é nenhuma vergonha, ele foi meu marido mais de quarenta anos – e quando acordo procuro-o no seu lado, mas o Diogo não está lá. […] Ter sido só quase feliz com o Diogo foi o que me custou mais, teria suportado tudo, aguentado tudo, Inquisição até, e morreria feliz se tivesse sido inteiramente feliz com o Diogo, mas não o fui, fiquei-me pelo quase. Leve o demónio o quase! E este quase chama-se Briolanja Fernandes (REAL: 2009, 33).

Arnaldo Niskier, por sua vez, busca outro caminho para reconstruir sua versão de Branca Dias, elencando as várias versões e interpretações que a personagem ganhou na literatura, no cinema, no teatro, no imaginário, na História.... Em *Branca Dias: o martírio*, procura mapear a possível existência de Branca Dias com pesquisa sobre as versões que contam a história da Branca real e da Branca mitológica - o que Carlos Heitor Cony, na contracapa da obra chama de "um *blend* de ficção coletiva que se transforma em história" -, com forte pesquisa documental e histórica. Já nos primeiros parágrafos da obra, o autor aponta o drama do medo constante vivenciado pela personagem:

> Fui chamada de tudo. Até de feiticeira. Por isso, desde que os inquisidores descobriram as minhas origens semitas, vivi com a ameaça constante de acabar os meus dias nas chamas de uma fogueira injusta.
> Injustiça é o que menos pode suportar um judeu. Foram tantas as perseguições… conhecemos a diáspora como nenhum outro povo constituído. Por isso a sobrevivência, aqui ou ali, para mim, é a melhor prova da existência de Deus (NISKIER: 2006, III).

Ao fim da obra, Arnaldo Niskier assim aponta a importância da história de Branca Dias, seja realidade seja ficção, para compreender a nossa própria história:

> A história de Branca Dias – uma admirável fusão de fato e ficção – permanece mais viva do que nunca na memória brasileira. Uma explicação para o fenômeno talvez se encontre nas palavras do crítico de teatro Yan Michalski em seu prefácio à edição de O Santo Inquérito, de Dias Gomes. Ele afirma que, incompreendida, perseguida e acusada, Branca Dias nos estende a mão e nos fala "numa linguagem de bondade, de generosidade, de lealdade, de respeito ao seu humano. Todos aqueles que souberem entender esta linguagem terão o seu lugar na maior das Igrejas – a dos homens de boa vontade. Mas quem insistir em se recusar, ainda que sob o mais moralizador dos pretextos, a aceitar esse oferecimento de diálogo, estará se colocando ao lado dos inquisidores nesta interminável série de Santo Inquéritos que é a história universal".

Três modelos de história, três versões de uma Branca que é celebrada e habita até hoje na memória mesmo dos que a não conhecem, como mulher de coragem, resignada em resistir e a perseverar na fé, apesar de todas as agruras que enfrentou com a família. Mesclas da Branca real, com a Branca mitológica e a Branca ficcional, entranhadas na malha do texto literário, com filigranas de memória histórica. As recriações de Branca Dias permitem-nos mais: perceber que a própria História enquanto ciência, só tem verdades enquanto estas duram, nas suas variadas versões, realidades fictícias. O encontro do *ficto* com o *facto* nos permite, se não alcançarmos em plenitude o passado - tarefa impossível e, fique claro, que a própria História tem consciência de não ser possível -, pelo menos torna-lo compreensível, mais perceptível. Que tanto a História quanto a Literatura gritem o exemplo de resistência de Branca Dias, em suas diversas versões e possibilidades, sejam reais ou nem tanto.

Referências

ASSIS, Angelo Adriano Faria de. *Macabeias da Colônia: Criptojudaísmo feminino na Bahia*. São Paulo: Alameda, 2012.

GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LIPINER, Elias. Os judaizantes nas capitanias de cima (estudos sobre os cristãos-novos do Brasil nos séculos XVI e XVII). São Paulo: Brasiliense, 1969.

NISKIER, Arnaldo. *Branca Dias: o martírio*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 2006.

NOVINSKY, Anita W. *Cristãos Novos na Bahia: 1624-1654*. São Paulo: Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil Denunciações e Confissões de Pernambuco 1593-1995. Recife: FUNDARPE. Diretoria de Assuntos Culturais, 1984, Coleção Pernambucana, 2ª fase, vol. XIV.

REAL, Miguel *Memórias de Branca Dias*. 3ª ed. Lisboa: QuidNovi, 2009.

RIBEMBOIM, José Alexandre & RIBEMBOIM, Jacques Alberto. *Uma Olinda Judaica (1537 a 1631)*. Recife: Bagaço, 2011.

O SATANISMO EM "O RÉU TADEU", DE EÇA DE QUEIRÓS*

Antonio Augusto Nery [1]

RESUMO

Ao longo de sua carreira, Eça de Queirós (1845-1900) sempre se dedicou à escrita de contos, os quais vieram a lume em periódicos nacionais e estrangeiros. Somente após a morte do escritor os textos foram coligidos em volume, sendo que o primeiro, intitulado *Contos*, foi organizado e publicado por Luís de Magalhães em 1903, com data de 1902. Todavia, nem todos os contos produzidos pelo autor foram coligidos nas compilações iniciais, como a realizada por Magalhães. Um desses textos é "O réu Tadeu", publicado por Eça no jornal *O distrito de Évora*, durante o curto período de tempo em que foi editor e um dos principais escritores do periódico. Talvez por conta de findar inconcluso e de não ter sido incluído nas primeiras coletâneas, o conto passou muitas vezes despercebido aos leitores da obra queirosiana. Para além de questões pertinentes às primeiras compilações das narrativas breves, e sabendo-se que "O réu Tadeu" passou a figurar em edições críticas mais atuais, é um tanto quanto incompreensível que esse conto seja ainda hoje um dos menos conhecidos de Eça de Queirós, sobretudo se considerarmos as diversas possibilidades de análises que ele suscita. Pretendendo ressaltar uma dessas possibilidades, meu interesse nesta reflexão é averiguar, especificamente, a atuação de uma personagem "diabólica" presente apenas no segundo capítulo do texto, mas que se constitui elemento importante para o desenvolvimento do relato.

Palavras-chave: Eça de Queirós, conto, "O réu Tadeu".

Publicado em folhetim no jornal *O distrito de Évora*, entre os dias 18 e 20 de julho de 1867, "O réu Tadeu" talvez seja, ainda hoje, um dos contos menos conhecidos de Eça de Queirós. Entre as explicações para o "desconhecimento", tanto do público leitor quanto da crítica especializada, podem estar o fato de o conto findar inconcluso ou a constatação de que nas primeiras reuniões das narrativas breves desenvolvidas por Eça, levadas a cabo postumamente, "O réu Tadeu" não estar incluído, aparecendo somente em algumas edições da obra completa do autor, vindas a lume a partir da segunda metade do Século XX.

---

* Esta comunicação é a versão preliminar de uma análise mais aprofundada sobre "O Réu Tadeu", desenvolvida durante meu trabalho de doutoramento e enviada para publicação em um livro sobre escritores portugueses que se dedicaram ao gênero conto.

[1] Professor adjunto de Literatura Portuguesa na Graduação e na Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de Coimbra. Desenvolveu a dissertação de Mestrado *Santidade e Humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queirós* (2005) e a tese de Doutorado *Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à Instituição religiosa em obras de Eça de Queirós* (2010). Atualmente pesquisa e orienta trabalhos sobre a Literatura Portuguesa produzida no Século XIX e na Contemporaneidade, além dos diálogos desta com a Literatura Brasileira e outras Literaturas.

Pretendendo ressaltar uma das várias e interessantes possibilidades de análise para as quais o "O réu Tadeu" aponta, meu interesse nesta reflexão é averiguar, especificamente, a atuação de uma personagem "diabólica" presente apenas no segundo capítulo do texto, mas que se constitui elemento importante para compreensão do relato.

A ficção trata da história do assassinato de certo Simão Esteves, que fora achado morto, enforcado dentro de um armário em sua casa. No mesmo dormitório, em que se encontrava o cadáver, estava também o irmão de Simão, Tadeu Esteves, que inerte a tudo o que ocorria à sua volta, "[...] fora encontrado junto do armário, encostado à parede do imóvel, com as mãos cruzadas, olhando distraidamente as tímidas castidades do amanhecer". (QUEIRÓS, 2009, p. 56).

As suspeitas do aparente crime recaem sobre Tadeu, que confessa o homicídio, passivamente repetindo a frase "Sou culpado", todas as vezes que era questionado sobre o ocorrido. Tadeu é condenado à morte pelo assassinato do irmão, porém o narrador deixa entrever que o crime poderia ter sido cometido por outra pessoa, ou simplesmente tivera sido um suicídio.

Pelos depoimentos das testemunhas convocadas para o julgamento, ficamos sabendo que Simão e a mulher tinham se casado no mês anterior ao da tragédia e a esposa havia ido para uma quinta, fazer companhia à mãe, dias antes da morte do marido. Esse acontecimento colabora com as dúvidas sobre a culpa de Tadeu, sugerindo que possa ter ocorrido um suicídio, pois, segundo as testemunhas, Simão parecia deprimido na véspera de sua morte, tudo indicando que fora por conta da partida da mulher.

Entretanto, o relato das testemunhas também levanta dúvidas com relação a Tadeu, que morava com o casal até alguns dias antes do ocorrido, e, ao mudar-se para outro domicílio, começou a apresentar um comportamento suspeito, sugerindo uma suposta relação amorosa com a cunhada, ou supostos ciúmes do irmão.

De toda forma, por conta sobretudo do *mea culpa*, a sentença de morte é decretada, confirmando a culpa de Tadeu, que não requereu nenhuma apelação, assumindo definitivamente o crime.

Na cadeia, o "criminoso" mostra-se resignado e conformado. Nas descrições sobre suas atitudes enquanto preso, o narrador prossegue demonstrando que a condenação poderia ter sido injusta, deixando o leitor ainda mais na dúvida se o protagonista realmente seria o assassino do irmão.

Nas figurações de Tadeu, nesta primeira parte do conto, constatamos fatos interessantes que o ligam ao personagem "diabólico" que me interessa, Stanislau, cuja figuração se dará somente no segundo capítulo do texto. Um deles é percebido justamente quando Tadeu, ao ser informado sobre o dia da execução e conduzido ao oratório da prisão para as suas últimas orações, recusa a visita de um Padre, o qual, entretanto, vai ao seu encontro e é recebido de forma irônica pelo até então resignado preso, que afirma amar Jesus, mas acreditar muito mais na natureza.

Depois de veicular as diversas reverberações feitas por Tadeu ao religioso, a narração continua a sugerir que ele morreria inocente. Tal insinuação pode ser percebida nas demonstrações que os "elementos naturais" (o ar, os pássaros, os ramos, etc.) dão na ocasião em que Tadeu está sendo conduzido para a forca, onde seria morto:

> Às sete horas, vieram vestir-lhe o hábito de penitente, e acorda. O ar estava sereno, e tão doce, que parecia por todo ele derramada a alma duma santa. Vinha a nascer o sol. Os pássaros todos encrespados, sobre os ramos delgados viam passar aquela procissão da morte. Ele ia entre dois padres, com uma flor na mão. Os sinos dobravam. A forca estava erguida numa clareira, entre árvores. [...]
> O sol vinha nascendo e os seus vastos raios soberbos vieram envolver o corpo e deram-lhe aquela auréola, mais bela que a dos santos das legendas, e dos mártires místicos, porque é feita da força, da matéria poderosa, da vida, da fecundação, da natureza e de Deus!
> As pombas voavam.
> A manhã estava religiosa e meiga: e o vento agitava brandamente as flores e o cadáver. (QUEIRÓS, 2009, p. 61-62).

Na verdade, a cena da morte é construída de maneira a propor que Tadeu morre com contornos místicos, "canonizado" de acordo com sua crença "natural". Essa "santificação" parece ser realizada pelos elementos Naturais, pelas forças poderosas da vida, da fecundação e por uma imagem de um Deus, obviamente compreendido de acordo com a crença na Natureza, completamente diferente da ideia mais comum do Todo Poderoso, difundida pela tradição Judaico/Cristã.

Desta forma, se finda a primeira parte do conto, que expõe basicamente as nuanças da tragédia, o interrogatório de Tadeu, a condenação, sua vida como prisioneiro, o dia de seu julgamento e, finalmente, a sua morte na forca. O segundo e último capítulo da história é baseado em "papéis" encontrados na cela em que Tadeu ficou preso. O narrador de terceira pessoa, após explicar o achado, dizendo se tratar de uma história "[...] dos anos distantes que se passaram" (QUEIRÓS, 2009, p.62), principia a transcrição das "*Memórias*" e a narração prosseguirá, assim, em primeira pessoa, até o final.

O texto principia com Tadeu relatando sobre a vida simples e humilde que ele e o irmão, Simão, levavam morando em uma trapeira, bem como sobre as visitas frequentes que os dois recebiam de um certo amigo chamado Stanislau, o qual, segundo Tadeu, "[...] tinha a qualidade de se parecer com o Satã que tenta Jesus no quadro de Ary-Scheffer." (QUEIRÓS, 2009, p.63).

A forma como o narrador descreve inicialmente Stanislau é capital para a compreensão dessa personagem. O quadro a que se refere o texto é *La Tentation du Christ*[2], pintado em 1854, por Ary-Scheffer (1795-1858), pintor famoso no contexto do século XIX. A imagem da pintura é uma releitura da conhecida cena bíblica, na qual o Diabo tenta Jesus nos quarenta dias em que ele passou no deserto (Cf. Lc. 4, 1-13; Mt. 4, 1-11; Mc. 1,12s)[3]. Nessa iconografia, Jesus aparece elevado em cima de um morro, ao nível das nuvens, com vestes alvas, um olhar sereno e aparentemente absorto, apontando o "Céu", enquanto o Diabo, figura abaixo, com aparência humana, nu, escuro, com um olhar angustiado, demonstrando eloquência e aponta para a "Terra".

Para mim, os significados que se podem extrair desta pintura simbolizam de forma exemplar os questionamentos emitidos pela personagem Stanislau na narrativa, sobretudo as dúvidas entre: "fruição *versus* abstinência"; "corpo *versus* alma"; "vida terrena *versus* vida eterna"; "coerções e cerceamentos *versus* liberdade individual".

De fato, Stanislau não somente tinha a aparência do Diabo do quadro de Scheffer, como expressa, em seus inúmeros discursos, todos os significados elencados acima, que saltam da tela do pintor.

Após descrever a aparência do amigo, o narrador apressa-se em afirmar que nos encontros ocorridos na trapeira, os três personagens que ali conviviam tornavam-se representações simbólicas, de acordo com suas diferentes personalidades: "Stanislau representava naquela trapeira o Mal e a Rebelião, como eu representava a Arte e a Alma, e Simão a Família e o Trabalho." (QUEIRÓS, 2009, p.63).

Por compor poesias "femininas", baseadas em Shakespeare, Tadeu também recebera dos outros o apelido de "menino Hamlet" e Simão, por sempre ser recatado e demonstrar estar compenetrado em seus estudos, adquiriu também o epíteto de "S. Jerônimo". As explicações do narrador sobre a "simbologia" e as alcunhas de cada um são importantes porque todas essas

[2] O quadro encontra-se atualmente exposto no museu do Louvre, em Paris, França. Ver: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8328> Acesso em 31 out. 2015).
[3] Considerei os trechos contidos na Bíblia de Jerusalém (São Paulo, Paulus, 2002)

características, de fato, resumem a personalidade e o sentido que cada personagem terá no desenrolar da trama.

Ainda na continuidade dessas "explicações", o narrador Tadeu deixa clara a incompatibilidade de pensamentos e ideais entre o "Mal e a Rebelião" e a "Família e o Trabalho", tanto que o próprio Stanislau sempre afirmava "- Entra o Diabo, foge S. Jerônimo" (QUEIRÓS, 2009, p. 63).

A narração deixa entrever que ora Simão se retirava para o seu quarto de estudos, quando Stanislau chegava à moradia, ora, apenas escutava algumas falas do visitante, e ia para a alcova, porque não suportava ouvir as elucubrações que Stanislau fazia sobre os mais diversos fatos e situações: "[...] Quando aparecia à porta a grande estatura de Stanislau, embrulhado numa capa tirânica, Simão tomava pacientemente seus livros e ia esconder-se na alcova, que nos chamávamos o *Sacrário*" (QUEIRÓS, 2009, p 63, itálico do autor).

A imagem de "S. Jerônimo" escondido no "Sacrário", local sagrado no qual os católicos guardam o seu maior sacramento, a Eucaristia, referenda a desestabilidade que as visitas de Stanislau provocava na rotina da trapeira.

Entretanto, a incompatibilidade entre a "Família e o Trabalho" e o "Mal e a Rebelião" parece não ser compartilhada pela "Arte e Alma", pois, diferente de seu irmão, Tadeu apreciava as visitas de Stanislau e será para ele que o "Diabo" passará quase todo o capítulo tecendo os discursos que me interessam.

As falas "violentas" de Stanislau começam a ser explicitadas pelo narrador a partir da aparição de uma jovem, que morava em frente à trapeira, descrita da seguinte maneira: "[...] de grandes cabelos pretos encaracolados e soltos, como plumas da voluptuosidade: os olhos eram negros, resplandecentes; era toda ela um cântico profano da carne." (QUEIRÓS, 2009, p. 64). O vislumbrar da moça é suficiente para que Stanislau teça um longo comentário sobre as mulheres e o casamento, analisando o sexo feminino de maneira depreciativa e criticando veementemente o matrimônio e os efeitos que ele produziria na vida, tanto dos homens quanto das mulheres.

Nesse ponto do texto, temos talvez a principal insinuação de que Stanislau poderia ser uma peça chave para a explicação da morte de Simão, pois, na sequência de suas reflexões sobre o casamento, "o Diabo" aproveita para emitir seu parecer sobre o "S. Jerônimo", que neste momento encontrava-se no "Sacrário":

> O Simão é destes homens passivos, filhos da dor, que hão se ser enganados, traídos, escarnecidos e expulsos. Apesar de viver na intimidade da natureza animal, vive fora da natureza. Aceita as convenções. Escolheu a obediência.Infelizmente há-de ser bastante pobre: não terá meios para - poder não ser honrado. Há-de adorar uma namorada de vestido de chita: há-de respeitar a família e o trabalho, [...] há-de acreditar até, o desgraçado, no amor da mulher com quem casar, sem saber que nos primeiros dias o amor da mulher é um reconhecimento por quem dá-lhe o prazer material, e nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício. Há-de acreditar nisto tudo. [...] Há-de querer viver com a mulher na intimidade confiada da alcova. Há-de ser diante dela simples e natural. Há-de lhe falar na virtude, no dever, no arranjo da casa: sem saber que isso é impor-lhe a ela o tédio, e dar-lhe a ânsia do libertamento. Não há de perceber certos movimentos do corpo dela semelhantes aos dos pássaros presos. Uma mulher depois dum mês de casada pede ar, abafa, sufoca-se, vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada, e se passar na rua, nesse momento, um homem com os olhos mais lindos que os do marido, chama-o para o seu seio. [...] E teu irmão há de acreditar nos santos passos de sua mulher e nos seus santos pensamentos! Há de ser atraiçoado. (QUEIRÓS, 2009, p. 65-66).

As "previsões" de Stanislau parecem fazer sentido, pois, além dos pareceres sobre a personalidade de Simão condizerem com a descrição dessa personagem, suas suposições sobre a possível insatisfação das mulheres casadas, ao que tudo indica, se concretiza. Exatamente depois de um mês de casada, a mulher de Simão o deixa, fato que pareceu ser cabal para a situação deprimente na qual a personagem fora visto, um dia antes de ser encontrado morto:

> As testemunhas depuseram assim: o enforcado era Simão, irmão de Tadeu: casara havia um mês; tinha vindo morar para aquela casa que enfeitara como um ninho de noivado. Dias antes da morte a mulher de Simão fora para uma quinta para companhia de sua mãe: nas vésperas de aparecer morto, tinham-no visto a ele descorado, despenteado, atravessar as ruas de noite, talvez sob a alegria imperturbável e escarnecedora das estrelas. (QUEIRÓS, 2009, p. 57).

Assim, a partir das falas do "Diabo", transcritas nas *Memórias* de Tadeu, fica aparente mais uma insinuação de que o réu fora condenado e morto injustamente, porque a morte de Simão poderia ser mesma explicada como o suicídio de um melancólico e depressivo homem, abandonado pela mulher amada. Entretanto, na continuação de seus discursos, Stanislau, falando "[...] durante horas, religioso e ímpio, infame e angélico" (QUEIRÓS, 2009, p. 67), propõe que se transgrida qualquer moral ou ética em favor dos "desejos naturais" e emite um interessante parecer acerca da vivência de "amores proibidos", que lançará, novamente, suspeitas com relação à morte de Simão, desta vez incriminando, de fato, Tadeu:

> Segue-se a natureza. Consagra-se o vício. Ergue-se a hóstia ao Mal. Se tem de haver salpicos de sangue, não andemos preparados com água para nos lavar. Sejamos sinceros com Deus. Vamos buscar sangue se for necessário às veias dos nossos irmãos. Decerto, sigamos a natureza. Deixemos caminhar as paixões. Que importa

> que se odeiem os Montagues e os Capuletos, Romeu e Julieta amam-se. **Que importa que aquele homem assassinasse o marido daquela mulher, ela ama-o, qué-lo assim coberto com um sangue que têm os seus filhos, respeite-se a paixão: que seja pois desse homem. Se desejares a mulher de teu irmão, toma-a para ti.** Se apeteceres o pão de teu pai, deixa-o morrer à fome. Respeita a paixão que prostitui tua irmã. Respeita a natureza. (QUEIRÓS, 2009, p.67-68, grifos meus).

Nesta citação, na qual o "Mal e a Rebelião" principia seus discursos que fazem apologia à vivência plena dos desejos humanos - mesmo que sejam questionáveis do ponto de vista ético ou moral - , temos nitidamente uma alusão ao fato de que, talvez por influência das falas de Stanislau, tenha havido alguma relação entre a morte de Simão e uma possível paixão proibida entre Tadeu e a cunhada, e que, o réu, seguindo as recomendações "satânicas", tenha assassinado o irmão para viver o amor.

Todavia, de acordo com história conhecida por intermédio das testemunhas no capítulo um, por algum motivo o crime possivelmente não teve o sucesso esperado, já que a mulher se foi por conta de causas e motivos desconhecidos. Verdadeiramente, tudo isso se constitui especulações, pois é na dúvida que o leitor termina esta história, já que o segundo capítulo finda com as seguintes falas de Simão para Tadeu: "Tadeu, caso-me" e com a informação de que Stanislau, depois de tempos, fora viver em "uma aldeia do norte".

Talvez pudéssemos conhecer a "verdade" sobre a morte de Simão se o conto não tivesse sido abandonado por Eça. Por outro lado, considerando os meus objetivos neste trabalho, a presença "satânica" de Stanislau é bastante significativa não somente para lançar luz e mais dúvidas sobre a principal crise da narrativa, mas, sobretudo, para se compreender os sentidos e significados de sua figuração na história.

A principal característica desse ser "diabólico", é a eloquencia rebelde - tal qual uma das características de seu semelhante no quadro de Ary-Scheffer -, que expõe apologias ao pensamento individualista e constantes críticas voltadas a vários aspectos da sociedade, especialmente no que diz respeito às Instituições de Poder.

Ao propor que se "siga a natureza", embora prevendo a sinceridade com Deus - ironicamente, diga-se de passagem, pois no decorrer dos discursos de Stanislau temos uma série de elementos que descaracterizam qualquer crença no Todo Poderoso ou em Jesus Cristo da forma como são tradicionalmente conhecidos -, podemos notar nas falas deste "Diabo" questionamentos voltados a diversos escrúpulos e valores morais/éticos da vida em sociedade. Não somente nessa citação, mas em muitas de suas falas, estão reunidos sentimentos e princípios éticos e morais reprováveis, que todo ser humano pode ter, os quais, entretanto, são elencados com características bastante positivas, pelo simples fato de serem conduzidos pela

vontade individual. Vontade essa que permite o gozo de prazeres, mesmo que passageiros, e que é fruto de uma opção de vida fundamentada sob os auspícios da livre-escolha, dos desejos individuais e que, enfim, "respeita a natureza".

Especificamente com relação às reverberações do eloquente personagem, que podem ser consideradas críticas à Instituição religiosa, temos a maneira peculiar como ele compreende a Religião. Em um dos *rendez vous* na trapeira, o narrador Tadeu expõe que Stanislau acreditava muito mais nas forças dos homens e da natureza do que nas de qualquer deus ou divindade, propondo que "[...] o homem será tanto maior quanto mais céu conquistar, quanto mais Deuses expulsar" (QUEIRÓS, 2009, p. 64).

Nota-se que essas reflexões do "Mal e da Rebelião" fizeram sentido para a "Arte e a Alma", pois não somente Tadeu vivenciaria a veneração para com a natureza, especialmente no período em que estivera preso, como também a enaltecia frente à religiosidade cristã, conforme se pôde perceber no diálogo que ele manteve com o Padre na véspera de ser enforcado.

Em outra passagem do discurso de Stanislau, também observamos uma declarada aversão a qualquer religião institucionalizada, com o personagem demonstrando toda a sua admiração pelo Diabo, o qual, ali naquela trapeira, ele personificava:

> E dizem que já morrera o Diabo. O Diabo é a maior encarnação do bem e da natureza. É o símbolo maravilhoso do direito humano. Luta pela liberdade, pela natureza, pela fecundidade, pela força e pela lei. É o íntimo de Pã. É mesmo um Pã do cristianismo. Enquanto pressente um Deus, luta e persegue-o. Aconselha a Cristo a vida, e aos místicos a natureza. Liberta o homem e dá-lhe o trabalho como consolação. Porque quer o mal, que o homem precise ser consolado de infelicidade – de não ser escravo. Como é bestial quando se lhe tira o peso dos tiranos, tem de se lhe dar uma compensação – sangue e lama. O Diabo combate o sacerdócio e a virgindade. Vinga a carne esquecida. Morreu, dizem os católicos. Eu não sei se isto foi decretado em concílio ecumênico, mas todos o afirmam. Pois bem, o Diabo poderá dizer aos Deuses que ainda hoje vivem, mostrando-lhe as estrelas, pó luminoso dos Deuses mortos: "Lembrai-vos que sois pó e em pó vos tornareis". (QUEIRÓS, 2009, p.64-65)

Nesse trecho, que resume exemplarmente a figuração satânica em "O réu Tadeu", percebemos que a admiração de Stanislau pelo Diabo reside especificamente no fato de o "anjo decaído" ser "a encarnação do bem e da natureza", representando e lutando por diversos ideais que então se buscavam no contexto do século XIX, quase todos relativos à exaltação das vontades individuais, em contraposição a autoritarismos ou cerceamento realizados por qualquer instituição de Poder.

Além de ele ser o "símbolo maravilhoso do direito humano", a admiração também é demonstrada para com a rebeldia inerente ao fato de Lúcifer ter sido o anjo que ousou questionar

o Todo Poderoso, e por isso ser um Pã do Cristianismo, em alusão ao deus grego da natureza, que representa a liberdade de se viver todos os prazeres e desejos sem nenhum tipo de doutrina, regra, sacrifício ou submissão. Essa ideia desconstrói a noção de "tentação" que o demônio poderia exercer na vida de Cristo, místicos e religiosos, ao combater, por exemplo, a virgindade e o sacerdócio.

Nessa fala também temos a lembrança de que o Diabo é muito próximo do homem, conhecendo-o profundamente a ponto de saber suas necessidades mais íntimas, mesmo que elas sejam questionáveis do ponto de vista ético ou moral.

Por fim, há nitidamente a declaração de que os católicos podem acreditar que o Diabo morreu, mas, na verdade, ele vive a ponto de poder declarar a morte para todos os outros deuses, que "ainda hoje vivem".

Interessante mencionar que a última frase da citação, dirigida aos deuses: "Lembrai-vos que sois pó e em pós vos tornareis", cujo sentido acentua a noção de que os deuses não são imortais, também estará presente, expressando a mesma ideia, na "Serenata de Satã às estrelas", poema de Fradique Mendes, composto por Eça, em 1869. Além disso, em *O mistério da estrada de Sintra*[4], obra coletiva escrita por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão, na qual temos uma pequena aparição de Fradique Mendes, a descrição de sua figura é sintetizada da seguinte forma "Havia em todo o seu exterior o que quer que fosse da feição romântica que tem o Satã de Ary Scheffer, e ao mesmo tempo a fria exatidão de um gentleman." (QUEIRÓS, 1961, p. 212).

Com a menção a Fradique Mendes, concluo esta comunicação, propondo que a figuração de Stanislau constitui-se elemento fundamental para compreendermos não somente "O réu Tadeu", mas outros textos produzidos por Eça de Queirós, nos quais figuras "satânicas" estão presentes.

Referências

QUEIRÓS, Eça de. "O réu Tadeu". In: PIWNIK, Marie Hélène (edição). *Contos I*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós- ficção, não-póstumos).

[4] *O Mistério da estrada de Sintra* foi publicado primeiramente em folhetins, no jornal *Diário de Notícias*, entre os dias 24 de Julho e 27 de Setembro de 1870, recebendo a primeira versão em livro em 1884.

_____. *O mistério da estrada de Sintra*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1961.

O NASCIMENTO DA HETERONÍMIA: PESSOA, ORPHEU, RESPONDIBILIDADE E AUTOCONSCIÊNCIA POÉTICA

Augusto Rodrigues Silva Junior [1]

Ana Clara Magalhães Medeiros [2]

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as estratégias editoriais da *Revista Orpheu* e suas relações com a criação, respondibilidade e heteronimia. A partir destes elementos editoriais e vitais, num exercício de crítica genética, a heteronimia torna-se um ato coletivo e não tão somente de Fernando Pessoa – uma vez que os componentes d'*Orpheu* também co-participam do processo criativo, numa via de mão dupla e polifônica de um diálogo entre artes e artistas (e não só de um *drama em gente pessoano e pessoal*). Para a leitura deste processo de construção dialogal e dialógico, no qual biografias de autores, artistas e heterônimos se cruzam, as epígrafes, dedicatórias e estilizações evocam os mais variados *vínculos genéticos*: a) entre "seres empíricos", de carne e osso, o ortónimo e artistas, seus contemporâneos: ex. Pessoa e Carlos Franco; Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor; b) epígrafes e dedicatórias de um ser imaginário para outro ser imaginário: ex. Violante de Cysneiros a Álvaro de Campos; c) de um ser imaginário para um ser empírico: ex. Campos a Sá-Carneiro; Violante de Cysneiros a Pessoa e Cortes-Rodrigues; d) de um ser empírico para uma *persona* imaginária – esta última, também denominada, outronimia ou estilização outronímica: ex. Almada-Negreiros para Álvaro de Campos; Carlos Pacheco para Alberto Caeiro. Dialogando com estas *personas*, as estratégias de abertura dos textos (epígrafes, dedicatórias pré-textuais; dedicatórias internas – no corpo dos próprios textos), apresenta o todo da heteronimia nos fascículos publicados ou inéditos e, consequentemente, no projeto da Revista Orpheu.

Palavras-chave: Heteronímia; Pessoa; Orpheu; Autoconsciência poética.

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!
(Álvaro de Campos)

A prática do desassossego advém dos grandes prosadores da modernidade: Rabelais, Cervantes, Vieira e Sterne. Desassossego engendrou fingimento e vieram os fazedores: Machado, Pessoa, Agostinho da Silva, Saramago.

---

[1] Professor Adjunto III de Literatura na Universidade de Brasília. Realizou Estágio Pós-doutoral na Universidade do Minho – Braga (2014-2015). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008). Desenvolve trabalhos nas áreas de Literatura Brasileira e luso-brasileira, principalmente com os seguintes autores: Padre Vieira, Machado de Assis, Fernando Pessoa e José Saramago. É poeta e ensaísta, autor de *Niemar*, *Onde as ruas não têm nome*, *Do livro de Carne* e *100ª Página*.

[2] Professora do Instituto Federal de Goiás – IFG/Campus Águas Lindas. Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PÓSLIT/UnB). Mestre em Literatura Portuguesa pela UnB (2014).

O drama em gente, invenção pessoana de 1914, tema deste pequeno ensaio evoca o surgimento de outros fazedores do literário e ganha conotações de "diálogo em gente" no ano de 1915 – visto que a ideia foi disseminada pela Revista Orpheu.

Em exercício de crítica literária polifônica, é válido lembrar que a arte de vanguarda europeia, na primeira metade do século XX, caracterizou-se por manifestações coletivas. Confrontando o mal-estar na cultura e a ascensão de conflitos bélicos, artistas e pensadores realizaram trabalhos em respondibilidade: o Expressionismo, o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e outras variantes tiveram suas bases na pluralidade e na comunhão entre pares.

No caso da heteronimia, entendemos que ela foi criada filosoficamente por Fernando Pessoa, mas foi, na prática literária, expandida pelos componentes de *Orpheu*. Artista e heterónimos co-participaram deste processo criativo facultando cruzamentos numa arena dialógica de trapaças editoriais, fingimentos artísticos e desassossegos de início de século. Numa via respondível de construção do fazer coletivo, consolidaram um diálogo entre artes e artistas (e não só de um *drama em gente pessoano e pessoal*). A poesia pessoana ordenou o mundo da Revista mas, sua prática poética, foi, também, ordenada pelas manifestações artísticas que reconheceram nele uma pluralidade de imagens – criação de heterónimos conjugada à um pensamento maior: uma espécie de autoconsciência poética e heteronímica.

Na Orpheu delineiam-se os modos de angariar e consolidar o fingimento, estabelecem-se conexões e reflexões sobre a criação literária em coletividade – grupal e a coletividade em gente de Pessoa. Os elementos da heteronimia objetivam a interação dialógica entre escritores localizáveis no tempo biográfico e inventados no espaço autoral – projeção de autor que assina. Todos se colocando como hipotéticos auto-destinatários antecipam, conjugam e firmam o cruzamento de vozes. Assim, cada estratégia literária infiltra-se nos interstícios dos outros discursos e preveem as próprias inserções num cânone – mas um cânone vanguardista, da ordem do dia, capaz de tornar o presente história. Da posição que cada autor, heterónimo, pseudônimo ou aproximações assina há sempre um olhar movente. Modos de escrever, desdobrando-se na visão do outro, que articulam valores, projetos estéticos, projetos de poética que se fazem enquanto editam a Revista. Nossa tese, *ipso facto*, é a de que o nascimento da heteronimia se deu no projeto da Revista e que sua consolidação se deu no corpo coletivo do grupo Orpheu – e não só no corpo em gente de Pessoa.

Em diálogo com a tradição crítica a partir deste período temos elementos pressagiados deste processo. Destaque-se Casais Monteiro (1985), correspondente do poeta lisboeta, que analisa a viragem cultural e literária de *Orpheu* pela *presença* descomunal do "pluri-Pessoa".

Eduardo Lourenço (2008) faz da poética heteronímica um ato respondível à tradição capitaneada por Luís de Camões e busca no passado ecos deste não ser a si mesmo e ser outro. José Gil (em 2013) anuncia a tese de que a morte de um heterônimo teria acionado a produção criadora dos demais – vale lembrar que Caeiro é criado e *matado* no mesmo ano de 2014 tornando-se um vate da rede pessoana de escritores avatares. Pilar, em perspectiva tanatográfica, da criação da heteronímica o mestre enforma a organicidade poética do drama em gente. Sua decomposição biográfica faculta a recomposição biográfica de cada heterónimo e do próprio ortônimo na medida em que ele passa a existir, a partir de 1915, numa espécie de polifonia da criação poética.

No jogo dialógico da poética heteronímica em Língua Portuguesa, legada pelo grupo de poetas luso-brasileiros da primeira metade do século XX, verifica-se justamente esta formulação de uma arena de pensamento não hierárquica, independente, autônoma e multifacetada que se desdobra em recursos estéticos e discursivos variados para desnudar o caráter polifônico da palavra literária e da manifestação artística. Consideramos a *Revista Orpheu* com base numa estrutura autoconsciência estética que abriga o respondibilidade num conjunto de artistas que convoca outros conjuntos – Agostinho da Silva, Saramago, Tabucchi. O mundo escrito está em homologia com o mundo vivente – do presente em progresso, do passado historicizado uma saudade do futuro irrompe. Pautada pelo inacabamento, surge uma arte em que ninguém ainda diria a última palavra – mas, isto, na prática e não tão somente estilizada, como no romance.

Em diálogo com Bakhtin, outro pensador da polifonia, de um conjunto de vozes multíplices na literatura, os processos de coletivização da palavra nos interessam para pensar a rede heteronímica de Pessoa e de Orpheu. A polifonia, o dialogismo e a autoconsciência discursiva, conceitos vastamente discutidos em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), despontam como alternativas libertadoras e igualitárias do desenvolvimento humano (o que repercute em linguagem responsiva, já que a literatura nasce do mundo, o significa e o ressignifica). Com isso, as "centelhas poéticas" (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 114-115). Articulam-se nas estratégias editoriais e realizam funções prosaísticas e presentificantes da história.

Pessoa, por sua vez, é poeta desta pluralidade – a Orpheu o seu ciclo. E nada disso é por acaso: Einstein introduz a teoria da relatividade, Freud e teoria triádica do indivíduo, Bakhtin a polifonia no romance. Cada um nos seus ciclos abrem o pensamento do século XX. Se o observador intervém na modificação do fenômeno observado, se o ego altera a percepção do Id

que, por sua vez, altera a percepção do super-ego, se os personagens, o autor criado e o autor criador rivalizam no plano discursivo romanesco a heteronimia (cujo defunto mestre é Caeiro) demonstra que sentir e pensar é intervir no real e, portanto, ao palavrar, o fazedor metamorfoseia a realidade. A angústia da página em branco, da poesia sem palavra explode, mallarmaicamente, no início do século.

O dialogismo, por sua vez, tensionado em *Questões de Literatura e Estética* (BAKHTIN, 2002), apresenta-se como o procedimento pensamental e discursivo que confere aos seres de palavra, responsável e respondível, a autoconsciência discursiva. Do conceito depreendido de *Estética da criação verbal* (2006), percebemos a Orpheu com a potencialidade da língua viva em condição de *vida conversável*. Neste sentido, figura o processo autoral que se pensa enquanto se elabora (autor, *personas literárias* e leitor – e que a tradição sterniana denomina de autoconsciência narrativa e que reverbera em Mallarmé como constelações em que cada jogo do dado-poético evoca o acaso).

A partir de Orpheu-Pessoa podemos chamar este processo de autoconsciência poético-alteronímica. Isto permite entender a poética pessoana e *órphica* como uma grande arena criativa e responsiva da lusofonia aos fenômenos artísticos das vanguardas. As formulações teóricas do próprio Fernando Pessoa (em *Teoria da heteronímia*, 2012), contribuem para a compreensão do outro – via conversação poética interna. A Revista é a presença deste outro multiplicada em fazer e projetar. Em carta a Cortes-Rodrigues, datada de 04 de março de 1915, Pessoa escrevia: "temos de firmar esta revista, porque ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro" (ORPHEU 3, p. III). Futuro que não passou do segundo número, ponte e pilar de tédio naufragada nas contas e suicídio de Sá-Carneiro, verve abolida com a entrada de Portugal na Primeira Grande Guerra em 1916.

Mas interessa a gama de intenções artísticas que a revista enredava. Esta vertente lusitana das vanguardas dialoga com "O mal-estar da civilização" (FREUD, 2006, p. 73) crescente no começo do século XX. Mal-estar captado pelos artistas, no qual a heteronimia apresenta-se como um dos mais belos manifestos a este sentir pensar como indivíduos do próprio tempo. Vale notar que Pessoa apresenta em sua poética algo muito próximo de Einstein, Freud e Bakhtin, seus contemporâneos – todos interessados na fragmentação e pluralização do indivíduo. O poeta português parte do *sensacionismo*, o físico parte da ideia de cronotopo (na variedade diferenciável), o psicanalista alemão elabora uma *teoria do desejo* e o crítico russo evoca o *inacabamento*. Nos quatro, a pluralidade é imprescindível. Neste sentido, redefinimos a própria heteronimia pessoana/orphiana: a imagem do outro é sempre consciente, autônoma e

imprescindível. Não importa de quem ela se origina, mas sim que se situe em condição de diálogo inacabado: fora, ao lado, contínuo.

Trazendo para nosso diálogo Italo Calvino, a proposta de "Multiplicidade" apresenta-se como a melhor imagem desta manifestação com pretensões *épicas* mas que se abandonou no terceiro número – no prelo. Embora o italiano cite o poeta português apenas na "Exatidão" podemos pensar a heteronimia na Revista como um dilatador da revolução proposta pelos artistas. A multiplicidade pessoana concatenaria toda a poesia numa multiplicidade órfica que concatena todas as coisas.

Pensar a literatura a partir do intercurso Pessoa/Revista Orpheu nos permite confirmar as propostas vanguardistas: tecer uma arte em conjunto, aproximando os mais diversos saberes, e os mais diferentes códigos, numa visão pluralística e multifacetada do mundo. Lógicas completamente diferentes encontram-se nas intenções editoriais e fazeres artísticos. Cada ser ocupa um espaço e cada ser responde à um outro num conjunto numerável e dilatado. Para a leitura analítica do processo de construção dialógico (em que biografias de autores, artistas e heterônimos se cruzam), as epígrafes, dedicatórias, estilizações, evocam variados *vínculos genéticos* e criativos:

a) entre "seres empíricos", de carne e osso, o ortônimo e artistas, seus contemporâneos:

Orpheu 1: Pessoa dedica *O marinheiro – drama estático em um ato* ao escritor Carlos Franco;

Orpheu 2: Sá-Carneiro dedica *Poemas sem suporte* "a Santa Rita Pintor" (p. 21);

Orpheu 2: Luís de Montalvor dedica NARCISO – Poema a Fernando Pessoa (p. 107);

Orpheu 3: GLÁDIO E ALÉM-DEUS poemas de Fernando Pessoa – Gládio é dedicado a Alberto da Cunha Dias (p. 185);

Orpheu 3: OLHOS por D. Thomaz de Almeida Para Augusto Ferreira Gomes (p. 211);

Orpheu 3: NÉVOA composição de Castello de Moraes a Fernando Pessoa (p. 222);

b) entre um ser imaginário e outro ser imaginário, via epígrafes e dedicatórias.

Orpheu 2: Violante de Cysneiros (heterónima de Cortes-Rodrigues) em seu conjunto de sonetos: POEMAS – DUM ANÓNIMO OU ANÓNIMA QUE DIZ CHAMAR-SE VIOLANTE DE CYSNEIROS: dedica dois poemas a "Álvaro de Campos, o Mestre" (p. 60-61);

c) entre um ser imaginário e seres empíricos:

Orpheu 1: Álvaro de Campos para Sá-Carneiro: Opiário (dedicado) "Ao senhor Mário de Sá-Carneiro" (p. 93);

Orpheu 2: Violante de Cysneiros dedica seus outros poemas: "Ao Sr. Mário de Sá-Carneiro"; Ao Sr. Fernando Pessoa; Ao Sr. Alfredo Pedro Guisado; Ao Sr. Côrtes-Rodrigues" – seu ortónimo; e, irônica, seu último soneto: "A mim própria de há dois anos" (p. 62-65);

Orpheu 2: ODE MARÍTIMA por Álvaro de Campos a Santa Rita Pintor (p. 67);

d) entre um ser empírico e uma *persona* imaginária – também denominada, outronimia ou estilização outronímica:

Orpheu 3: Almada Negreiros para Álvaro de Campos: "A SCENA DO ODIO de José de Almada-Negreiros *Poeta sensacionista e nasciso do Egypto*": "A Álvaro de Campos a dedicação intensa de todos os meus avatares (p. 193);

Orpheu 3: PARA ALÉM DOUTRO OCEANO notas de C. Pacheco A´ *memória de* Alberto Caeiro (p. 215);

e) Orpheu 1: Pessoa editor de Campos: "Opiário e Ode triunfal – Duas composições de Álvaro de Campos publicadas por Pessoa" (p. 90);

Dialogando com *personas* conectadas em arena, as estratégias discursivas (epígrafes, dedicatórias pré-textuais e internas), apresentam o todo da heteronimia nos números da *Revista Orpheu* (publicados ou não). Na relação material e editorial as expectativas, filiações, negações se articulam em respondibilidade. A autonsciência poética revela índices deste diálogo autoral no período de vanguardas. Diálogo entendido aqui como modo eficiente de pensamento e de *práxis* intelectual e que entende a arena polifônica como um espaço respondível. Assim, nossa tese é a de que a presença do poeta-plural movimentou todas as peças da Revista Orpheu – que nunca deixou de ser, na realidade, como tudo em Portugal, um desígnio. Por outro lado, não fosse o jogo orphiônico, a heteronimia jamais poderia ter se consolidado – numa *mensagem do futuro* pessoana.

Os vazios reverberam nos poemas no prelo e o anseio de um quarto número para formar um todo enformou, através do coletivo enredado, "recepcionou" e interagiu com a ideia multíplice das máscaras. Se os heterônimos tomaram forma através da escrita numa relação sempre ortónima, é certo que ganharam camadas de mundo e ego, de exterioridade e elementos interiores gerando sempre a sensação de ser toda gente a toda parte. Os caracteres impressos, as imagens em superfícies de papel interagiram umas com as outras: preservados, contínuos, abertos no espaço.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* – A teoria do romance. Vários tradutores. 5. ed. São Paulo: HUCITEC; Annablume, 2002.

_____. *Estética da criação verbal.* 4. ed. Trad. P. Bezerra. SP: Martins Fontes, 2006.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. RJ: Forense Universitária, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* SP: Cia das Letras, 2001.

SIGMUND, Freud. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos.* Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

GIL, José. *Cansaço, tédio, desassossego.* Lisboa: Relógio d'água, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa*: rei da nossa Baviera. Lisboa: Gradiva, 2008.

MONTEIRO, A. C. *A poesia de Fernando Pessoa.* Lisboa: Casa da Moeda, 1985.

PESSOA *et al. Orpheu.* 1. vol. Lisboa: Ática, 1971.

_____. *Orpheu.* 3. ed. 2. vol. Lisboa: Ática, 1984.

_____. *Orpheu.* 2. ed. 3. vol. Lisboa: Ática, 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski Prosa Poesia*: "O senhor Prokhartchin". São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

SILVA JUNIOR, A. R. *Morte e decomposição biográfica em* Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

O ANO MIL: ANTÔNIO CONSELHEIRO

Cláudia de Socorro Simas Ramos[1]

Cássia Maria Bezerra do Nascimento[2]

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do messianismo milenarista de Antônio Conselheiro em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O trabalho está embasado em pesquisas bibliográficas, e a análise da obra é realizada a partir de uma perspectiva literária/ histórica, conforme orientam a teoria da Residualidade Literária e Cultural (PONTES, 1999) e a História das Mentalidades (DUBY, 1961). Baseamo-nos no pressuposto de que nada é novo na literatura nem na cultura, e no conceito das Mentalidades, que trata da forma de pensar de uma época, identificando e analisando o modo de agir dos indivíduos e de como determinados acontecimentos são construídos e permanecem na memória coletiva ao longo do tempo. Assim tanto a Teoria da Residualidade como a História das Mentalidades nos permitem investigar no texto literário as remanescências culturais que perpassam épocas residuais. Pretendemos, através dessas duas teorias, evidenciar o literário, ressaltando os fatores que desencadearam a construção do personagem Antônio Conselheiro como um líder místico católico, pelo viés do messianismo milenarista. Relaciona-se a obra com a Guerra de Canudos, verificando as avaliações que historiadores e literatos efetuaram em relação a essa contiguidade. O trabalho dialoga com a história e as ideias messiânicas milenaristas, além de ressaltar as condições sociais, econômicas e políticas da República Velha.

Palavras-chave: Milenarismo; Residualidade; Mentalidade; Antônio Conselheiro; Guerra de Canudos.

Introdução

O conhecimento sobre a História do Brasil nos mostra, entre outras coisas, que na "implantação da República" se "mostrou nula a participação popular" (CARVALHO, 1995, p.09). A principal decorrência disso foram as inúmeras revoltas, bem como as tentativas de separação, tais como a Guerra dos Farrapos (1835-1845), no Rio Grande do Sul, a Cabanagem(1835-1840) no Pará e a Guerra de Canudos(1896-1897), no sertão da Bahia, da qual trataremos nesse artigo. O conhecimento sobre muitos destes eventos via literatura pode nos fornecer uma visão crítica e renovada da História, no sentido da formulação de múltiplas visões além daquela oferecida pelo Estado brasileiro, e neste contexto tem enorme destaque o romance *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que alicerça este estudo, no qual aparece o

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários-PPGL/UFAM (Universidade Federal do Amazonas) 2015/16.

[2] Orientadora. Doutora em Sociedade e Cultura da Amazônia pela UFAM e Mestre e Letras pela UFC (Universidade Federal do Ceará). Professora do DLLP e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFAM (Universidade federal do Amazonas).

testemunho do autor acerca dos eventos no Arraial de Canudos, BA; muito embora, Conforme Ventura:

> Redigido com o propósito de denunciar o crime cometido em Canudos, seu livro traz um curioso paradoxo, já que deixa de relatar aquilo que forma a base de sua acusação contra as forças armadas: o massacre dos prisioneiros e a destruição da cidade. (VENTURA, 2002, p. 16)

De fato, na Nota preliminar de *Os Sertões*, o autor expressa suas razões para a publicação do relato, como podemos ver na longa citação, abaixo:

> Escrito nos raros intervalos de folga de uma carreira fatigante, este livro, que a princípio se resumia à história da Campanha de Canudos, perdeu toda a atualidade (...)
> Intentamos esboçar, palidamente embora, (...) os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexos de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização (...)
> Aquela campanha lembra um refluxo para o passado.
> E foi, na significação integral da palavra, um crime.
> Denunciemo-lo. (CUNHA, 1984, p. 1 E 2)

Alfredo Bosi situa este romance no momento que denominou como Pré-modernismo, afirmando que "[o] grosso da literatura anterior à "Semana" (Semana de Arte Moderna, 1922). foi (...) pouco inovador.", e classifica como "ensaísmo social" a obra euclidiana. (BOSI, 2006, p. 306). Para o crítico,

> Os Sertões são obra de um escritor comprometido com a natureza, com o homem e com a sociedade.
> É preciso ler esse livro singular sem a obsessão de enquadrá-lo em um determinado gênero literário, o que implicaria em prejuízo paralisante. Ao contrário, a abertura a mais de uma perspectiva é o modo próprio de enfrenta-lo. (BOSI, 2006, p. 309)

Com o intuito de observarmos o momento de formação da nossa República, vejamos o que diz José M. de Carvalho, abaixo:

> O Império brasileiro realizara uma engenhosa combinação. Na organização política, inspirava-se no constitucionalismo inglês, via Benjamin Constant. Bem ou mal, a Monarquia brasileira ensaiou um governo de gabinete com partidos nacionais, eleições, imprensa livre. Em matéria administrativa, a inspiração veio de Portugal e da França, (...). Por fim, até mesmo certas fórmulas anglo-americanas, como a justiça de paz, o júri e uma limitada descentralização provincial, serviam de referência quando o peso centralizante provocava reações mais fortes. (CARVALHO, 1995, p. 23)

É neste contexto de formação da engenharia política da República que canudos surgiu. Fora do imaginário republicano, mas nem por isso desprovido de utopia, se pensarmos que uma das acepções possíveis para "utopia" é "o não lugar (...) que nada tem em comum com o lugar

em que vivemos" (CHAUÍ, 2008), uma caracterização que caberia ao Arraial de Canudos, na medida em que ele foi formado por uma parcela da população brasileira desassistida pelo Estado, a despeito das "boas intenções" que aparecem na história do Brasil; a despeito do lugar belamente idealizado em *O Guarani*, de José de Alencar, para nossa fundação, por exemplo. Nesse sentido, para fazermos uma leitura da Guerra de Canudos capaz resgatar o imaginário milenarista, ou, mais precisamente, messiânico, que estruturou as ideias e as motivações de tal evento, devemos fazer a reconstituição residual desse messianismo, tendo em vista o modo como ele foi transformado na narrativa de *Os Sertões*.

1 Milenarismo, ano mil, residualidade e mentalidade

O Milenarismo baseia-se na compreensão da linguagem messiânica, que tem uma forte ligação com o contexto religioso através dos séculos, sobretudo em relação à promessa de tempos venturos, mais afortunados. As secularizações da linguagem messiânica provem de uma crença popular cristã, baseada em profecias de Daniel e Isaias, e no Apocalipse de João, no capitulo 20, versículo 06 que profetiza: "Bem aventurado e santo é aquele tem parte na primeira ressurreição (...) mas serão sacerdotes de Deus e de Cristo, e reinarão com ele durante os mil anos (A Bíblia Sagrada. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil, 2004.)". Existiam também as predições de magos e sibilas, grupos populares cristãos, da idade Média, que esperavam Cristo voltar pela segunda vez, combatendo os males: a peste, a fome, a guerra e a morte; vencendo o demônio, encarnado num governo perverso; o anticristo, e instituindo o reino de Deus na Terra, com duração de mil anos de abundância, justiça e felicidade. Sobre isso, Negrão afirma que:

> Como conceitos abrangentes genéricos, messianismo e movimento messiânico são necessariamente típicos ideais, no sentido de se referirem à realidade observável, mas não de reproduzirem-se ou a esgotarem, e isso mesmo no caso em que os autores entendam seus conceitos como tipos empíricos. Dessa forma, o primeiro deles diz respeito à crença em um salvador, o próprio Deus ou seu emissário, e à expectativa de sua chegada, que porá fim à ordem presente, tida como iníqua ou opressiva, e instaurará uma nova era de virtude e justiça; o segundo refere-se à atuação coletiva (por parte de um povo em sua totalidade ou de um segmento de porte variável de uma sociedade qualquer) no sentido de concretizar a nova ordem ansiada, sob a condução de um líder de virtudes carismáticas. (NEGRÃO, 2009, p. 33).

No que se refere à citação acima, podemos claramente notar essas características no personagem Antônio Conselheiro, que é um dos objetos de nossa pesquisa, razão pela qual o Messianismo ter sido escolhido para referenciarmos esse "líder religioso, que seguia um

catolicismo tradicional, baseado no modelo da vida piedosa e penitente, tida como forma de se atingir a salvação" (VENTURA, 2009, p. 20).

Retomando, ao fim de mil anos, haveria a ressureição dos mortos. O juízo final e o fim do mundo terreno. O Milenarismo é, portanto, a crença num reino de Mil Anos que antecede e prepara o fim do mundo, ao cabo do qual se inicia a vida eterna dos eleitos por Deus. Seja como for, o Milenarismo tem sido ao longo do tempo uma espera pelo regresso de Cristo, motivando o medo do fim mundo. Deste modo, segundo o que afirma (Duby,1998), o Milenarismo aparece ciclicamente em momentos de calamidade, ligado aos temores muitas vezes coletivos: o medo da fome, do outro, das epidemias, das violências e do além. Nessa construção ele também compara os medos do homem ao longo dos séculos. Foi assim que surgiu o terror do Ano Mil, fomentando crises psicológicas coletivas. No Brasil, a esperança milenarista manifestou-se em vários movimentos políticos religiosos populares, como foi o caso de Canudos.

> O rompimento dos laços pode conduzir ao extremo da autonomia, expressa no imaginário milenarista do Contestado; a renovação desses laços, em graus variáveis (mais em relação às instituições políticas e menos em relação à igreja), pode conduzir, no caso de maior intercâmbio a heresias religiosas como em Juazeiro ou, no caso do congestionamento dos canais de comunicação em geral, à rebelião conservadora, como em Canudos. (NEGRÃO, 2009, p. 38).

Para significar o reino de felicidade e abundância que mudaria para sempre a face desértica e miserável do sertão nordestino, o chefe religioso de Canudos, Antônio Conselheiro, profetizava: "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão" (CUNHA, 2010, p.171). Assim, percebe-se que a esperança milenarista é própria das classes populares, em sociedades em que prevalecem a desigualdade, a injustiça, a exclusão e a miséria. Conforme Negrão:

> A ocorrência desses movimentos demonstra que as sociedades de base patrimonialista não são estagnadas, mas, ao contrário, dotadas de uma dinâmica interna própria, capazes de reação contra fatores exógenos ou endógenos (...) que comprometam sua existência tradicional;
> tais movimentos (...) seriam reações normais de sociedades tradicionais em momentos de crise, de anomia (...) ou de mudanças de sua estrutura interna. (NEGRÃO, 2009, p. 37)

A compreensão de Canudos e de seu líder perpassa por meio de suas motivações teológicas, milenaristas e messiânicas, visto que "[o] apelo a valores religiosos não seria uma atitude alienada, mas a expressão da revolta por meio do único canal possível no contexto cultural tradicional" (NEGRÃO, 2009, p. 37). Mas, precisamente, o que nele pretendemos investigar será a construção dessa imagem por Euclides da Cunha.

2 Antônio Conselheiro, por Euclides da Cunha

O ambulante Antônio Conselheiro foi professor e converteu-se em beato após problemas domésticos e financeiros, transformando-se em uma espécie de nômade do sertão, um cangaceiro místico e asceta que por anos perambulou pela caatinga, conclamando o povo a construir e reconstruir igrejas, reerguer muros de cemitérios e a levar uma vida de penitência e meditação. Em *Os Sertões*, é uma figura síntese da população sertaneja, corresponde, na obra, a um grupo étnico e cultural, cujo comportamento coletivo nos parece estar ligado à mentalidade milenarista, o qual Euclides da Cunha vai chamar de obscurantismo, sincretismo religioso. Em *Os Sertões*, Antônio Conselheiro é visto como "vesânico (Na parte "Grande homem pelo avesso" de *Os Sertões*, lê-se: Paranóico indiferente, este dizer, talvez, mesmo não lhe possa ser ajustado, inteiro. A regressão ideativa que patenteou, caracterizando- lhe o temperamento vesânico, é, certo, um caso notável de degenerescência intelectual, mas não o isolou – incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde – no meio em que agiu./ Ao contrário, este fortaleceu-o".) (CUNHA, 2010, p. 87 – 88), tendo como características a brutalidade dos sentimentos, cuja válvula normal é o cangaço, combinando para proporcionar tal desvario, mas que explode periodicamente em crise de misticismo. Antônio Conselheiro enquanto ignorante "gnóstico bronco", para citar Euclides textualmente (CUNHA, 2010, p.132) - e um Antônio Conselheiro dotado de instrução destruiria o panorama de assustadora torpeza minuciosamente construído pelo autor de *Os Sertões (*Na parte denominada "As profecias".), como podemos observar a seguir:

> Em 1898 haverá muitos chapéus e poucas cabeças... Há de chover uma grande chuva de estrelas e aí será o fim do mundo. Em 1900 se apagarão as luzes. Deus disse no Evangelho: eu tenho um rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho! (...)
> Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brasil com o Brasil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prússia com a Prússia, das ondas do mar D. Sebastião sairá com todo o seu exército...
> E quando encantou-se afincou a espada na pedra, ela foi até os copos e ele disse: Adeus mundo!
> Até mil e tantos a dois mil não chegarás. (CUNHA, 2010, p. 150-151).

Os trechos acima foram recolhidos após o assalto final à cidadela: Euclides da Cunha afirma que tais dizeres se encontravam "em grande número de pequenos cadernos encontrados em Canudos" ("Os que aí vão foram, lá mesmo, copiados de um deles, pertencente ao secretário do comandante chefe da campanha.") (CUNHA, 2010, p.133)) escritos pelo Conselheiro; a vinculação mais óbvia que se encontrou para ligar Antônio Conselheiro foi através do sebastianismo, que de fato se encontrava e se encontra bastante difundido no folclore brasileiro.

Esse sistema profético de origem portuguesa consiste, essencialmente, na crença no regresso do Rei D. Sebastião (monarca português desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir contra os árabes, em 1578). Existem muitas variantes acerca da forma que poderia adquirir esse retorno, mas, de modo geral, ele consiste numa espera escatológica que cessará com o retorno de D. Sebastião e o anúncio do fim dos tempos: crença assemelhada, portanto, àquelas do retorno de outros heróis nacionais ou míticos, como Frederico Barbarossa, Átila ou o Rei Artur. Um exemplo dessa vinculação pode ser encontrado no relato que se segue do sermão do Conselheiro realizado na vila do Cumbe, após o ataque tentado pela força policial, sem êxito em Masseté (1893):

> Meus irmãos, o anti-Cristo é chegado. (...) O ataque de Masseté constituiu uma prova para nós. O meu povo é valente. O satanás trouxe a república, porém em nosso socorro vem o infante rei D. Sebastião. Virá, depois, o Bom Jesus separar o joio do trigo, as cabras das ovelhas. E, ai daquele que não se arrepender antes, porque tarde não adiantará. Jejuai que estamos no fim dos tempos. Belos Montes será o campo de Jesus, a face de Jeová. Os republicanos não devem ser poupados, pois são todos do anti-Cristo. De hoje em diante, será dente por dente e olho por olho (Aras, op. cit., p. 25. Os pais de Aras foram assistir a esse sermão, voltando, segundo o autor, atemorizados.). (OTTEN, 2014, p.293)

É que, para explicar a figura de Conselheiro, Euclides da Cunha analisa esses mecanismos da psicologia coletiva em que trata a coletividade sertaneja como se fosse imensa multidão de fanáticos, cuja perpetuação do misticismo tenha sido feroz, pois, pautado nos fatores históricos do fervor religioso, dizia que a candência forte das fogueiras inquisitórias reverbera, lavrando-se intensa na Península Ibérica e se reproduzindo no Brasil pelos seus três séculos seguintes. Assim, esse fanatismo era próprio de Portugal na idade média (CUNHA, 2010, p.142). Parece-nos que, nesse capítulo, Euclides da Cunha descreve a forma de pensar de uma época, identificando e analisando o modo dos indivíduos agirem e de como determinados acontecimentos são construídos e permanecem na memória coletiva ao longo do tempo.

Em *La Cité Antique*, Fustel de Coulanges, historiador Francês do século XIX nos diz: “Felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu intimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores” (COULANGES, 1961, p.7). Na teoria da Residualidade também afirma-se que essas remanescências Literária e Cultural foram trazidas por Portugal através das bagagens dos nautas :

> Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos

> aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso (PONTES, 1999, p. 513).

Segundo Euclides, essa expressão do sentimento coletivo tem uma forma exata completa sem dobras: nem lhe falta para completar o símile, o misticismo político do sebastianismo. Extinto em Portugal, ele persiste todo hoje, de modo singularmente impressionador, nos sertões do norte (CUNHA, 2010, p. 143). Outro fator, remanescente na sociedade sertaneja, seriam os estigmas atávicos a religiosidade do culto aos mortos, na qual a terra é o exilio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre. (CUNHA p.145). Duby (1994) analisa nas sociedades medievais essa terceira ordem, dos que rezam cuja base estaria na Igreja, instituição que mediariam os conflitos e as tensões entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Euclides da Cunha também se impressiona com "contagio da insânia" e de como a alma do matuto pode ir da extrema brutalidade ao máximo devotamento como se os jagunços dos sertões tivessem como símiles os guerreiros medievas e suas mesmas orientações barbaras, porém com os ideais religiosos. *Os Sertões* têm como única voz as percepções de Euclides da Cunha, que descreve Antônio Conselheiro como um bronco gnóstico, mas, será que Euclides analisou as prédicas antes de escrever os sertões, (José Calasans Brandão da Silva nasceu em Aracaju em 1915, e faleceu em salvador, em 2001. Advogado de formação dedicou-se ao magistério, à história e ao folclore. Conferencista requisitado organizou um dos mais completos acervos sobre Canudos. Em1983 doou sua biblioteca e seus arquivos ao Centro de Estudos Baianos, da UFBA, criando o Núcleo Sertão. Boa parte de sua obra está disponível em: www.josecalasans.com acessado 27 de junho de 2015). Segundo Calasans:

> Antônio Conselheiro, na sua meninice (...) era conhecido por Antônio Vicente. Já adulto, também era conhecido simplesmente como Maciel. À medida que ganhou notoriedade no sertão, passou a ser Irmão Antônio, Antônio Conselheiro, Santo Conselheiro. A sua liderança espiritual e política em Canudos despertava a admiração de seus fiéis, e, por outro lado, a ira dos coronéis. Dispunha de um discurso vigoroso e popular que o alçou a porta-voz de uma comunidade sertaneja, escreveu textos seletos sobre o evangelho e os dez mandamentos, palavras sobre os mistérios de Maria, refletindo também sobre a República. (CALASANS, 2002, p.9)

Seus ideais permanecem intactos após sua morte por meio dos manuscritos que escreveu, chamados de *Prédicas*. *As Prédicas* foram publicadas por Ataliba de Nogueira em 1974, 72 anos após o lançamento de *Os Sertões*. Um importante estudo sobre elas foi realizado por José Luiz Fiorin, em 1980, em sua dissertação de mestrado, que analisa o discurso de Antônio Conselheiro, intitulada "Ilusão da liberdade discursiva: uma análise das prédicas de Antônio Conselheiro". No mesmo ano, Fiorin escreveu um artigo intitulado "O discurso de

Antônio Conselheiro", no qual também analisa os escritos do "beato". De acordo com (DROBORUKA, 2012), os apontamentos de Fiorin conduzem a uma reflexão atenta e sutil, sobre as minúcias textuais de Conselheiro. Pelo trabalho analítico de Fiorin, pode-se notar a importância da teologia nos escritos de Conselheiro. *As Prédicas* eram resultado do hábito deste de completar páginas quase que diariamente, de próprio punho, ou por meio de seu secretário Leão da Silva.

As fontes de seus sermões e de sua doutrina eram a *Bíblia Sagrada*, além de *A Missão Abreviada* e *Horas Marianas*, obras frequentemente lidas na época, cujo conteúdo era formado pelo culto às almas, preces, matinas, atos de penitência, isto é, textos de matriz puramente religiosa. Euclides da Cunha comenta em *Os Sertões* que os escritos de Conselheiro eram "pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parelha com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta." (CUNHA, 2010, p. 232). Comentando algumas passagens do manuscrito de Conselheiro, Moniz (1978) ressalta que a visão euclidiana de que se tratava de pobres papéis é totalmente equivocada. Segundo Moniz, o beato tinha conhecimentos profundos do Antigo e Novo Testamento, da Filosofia cristã, além da obra *Utopia*, de Thomas Morus, citadas nas Prédicas.

Nogueira explica que essa visão que Euclides da Cunha tinha das *Prédicas* foi desfavorável em virtude da falta de contato com elas, pois este livro pertenceu à sua biblioteca, mas a dádiva de Afrânio Peixoto lhe foi feita nos últimos tormentosos meses de vida (NOGUEIRA, 1999, p. 29). Nota-se também que o autor de *Os Sertões*, quando relata sobre os fatores históricos da religião mestiça, cita como exemplo de atavismo religioso o povoamento do Brasil pelos portugueses, recordando a fase mais crítica da alma portuguesa, a partir do século XVI, "trazendo com ele uma grande herança de crendices, extravagantes, extintas na orla marítima pelo influxo modificador de outras crenças e de outras raças, sendo que no sertão essas crenças ficariam intactas" (CUNHA p.142).

Percebemos que Euclides da Cunha não consegue se desnudar dos seus conceitos ideológicos adquiridos através da sua mentalidade cientificista. A respeito disso, CUNHA ressalta que:

> Há nas sociedades retrocessos atávicos notáveis; e entre nós os dias revoltos da República tinham imprimido, sobretudo na mocidade militar, um lirismo patriótico que lhe desequilibrara todo o estado emocional, desvairando-a e arrebatando-a em idealizações de iluminados. A luta pela República, e contra os seus imaginários inimigos, era uma cruzada. Os modernos templários, se não envergavam a armadura

> debaixo do hábito e não levavam a cruz aberta nos copos da espada, combatiam com a mesma fé inamolgável. Os que daquele modo se abatiam à entrada de Canudos tinham todos, sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalhas de bronze, a efígie do marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória com o mesmo entusiasmo delirante, com a mesma dedicação incoercível e com a mesma aberração fanática, com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus misericordioso e milagreiro... (CUNHA, 2010, p. 583)

Notamos que para Euclides da Cunha o fanatismo era a representação de um atavismo próprio das "raças inferiores", pois tanto os jagunços, como os soldados lutavam contra os inimigos movidos pelo seu fanatismo, saudando seus lideres sem entender o fratricídio cometido entre dois brasis que não se conheciam. Mas, como entender Euclides da Cunha? E a construção dos Sertões? Sem antes conhecer sua mentalidade cientificista.

3 A mentalidade cienticifista de Euclides da Cunha

A viagem de Euclides ao epicentro dessa tragédia, embora por apenas dezesseis dias, mudaria radicalmente a sua trajetória e, porque não dizer, a própria história da literatura brasileira. A experiência dessa viagem se completaria cinco anos mais tarde, quando Euclides da Cunha, um engenheiro militar desconhecido no mundo das letras, lançaria *Os Sertões*, sua narrativa sobre a epopeia de Canudos. Apesar das incertezas e do temor em relação à ferocidade da crítica, especialmente àquela que poderia vir dos cafés e livrarias da Rua do Ouvidor, o relato alcançaria sucesso quase imediato, sendo recebido com louvores pelos principais críticos da época, como Araripe Júnior, José Veríssimo e Silvio Romero. Os atributos para a consagração de *Os Sertões*, no ponto de vista destes críticos, encontravam-se, de um lado, no compromisso nacionalista de Euclides com a descrição da realidade sertaneja e, por outro, no domínio dos modernos métodos científicos e na conjugação exemplar da ciência com a literatura. De fato, como apontou Regina Abreu, "a obra de Euclides da Cunha se tornaria um divisor de águas no realismo literário brasileiro, o símbolo exemplar de uma proposta de literatura científica".

Pode-se dizer que em *Os Sertões*, a literatura é dominada pela ciência sem deixar de ser literatura, enquanto a imaginação artística, apoiada no gênero narrativo das grandes epopeias, ganha as formas da objetividade científica e da busca por leis gerais de funcionamento do mundo. Para Roberto Ventura (2002), a narrativa literária de Euclides também incorporou e dialogou com a tradição dos relatos de viagem e das expedições científicas, dando expressão artística e científica ao universo natural e social observado. Neste sentido, embora Euclides adentre o sertão nordestino como jornalista e militar, é o cientista que se impõe com vigor no momento de descrição da natureza, do homem e do cenário que compõe a vida e a luta no sertão.

Fortemente apoiado sobre as teorias científicas da época, as páginas de *Os Sertões* procuram desvendar os enigmas da natureza agreste do sertão e a sua força na formação da psicologia do homem sertanejo. Assim como Emile Zola, ou mesmo Eça de Queiroz, Euclides da Cunha concebia a ciência como um todo indivisível, regido por leis idênticas em seus vários ramos. O autor da obra *Os Sertões*, como bem apontou Regina Abreu,

> (...) atribuía clara predominância à matemática e idealizava uma ciência natural, positiva, baseada em experimentações que levariam a formação de leis gerais. Desse modo, o estudo da sociedade deveria seguir as mesmas leis que orientavam o estudo da química ou da matemática. (ABREU, 1998)

Euclides da Cunha, como pessoa inserida no pensar do homem do final do século XIX e começo do século XX, que via na Republica um ideal de progresso, capaz de preconizar as mudanças necessárias para modernizar o país; de visão nacionalista, estimulada pela mentalidade burguesa, conhecendo teses de cunho racista, capazes de justificar a supremacia do "mundo civilizado" e que pautava seu conhecimento na ciência, sendo influenciado pelo contexto positivista, pelo qual passava o pensar das elites do país, dificilmente entenderia, num primeiro momento, quaisquer manifestações que representassem, no seu pensar, treva e ignorância, pois a estrutura patrimonialista própria do sertão parecia criar uma mentalidade medievalista. Esse republicano quer mostrar que a marcha da ciência e da razão sobre o território brasileiro esteve longe de ser uniforme. Todavia, a opção pelo sertão, convivendo com a crença na civilização e no progresso, tornava a consciência do homem angustiada e sombria, e projetava reflexões que não poderiam deixar de expressar tais tensões. Noutra ocasião discutimos que a imagem mítica do sertão, enquanto elemento de fundação de nacionalidade, imagem do paraíso terreal, berço da nação, reduto do homem primordial da brasilidade, foi inicialmente e de forma restrita uma construção discursiva da literatura romântica. Em Euclides, tal sentimento existiu aninhado com os mais elevados valores do cientificismo. Romântico, buscou um exílio da agitação urbana, uma fuga para a solidão, pois quis viver o tempo perdido. Bastante jovem, a percepção do sertão e da natureza reveste-se de nostalgia e contemplação, traço que aparece num de seus primeiros escritos, intitulado "Em viagem", veiculado pelo jornal *O Democrata*, de abril de 1889. Há aqui explicitamente a fala do jovem romântico, discursando exaltadamente sobre a bela e pura natureza, posicionando-se contrário às realizações da sociedade industrial que degradam o meio ambiente. Leiamos com atenção:

> É majestoso o que nos rodeia — no seio dos espaços palpita coruscante o grande motor da vida, envolto na clâmide do dia, a natureza ergue-se brilhante e sonora sublime de canções, auroras e perfumes... A primavera cinge, do seio azul da mata, um colar de

> flores e um sol oblíquo, cálido, num beijo ígneo, ascende na fronte granítica das cordilheiras uma auréola de lampejos... por toda a parte da vida...; contudo uma ideia triste nubla-me este quadro grandioso — lançando para a frente o olhar, avisto ali, curva sinistra, entre o claro azul da floresta, a linha da locomotiva, como uma ruga fatal na fronte da natureza (...) Uma ruga sim, sim! (...) Ah! Tachem-me muito embora de antiprogressista e anticivilizador; mas clamarei sempre e sempre: — o progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá! E a humanidade não será dos céus que há de partir o grande Basta (botem b grande) que ponha fim a essa comédia lacrimosa a que chama vida; mas sim de Londres; não finar-se-á o mundo ao rolar a última lágrima e sim ao queimar-se o último pedaço de carvão de pedra (...). Tudo isto me revolta, me revolta vendo a cidade dominar a floresta, a sarjeta dominar a flor! (CUNHA, 1966, p. 5170.)

Euclides, apesar de demonstrar verve de poeta, de artista, era um cientista muito mais que um sociólogo; "Euclides da Cunha é quase um iluminado, pois as simplificações que operou, na síntese das grandes visões de conjunto, permitiu-lhe captar a realidade mais profunda do homem brasileiro do sertão" (CANDIDO, 1999 p. 31). No entanto, essa visão euclidiana, combinam ficção e realidade, figurando uma abordagem elitista e racionalista comum à época.

Dessa maneira, Euclides parece identificar um comportamento deslocado de seu tempo, em Antônio Conselheiro; para o jornalista, o beato de Canudos condensava, em seu fanatismo religioso, tanto os erros mais tenebrosos de nosso passado colonial (em especial a atuação da Igreja), quanto um passado pessoal violento e complexo, vinculado mais especificamente ao período regencial tão em voga naquele momento; questionava-se o porquê de passados tantos séculos, essa gênese sertaneja não ter mudado e, consequentemente, vemos que Euclides da Cunha só mostra a figura do Conselheiro na segunda parte de *Os sertões*, "O homem", somente depois de um exame minucioso a respeito da constituição do homem brasileiro. Ele enfatiza a ação do meio na fase inicial da formação das raças e, ao voltar-se para o Nordeste, apresenta a provável origem do jagunço. Chega finalmente ao criador de Canudos, exibindo-o como um documento vivo do atavismo, "um gnóstico bronco". Em *Os sertões*, Euclides faz um mergulho na vida pregressa do personagem, detalhando seus problemas familiares, seus primeiros reveses, chegando até a sua "queda".

Em sua lógica republicana, relata "como se faz um monstro". As peregrinações e os martírios ajudariam a alimentar a lenda que o "projetaria na história". Euclides muito pouco fala a respeito dos personagens que acompanham Antônio Conselheiro e, quando a eles se refere, ressalta neles, de forma constante, o aspecto facinoroso ou, no mínimo, grotesco, no qual segundo Costa Lima faz transparecer nos Sertões o mestiço como um rebelde que não se ajusta às táticas empregadas pelas raças estáveis. Percebe-se também na narrativa dos Sertões que Euclides da Cunha, ao acompanhar o exército como repórter do jornal O Estado de São Paulo,

começa aos poucos perder os conceitos elitistas, discriminatórios e racistas previamente adquiridos, pois, ao constatar de perto a vida dos sertanejos e ver seus problemas, consegue entender algumas de suas angústias e carências, como podemos ler no trecho a seguir:

> O jagunço é uma tradução justalinear quase do iluminado da Idade Média. O mesmo desprendimento pela vida e a mesma indiferença pela morte, dão-lhe o mesmo heroísmo mórbido e inconsciente de hipnotizado e impulsivo. Uma sobriedade extraordinária garante-lhe a existência no meio das maiores misérias (CUNHA, 2010, p. 58).

Percebe no seu estudo antropológico a questão do mestiço, do caboclo, como fundamental para construção do modo de ser do jagunço. A partir de suas observações acrescenta que esse homem é desgracioso, desengonçado, torto Hércules Quasímodo.

Todos esses elementos concorrem para leitura ambivalente de Euclides a respeito da Guerra de Canudos, mas não entenderemos o modo como eles se relacionavam à experiência narrada nos Sertões sem antes reconstituirmos o contexto da viagem e da batalha presenciadas por Euclides.

4 A guerra de Canudos por Euclides da Cunha

Euclides foi enviado à frente de batalha de Canudos como correspondente de O Estado de S. Paulo, para escrever uma série de reportagens e preparar um livro sobre a guerra. Participou de agosto a outubro de 1897, da quarta e última expedição. Tomou contato com uma cidade semidestruída pelos constantes bombardeios, com seus habitantes privados de água e comida devido ao cerco do Exército. Sua observação foi prejudicada por tais condições, que se somaram à formação científica, de base positivista e evolucionista, com os preconceitos raciais próprios à época, que traziam a crença na inferioridade dos não-brancos.

> Passeou, dentro da cidade, em 29 de setembro, como contou no penúltimo artigo para o jornal: "passeio perigosamente atraente, com os jagunços a dois passos apenas, nas casas contíguas". Anotou, no mesmo dia, na caderneta de bolso que trazia consigo: "Não posso definir a comoção ao entrar no arraial." Decepcionou-se com o aspecto daquela povoação estranha, cujas ruas eram substituídas por um "dédalo desesperador de becos estreitíssimos". As casas se acumulavam "em absoluta desordem", como se tudo aquilo tivesse sido construído "febrilmente — numa noite — por uma multidão de loucos!" Criticou a ausência de linha reta e de planejamento no traçado de Canudos. Assustou-se ainda com o interior miserável dos casebres escuros, sem ar e com pouca mobília. (CUNHA, 1975:69; 1939:107-9)

Euclides presenciou menos de três semanas de luta, ao todo dezoito dias, de 16 de setembro até 03 de outubro. Retirou-se doente de Canudos na manhã de 03 de outubro, dois dias antes do fim da guerra, por causa de acessos de febre, provocados pelas condições da

guerra, com pilhas de mortos e feridos, faltas de alimento e noites de sono interrompidas por tiroteios. Não assistiu ao massacre dos prisioneiros, à queda final de Canudos, à exumação do cadáver do Conselheiro e à descoberta de seus manuscritos, ou ao incêndio da cidade com tochas de querosene, ocorridos nos últimos dias. Tais cenas, ausentes de suas reportagens, foram relatadas com poucos detalhes no livro de 1902 (CALASANS, 1998). Tentando elucidar a origem da Guerra de Canudos, Euclides mostra como o advento da República acarreta alterações que perturbam o ânimo dos conselheiristas: novos impostos, separação entre Igreja e Estado, liberdade de culto e instituição do casamento civil, que contradizia frontalmente um sacramento católico. Repelidos em toda parte, os peregrinos acabaram por se refugiar, por volta do ano de 1893, nas ruínas de uma fazenda abandonada por nome Canudos, no fundo do sertão baiano.

Edificam pouco a pouco seus barracos de pau-a-pique – futura "Tróia de taipa", no dizer euclidiano. Não há madeira no sertão, cuja cobertura vegetal típica é a caatinga, a qual não passa de um mato ralo, feito de garranchos, gravetos e cactos. Por isso, o povo de Canudos tinha comprado e pago, antecipadamente, em 1896, na cidade de Juazeiro, um lote de peças necessárias para as obras da Igreja Nova. Não tendo recebido a encomenda, foram buscá-la em procissão, cantando hinos religiosos e desarmados. Entrementes, as autoridades locais tinham convocado para recebê-los tropas estaduais as quais, emboscadas em Uauá, os dizimaram, mas bateram em retirada. Nova ofensiva, mais numerosa e mais bem armada, deslancha novo ataque policial-militar em janeiro de 1897, que resulta igualmente em derrota.

A terceira expedição seria comandada pelo coronel Moreira César, que vinha de reprimir outra insurreição no Sul, quando se destacara pelo rigor da repressão que exercia e à qual devia o cognome de "Corta-pescoço". O perigo que Canudos veio a representar, após essas duas derrotas, já é agora considerado de alçada nacional e grave demais para ficar sob a responsabilidade de tropas estaduais. Monta-se uma grande ofensiva, com forças federais vindas de todo o país, armamento moderno incluindo canhões, e uma ampla campanha no sentido de excitar a opinião pública. Os ânimos estão exaltados, a demagogia patriótica espicaçada, e insinua-se que os incidentes do sertão apontam para uma tentativa de restauração monárquica. Acompanhada pela atenção de todo o país, a terceira expedição se reúne em Salvador e marcha para Canudos. Chega a atacar o arraial, mas após algumas horas, sofrendo pesadas perdas, inclusive a de seu comandante, bate em retirada, debandando. Para facilitar a fuga arremessa longe armas e munições – que serão coletadas e entesouradas pelos canudenses – e até peças de farda, como dólmans ou botas.

Euclides mostra em cenas vívidas o que foi a celeuma provocada por mais esta derrota. Manifestações de rua nas duas principais cidades do país, Rio e São Paulo, acabaram se transformando em motins em que o furor da multidão se desencadeou sobre os alvos mais óbvios, ou seja, os poucos jornais monarquistas sobreviventes: quatro foram empastelados e o dono de um deles foi linchado. Todos clamavam pelo aniquilamento desta ameaça à nova República. Os estudantes assinaram uma petição exigindo a liquidação dos sequazes do "degenerado". Deputados e senadores não discutiam outra coisa no Parlamento. Os jornais trataram a derrota como uma calamidade nacional, disseminando a insegurança e o alarme por toda parte, multiplicando notícias falsas, cartas forjadas e denúncia de focos conspiratórios até internacionais. Prepara-se então uma quarta expedição, na qual novamente sobe a patente em comando, agora o general Artur Oscar de Andrade Guimarães, assistido por quatro outros generais. Um marechal viria a ser o chefe supremo, na pessoa do ministro da Guerra, Marechal Machado Bittencourt, que se deslocou para o teatro das operações com seu estado-maior e ali montou seu gabinete. As tropas são mobilizadas em todo o país. Foi integrada nesta expedição, na qualidade simultânea de repórter e adido ao estado maior do ministro da Guerra, que Euclides se tornou testemunha ocular da campanha, enviando para o jornal O Estado de S. Paulo a série de correspondências que levaria o título de "Diário de uma expedição".

Da leitura dessas correspondências, depreende-se como Euclides se encaminhou para Canudos presa da mesma lavagem cerebral que as forças armadas e os demais jornalistas, tomados todos de entusiasmo republicano e de fervor sacrifical. Encontravam-se prontos a dar a vida pela República que tanto prezavam não sem antes extirpar do mundo a ameaça monarquista. É ao longo do desenrolar das reportagens que o leitor pode entrever dúvidas incipientes a se insinuarem no espírito do escritor, que dá os primeiros sinais de desconfiar da propaganda maciça. Essas dúvidas serão depois intensamente elaboradas em *Os sertões*.

Arrancando em junho de 1897, a quarta expedição iria assediar o arraial, o qual é cercado para impedir socorros ou reforços. O alvo estratégico maior, todavia, era cercear o abastecimento de água, tão preciosa na caatinga seca e penosamente obtida pelos canudenses em cacimbas abertas no leito seco do Vaza-Barris, ou rio temporário, só cheio e correndo por ocasião de temporadas de fortes chuvas. Graças ao desastre da terceira expedição, os canudenses se armaram. Se antes só dispunham de poucas e arcaicas peças de fogo, daquelas de carregar pela boca – arcabuzes, bacamartes e colubrinas – passaram a dispor do mais moderno armamento da época, abandonado pelas tropas em debandada. A poderosa arremetida de tantos recursos conjugados – abundância de homens, fartura de armas e munições, concurso

de muitos canhões – implanta o assédio que vai constringindo o arraial, do qual alguns setores são aos poucos ocupados. A resistência inquebrantável dos canudenses desafia a compreensão e se constitui em enigma. Algum dia antes do final parlamenta-se uma rendição, negociada por Antônio Beatinho. Para consternação dos atacantes, entregam-se cerca de trezentas mulheres, reduzidas pela penúria à condição de esqueletos, acompanhadas pelas crianças e por alguns velhos.

Após o que a resistência recrudesce, com mais ânimo agora porque desvencilhada de um peso morto. E, castigando o arraial por intenso bombardeio durante vários dias, procedeu-se à utilização pioneira de uma espécie de napalm improvisado, gasolina espalhada sobre as casas ainda habitadas sendo incendiada mediante o lançamento de bastões de dinamite. O arraial se calou, sem se render, a 05 de outubro de 1897. Os últimos resistentes, calcinados numa cova no largo das igrejas, não eram mais que quatro, dos quais dois homens, um velho e um menino. Sempre lembrado, esse final inglório tornou-se representativo daquela que foi uma guerra de extermínio contra uma população indefesa:

> Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugia ruidosamente cinco mil soldados. (CUNHA, 2010 p. 565)

O cadáver de Antônio Conselheiro, que morrera de doença no dia 22 de setembro, pouco antes do final, foi exumado. Sua cabeça foi cortada e levada para a Faculdade de Medicina da Bahia para ser autopsiada, com a intenção de descobrir-se a origem de seus descaminhos, o que, segundo rezavam as teorias lombrosianas, então em vigor, podia ser inferido a partir das dimensões do crânio e da dissecação do cérebro. Entretanto, o laudo oficial furtou-se a apresentar alguma conclusão definitiva, adensando o mistério, para desapontamento de quantos queriam responsabilizar algo palpável, como a anatomia do líder. Diante dessa realidade, Euclides da Cunha percebe que Canudos apenas aglutinava os anseios de um povo não disposto a se submeter a uma república, cuja miopia a tornava incapaz de perceber o total abandono vivido pelos habitantes daquela imensa região. Segundo REGO (2010), a explosão era inevitável; e ocorreu. As feridas se abriram, provocando o conflito entre o Brasil do litoral e o Brasil do sertão. Diante disso, Euclides denunciaria a existência de dois brasis: A do litoral chamado por ele de civilizado, e a do sertão em plena fase colonial em que dois mundos estavam separados por séculos de evolução histórica.

Sua denúncia demonstraria que a invasão de Canudos teria sido um crime, sua carnificina tinha sido inútil, uma vez que a única modernidade apresentada pela República naquele fim de mundo se materializava apenas nos modernos fuzis e na famosa "Matadeira". Porque em vez disso, a República não havia levado àquelas pessoas a educação acompanhada das benesses cientificas.

Conclusão

Ao falar sobre teoria da Residualidade e da História das Mentalidades em *Os Sertões*, é interessante notar que o final do XIX, início do século XX, foi um período marcado por novos desenvolvimentos como a ciência, o positivismo, o darwinismo social, o determinismo, a razão, mas tanto numa obra, como na cultura, a continuidade mostrar-se-á sintonizada com algumas das mais antigas estruturas sociais que nos mobilizam ao longo dos séculos. Associada ao que existe em qualquer sociedade, algo como uma "mentalidade coletiva", que para alguns seria uma espécie de estrutura mental que só se transforma muito lentamente, às vezes dando origem a permanências que se incorporam aos hábitos mentais de todos os que participam da formação social, apesar de transformações que podem estar se operando rapidamente. A História das Mentalidades busca captar modos coletivos de sentir, padrões de comportamento e atitudes recorrentes (os complexos mentais e emocionais que estão por trás das crenças e práticas, no caso de *Os sertões*, as ideias milenaristas, as atitudes do homem diante da morte). Tais como o determinismo que, em Euclides, transparece o modo de pensar de uma época que o perpassa culturalmente e preside essa minuciosa análise do meio físico e dos componentes étnicos, acabando por eclodir, também deterministicamente, na pessoa daquele que portava o nome de Antônio Vicente Mendes Maciel, o Peregrino. Assim sendo, o Peregrino constitui na narrativa uma síntese do processo histórico em que as correntes de povoamento resultaram, através da miscigenação. O diagnóstico sobre Antônio Conselheiro é contraditório, o leitor percebe a hesitação do autor entre considerá-lo um grande homem e decretá-lo "doente grave", afetado de paranoia, uma vez que, como assevera Euclides: "Condensando o obscurantismo de três raças" (CUNHA, 2010, p.114), a pessoa do condutor de homens "cresceu tanto que se projetou na História". Por isso, o líder místico católico Antônio Conselheiro é mais do que símbolo de uma religiosidade residual, na medida em que agrega em si tanto o messianismo político milenarista quanto a forma como esse milenarismo mobilizou uma massa de despossuídos contra a opressão republicana. Percebe-se, que, na religiosidade sertaneja, o messianismo milenarista atravessa estamentos, classes e passa a se insinuar como operador político nas

estruturas mentais desses homens, mobilizando e sendo mobilizado por eles na medida em que avançam em uma guerra escatológica contra o fim daquilo que para eles significava o Mundo, Canudos.

Referências

ABREU, Regina. *O enigma de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Rocco/ Funarte, 1998.

_____. *O livro que abalou o Brasil*: a consagração de Os Sertões na virada do

século. Rio de Janeiro. Revista Manguinhos – História, Ciências, Saúde, vol. 5, suplemento, p. 80, jul./ago. 1998.

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

CALASANS, José. *Coronelismo e Messianismo no Brasil: o caso de Canudos.* Conferência publicada no V Seminário paraibano de Cultura Brasileira, nov. 1981. In: *Revista do Unipê*. João Pessoa. 1998.

_____. *Notícias de Antônio Conselheiro.* In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. No 33. Centro de Estudos Baianos, vol. 56*. Salvador, 2002.

_____. *O ciclo folclórico do Bom Jesus Conselheiro: contribuição ao estudo da história de Canudos*. Tipografia Beneditina Ltda. Salvador, 1950.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo. Cia Editora Nacional, 1965.

_____. *Euclides da Cunha sociólogo.* In: *Remate de males*. Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP, Número Especial Antônio Candido. Campinas, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. *Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

COULANGES, Futel. *A cidade Antiga*. São Paulo: EDAMERIS,1961.

CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre utopia. Ciência e cultura*, vol. 60. São Paulo, 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252008000500003&script=sci_arttext. Acesso em: 27 de junho de 2015.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2011.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *Canudos e outros temas*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

_____.*1939 Canudos: Diário de uma expedição* (1897). Rio de Janeiro, José Olympio.

_____ .*1975 Cadernetas de campo* (1897). São Paulo, Brasília, Cultrix, INL.

_____. "*Em Viagem*". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. I, 1966, p. 517.

DELUMEAU, J. *História do Medo no Ocidente* 1300-1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1978. Edição de bolso: Companhia das Letras, 2009.

DROBORUKA, Vicente**.** *História e revelação: ensaios sobre apocalíptica, historiografia e história militar na Antiguidade.* UNB, 2012. Disponível em: http://www.pej-unb.org/downloads/ebook_hist_reve.pdf. Acesso em 02 de julho de 2015.

DUBY**,** Georges. *Ano 1000, ano 2000, na pista de nossos medos*. São Paulo. Editora UNESP,1999.

_____. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa. Editora : Estampa 1994.

_____. *Histoire des mentalités". In: L'histoire et ses méthodes*, 1961 p. 937-65.

FAORO, Raimundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. 2.ª ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

FONSECA, J. J. S. *Metodologia da Pesquisa Científica*. Fortaleza, UEC, 2002.

HERMANN, Jacqueline. *Canudos destruído em nome da República.* In: Tempo: Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1996. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-4.pdf-4.pdf. Acesso em 23 de junho de 2015.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Iluminuras, 1996.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital (1848-1875)*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOORNAERT, Eduardo. *Os Anjos de Canudos: uma Revisão Histórica*. Petrópolis, Vozes, 1997.

LEVINE, Robert. *O Sertão Prometido*. São Paulo, Edusp, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Terra Ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MONIZ, Edmundo. *A Guerra Social de Canudos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. *Um Confronto entre Juazeiro, Canudos e Contestado*, in Boris Fausto (ed.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Vol. 111. São Paulo, Difel, 1977.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Sobre os messianismos e milenarismos brasileiros. REVISTA USP, São Paulo, n.82*, p. 32-45, junho/agosto 2009.

NOGUEIRA, Ataliba. *Antônio Conselheiro e Canudos: revisão histórica*. São Paulo, Ed. Nacional, 1978.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.

OTTEN, Alexandre H. Só Deus é o grande: A mensagem religiosa de Antônio Conselheiro. Disponível em http / books.google.com.br. Acesso em junho de 2015.

PAREDES, Marçal M. *Revista do Instituto Humanitas Usininos*. Entrevista concedida em: 07 dez. 2009. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3010&secao=318. Acesso em: 11 junho de 2015.

PONTES, Roberto**.** *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: mimeografado, [s/d].

____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

____. "*Residualidade e mentalidade trovadorescas no Romance de Clara Menina*". In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999. p. 513-516.

REGO, Tarciso Gomes do. *Vargas Llosa Reescreve Euclides: Uma Proposta de Brasil*. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/tarcisogomesdoregomestrado. Acesso 11 de junho de 2015.

ROQUETTE-PINTO Edgard. *Textos Escolhidos: raça e povo, Euclides e os sertões.* Academia Brasileira de Letras - *Ensaios Brasilianos* - 1940. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=194&sid=198> Acesso em: 11 de junho de 2015.

SARAIVA, A. J. *Narrativa literária: aspectos composicionais e significações*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____(Org.). *História da vida privada no Brasil* Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SKORUPA. F. A. *Viagem às letras do futuro; extratos de bordo da ficção científica brasileira*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil Nação 1888-2010, v. 3 – A abertura para o mundo 1889-1930.* São Paulo: Editora Objetiva, 2012.

_____. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).* São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha no Vale da Morte*. *Revista USP* 2002. Disponível em:http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/35208/37929 Acesso em: 10 de junho de 2015.

MISTÉRIOS DE LISBOA E *COISAS ESPANTOSAS*: ROMANCES CAMILIANOS NA BELÉM OITOCENTISTA

Cláudia Gizelle Teles Paiva (UFPA)[1]

RESUMO

O autor lusitano Camilo Castelo Branco foi um escritor de intensa produção literária, suas inúmeras obras atendiam aos anseios de um público vasto, constituídos não apenas de leitores portugueses, mas também de paraenses. No Pará, os romances camilianos circularam tanto no rodapé das páginas dos jornais, nas colunas *Folhetim* e *Venda* quanto em formato livro, em espaços destinados à leitura, como as bibliotecas e os gabinetes de leitura. Observamos a esse respeito, que as obras *Mistérios de Lisboa (1854)* e *Coisas Espantosas (1862)* circularam em Belém nos dois suportes supracitados: em folhetim e anúncios, no jornal *Diário do Gram-Pará,* periódico este no qual encontramos um considerável número de obras do escritor à venda e publicados na moda do "continua amanhã", e em livros, na biblioteca do Grêmio Literário Português, gabinete implantado durante as grandes transformações culturais ocorridas no Brasil, no século XIX, que comporta, no acervo denominado *Camilianas,* diversas obras do autor português. Neste sentido, o presente trabalho objetiva trazer à baila a circulação destes romances no Pará do século XIX, para assim confirmar que as obras camilianas, alcançaram notoriedade também em terras brasileiras, mas precisamente em Belém do Pará, satisfazendo os leitores dos trópicos.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; *Mistérios de Lisboa*; *Coisas* Espantosas; Pará.

O literário de Camilo Castelo Branco foi abundantemente cultivado nos jornais paraenses. Contudo, destacamos dentre eles, o periódico *Diário do Gram-Pará*[2] que teve grande importância na divulgação das obras do escritor. Foi neste jornal que encontramos na coluna *Venda* e *Folhetim* a ocorrência dos romances-folhetins *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Coisas Espantosa* (1862*)* e que nos fez ampliar a pesquisa para outros espaços de leitura, como o *Grêmio Literário Português*[3], no qual encontramos várias edições dos romances supracitados.

Publicado entre os anos de 1853 e 1854, *Mistérios de Lisboa* foi o segundo romance produzido pelo autor. Antes desse, Camilo já havia publicado alguns poemas, como *Os pundonores Desagravados* (1845) e o *Juízo Final* (1845); o opúsculo *Maria! não me mates que*

1Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Email:gizelle.paiva@hotmail.com

[2]Esse jornal foi fundado em março de 1853 pelos portugueses José Joaquim Mendes Cavalleiro e Antônio Rabello. Em abril do mesmo ano, foi publicado o primeiro número do jornal, com quatro páginas divididas em três colunas. O jornal teve duração de quarenta anos e destacou-se por ter sido considerado o primeiro a circular diariamente no Pará, haja vista, que, a partir de agosto de 1857, ele passa a ser publicado quase todos os dias da semana, ficando em recesso apenas aos domingos, feriados e nos "dias santificados". (BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARÁ, 1985).

[3] O *Grêmio Literário Português* foi fundado no ano de 1867, por um grupo de imigrantes portugueses que se reuniram para "concretizar a instituição de uma entidade que favorecesse o desenvolvimento da cultura, especialmente a divulgação das literaturas portuguesa e brasileira" (SANTOS, 2010, p. 27)

sou tua mãe! (1848) e o seu primeiro romance, *Anathema* (1851). No entanto, foi *Mistérios de Lisboa* o de maior fôlego, e que rendeu ao autor inúmeras publicações na coluna folhetim do jornal da cidade do Porto, o *Nacional*. Após ser aprovada pelo público fiel do periódico, a obra foi editada ainda no mesmo ano em formato livro, em três longos volumes, pela Tipografia de J.J.G. Bastos, também do Porto.

Além de ocupar a coluna folhetim e ter versões em livro, a narrativa ainda contou com a publicação do *Livro Negro de Padre Diniz.* Este romance foi a continuação de *Mistérios de Lisboa*, cuja feitura se deu a partir de um diário, no qual Camilo afirma ter sido escrito por Padre Diniz [4], um dos personagens de *Mistérios de Lisboa*.

O autor, antes mesmo de findar seu romance nos fascículos do jornal, já aproveitava para anunciar a seus leitores a continuação de sua obra, como exposto abaixo:

> Aí, às três horas da manhã, sentada a uma pobre banca, alumiado por uma vela quase extinta, tiritava de frio, aquecendo as mãos na chama da vela, o confidente da duquesa de Clinton; acabava de escrever no *Livro Negro* algumas páginas, de que copiamos as últimas linhas, e não as copiamos todas, porque o Livro Negro de padre Dinis é um volume que se destaca do contexto do MISTÉRIOS DE LISBOA, e será, por isso, em seguida. (BRANCO, 1969, v.III, p. 61)[5]

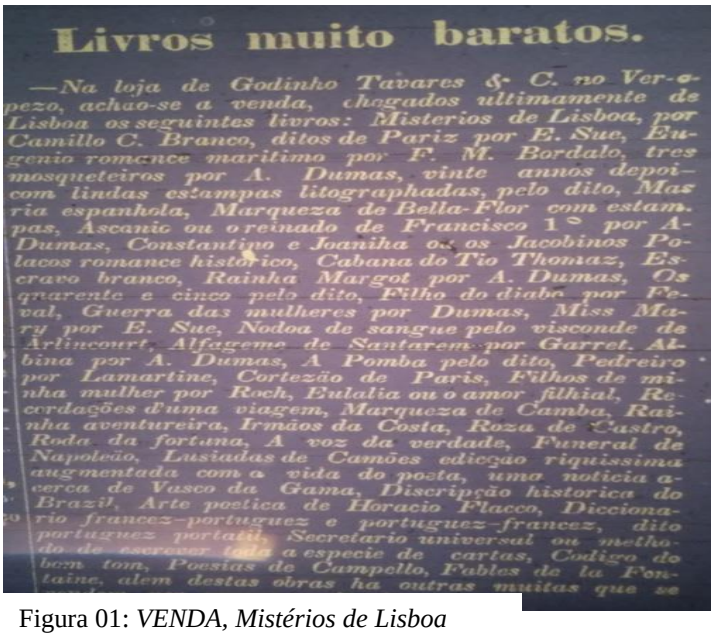
Camilo não mentiu para seus leitores, e como prometido, publicou no ano seguinte, 1855, o romance *Livro negro de padre Diniz*. Este se configuraria como o primeiro romance de continuação feito por Camilo, fruto, provavelmente, do relevante sucesso alcançado em *Mistérios de Lisboa*, que o impeliu a produzir mais páginas, mais intrigas e mistérios aos leitores.

O sucesso da narrativa camiliana, contudo, não se deu apenas entre os ares portugueses, pois, alguns anos após sua primeira publicação em livro, ela chegou em terras paraenses, compondo os reclames de venda dos jornais da época. A esse respeito, verificamos o interesse dos livreiros em ter em seus estabelecimentos a narrativa folhetinesca de Camilo Castelo Branco, haja vista que encontramos na seção de *Vendas* do jornal *Diário do Gram-Pará*, anúncios realizados por três comerciantes de livros: *Godinho Tavares*, *José Maria da Silva* e *José Dias da Costa*.

[4] Era muito comum na época atribuir o enredo narrativo a uma história verídica, contada por alguém ou revelada em manuscritos, diários, cartas. O intuito era dar credibilidade e veracidade ao enredo, para assim, conquistar o maior número de leitores.

[5] O trecho foi retirado da versão da obra em formato livro, porém como o romance foi primeiramente publicado em folhetim, sabemos que o primeiro a ter acesso a este subtendido anúncio, foram os leitores do suporte jornal.

O primeiro anúncio encontrado foi o do livreiro *Godinho Tavares*, que divulgou no dia 05 de agosto de 1857, na quarta folha do jornal, a seguinte chamada:



Livros muito baratos.

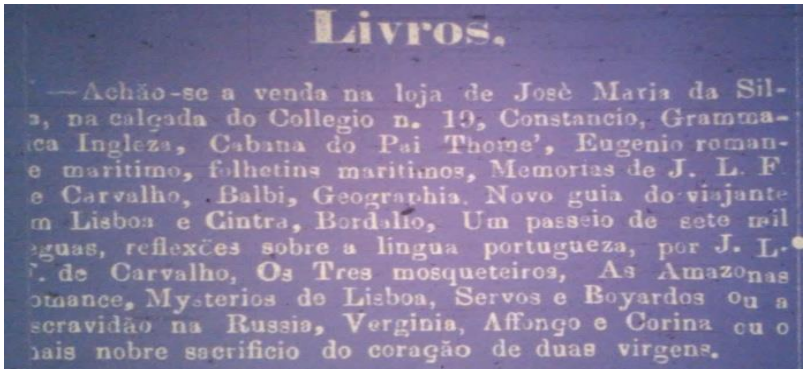
—Na loja de Godinho Tavares & C. no Ver-o-pezo, achão-se a venda, chegados ultimamente de Lisboa os seguintes livros: Misterios de Lisboa, por Camillo C. Branco, ditos de Pariz por E. Sue, Eugenio romance maritimo por F. M. Bordalo, tres mosqueteiros por A. Dumas, vinte annos depoi- com lindas estampas litographadas, pelo dito, Mas ria espanhola, Marqueza de Bella-Flor com estam. pas, Ascanio ou o reinado de Francisco 1° por A- Dumas, Constantino e Joanina ou os Jacobinos Po- lacos romance historico, Cabana do Tio Thomaz, Es- cravo branco, Rainha Margot por A. Dumas, Os quarente e cinco pelo dito, Filho do diabo por Fe- val, Guerra das mulheres por Dumas, Miss Ma- ry por E. Sue, Nodoa de sangue pelo visconde de Arlincourt, Alfageme de Santarem por Garret. Al- bina por A. Dumas, A Pomba pelo dito, Pedreiro por Lamartine, Cortezão de Paris, Filhos de mi- nha mulher por Roch, Eulalia ou o amor filhial, Re- cordações d'uma viagem, Marqueza de Camba, Rai- nha aventureira, Irmãos da Costa, Roza de Castro, Roda da fortuna, A voz da verdade, Funeral de Napoleão, Lusiadas de Camões edicção riquissima augmentada com a vida do poeta, uma noticia a- cerca de Vasco da Gama, Discripção historica do Brazil, Arte poetica de Horacio Flacco, Diccionario francez-portuguez e portuguez-francez, dito portuguez portatil, Secretario universal ou metho- do de escrever toda a especie de cartas, Codigo do bom tom, Poesias de Campello, Fables de la Fon- taine, alem destas obras ha outras muitas que se

Figura 01: *VENDA, Mistérios de Lisboa*
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Jornal *Diário do Gram-Pará*-
Microfilme CENTUR

Para atrair o maior número de compradores, o livreiro, como demonstra a figura 01, fez o reclame de seu anúncio com o destacado título "Livros muito baratos". Abaixo, afirma ter em sua loja, localizada no Ver-o-peso, diversos livros recentemente chegados de Lisboa. O primeiro livro listado, seguido do nome do autor, foi o romance *Mistérios de Lisboa*. Tal disposição da obra nos leva a inferir que o livreiro sabia do potencial de venda do referido romance de Camilo, logo iniciou sua listagem de obras à venda por este.

Cabe ressaltar também, que entre os anúncios, se sobressai o nome do escritor francês Alexandre Dumas, que possui vários de seus livros ofertados pelo vendedor, quais sejam: *Os três mosqueteiros*, *Ascanio ou o reinado de Francisco 1º*, *Rainha Margot*, *Guerra das Mulheres* e *Albina*, o que demonstra uma possível preferência do público pelo romance-folhetim francês, em volumes.

19 dias depois, em 25 de agosto de 1857, foi a vez do livreiro *José Maria da Silva* anunciar aos leitores dos trópicos a presença da obra *Mistérios de Lisboa* em seu estabelecimento:

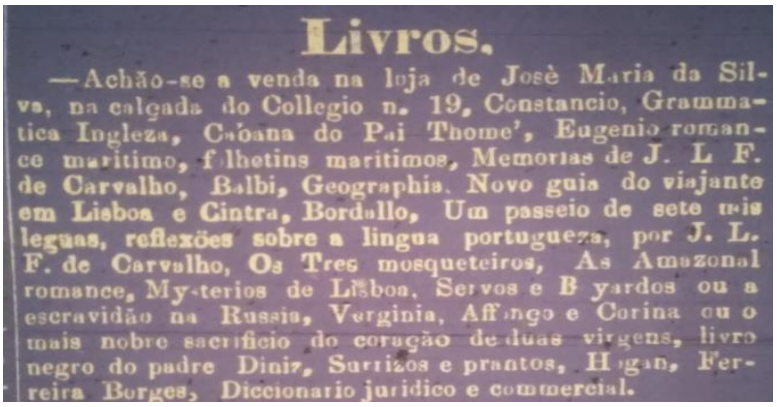

Livros.

—Achão-se a venda na loja de Josè Maria da Silva, na calçada do Collegio n. 19, Constancio, Grammatica Ingleza, Cabana do Pai Thome', Eugenio romance maritimo, folhetins maritimos, Memorias de J. L. F. de Carvalho, Balbi, Geographia. Novo guia do viajante em Lisboa e Cintra, Bordallo, Um passeio de sete mil leguas, reflexões sobre a lingua portugueza, por J. L. F. de Carvalho, Os Tres mosqueteiros, As Amazonas romance, Mysterios de Lisboa, Servos e Boyardos ou a escravidão na Russia, Verginia, Affongo e Corina ou o mais nobre sacrificio do coração de duas virgens.

Figura 02: *VENDA, Mistérios de Lisboa*
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Jornal *Diário do Gram-Pará*-
Microfilme CENTUR

O anúncio (figura 02), encabeçado com o título *Livros*, apresenta um menor sortimento de obras à venda, se comparado com o de *Godinho Tavares*. Contudo, mesmo com esse menor número de livros ofertados, encontramos entre os títulos o romance de Camilo, que assim como *Os três mosqueteiros*, de Dumas, foram os únicos títulos que se repetiram entre os reclames dos livreiros.

No mês seguinte, 16 de setembro de 1857, *José Maria da Silva* volta a divulgar na quarta folha do periódico *Diário do Gram-Pará* que há em sua loja, localizada na calçado do Colégio, nº 19, o romance *Mistérios de Lisboa*, porém, acrescenta em seu anúncio mais alguns livros, dentre eles, o *Livro Negro de Padre Diniz*, que é o romance feito em continuação aos *Mistérios de Lisboa*.

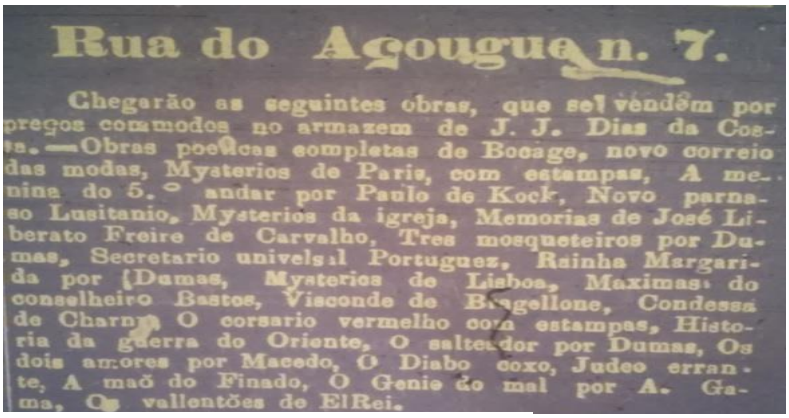

Livros.

—Achão-se a venda na loja de Josè Maria da Silva, na calçada do Collegio n. 19, Constancio, Grammatica Ingleza, Cabana do Pai Thome', Eugenio romance maritimo, folhetins maritimos, Memorias de J. L. F. de Carvalho, Balbi, Geographia. Novo guia do viajante em Lisboa e Cintra, Bordallo, Um passeio de sete mis leguas, reflexões sobre a lingua portugueza, por J. L. F. de Carvalho, Os Tres mosqueteiros, As Amazonal romance, Mysterios de Lisboa, Servos e B yardos ou a escravidão na Russia, Verginia, Affongo e Corina ou o mais nobre sacrificio do coração de duas virgens, livro negro do padre Diniz, Surrizos e prantos, H gan, Ferreira Borges, Diccionario juridico e commercial.

Figura 03: *VENDA, Mistérios de Lisboa-1857*
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Jornal *Diário do Gram-Pará*- Microfilme
CENTUR

Como podemos constatar na figura 03, o livreiro acrescentou em sua lista de obras à venda mais três livros, na seguinte ordem: *Livro negro do Padre Diniz*, *Sorrisos e Prantos* e

Diccionario jurídico e commercial. Apurar que além da recorrência de *Mistérios de Lisboa*, faz parte desta lista a sua obra de continuação, nos ajudam a supor que o romance gozava de grande aceitação entre os leitores, o que motivou o livreiro a adquiri-lo. A suposição ganha mais força ainda, a partir da averiguação de que a obra camiliana, também compunha o acervo do vendedor *João José Dias da Costa*:


Rua do Agougue n. 7.

Chegarão as seguintes obras, que se vendem por preços commodos no armazem de J. J. Dias da Costa.—Obras poeticas completas de Bocage, novo correio das modas, Mysterios de Paris, com estampas, A menina do 5.º andar por Paulo de Kock, Novo parnaso Lusitanio, Mysterios da igreja, Memorias de José Liberato Freire de Carvalho, Tres mosqueteiros por Dumas, Secretario univelsal Portuguez, Rainha Margarida por Dumas, Mysterios de Lisboa, Maximas do conselheiro Bastos, Visconde de Bragellone, Condessa de Charny, O corsario vermelho com estampas, Historia da guerra do Oriente, O salteador por Dumas, Os dois amores por Macedo, O Diabo coxo, Judeo errante, A mão do Finado, O Genio do mal por A. Gama, Os vallentões de ElRei.

Figura 04: *VENDA, Mistérios de Lisboa- 1858*
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Jornal *Diário do Gram-Pará-*
Microfilme CENTUR

No anúncio promovido por este livreiro, ocorrido no dia 18 (figura 04) e repetido com acréscimos nos dias 19, 20 e 22 de fevereiro de 1858, encontramos mais uma vez a ocorrência do romance estudada. Percebemos também, que além dos mistérios camilianos, o vendedor, que afirma vender os livros a preços módicos, divulgou mais dois romances que abarcam em seu título a palavra *mistérios: Mysterios de Paris*[6 5]e *Mysterios da igreja*. A detecção dessas similaridades nos títulos das obras nos permite inferir, que o livreiro sabia da preferência por romances dessa linha misteriosa e não hesitou em oferecê-las em sua loja.

A presença da obra camiliana entre os anúncios de livreiros distintos são vestígios valiosos que nos indicam que o romance *Mistérios de Lisboa*, esteve entre os favoritos do público paraense, o que impulsionou os comerciantes a investirem em sua compra e promoverem anúncios no jornal circulante da época, para assim ofertarem aos seus consumidores.

Em relação ao romance *Coisas Espantosas*, o encontramos no rodapé do Jornal *Diário do Gram-Pará*, na coluna *Folhetim*, espaço no qual a obra foi publicada em fascículos. A

[5] 6 O romance Mistérios de Paris, do francês Eugene Sue, foi o precursor do romance-folhetim de mistérios. Depois do imenso sucesso que a narrativa conquistou, vários escritores, de diferentes países, produziram romances nessa linha desenvolvida por Sue, dentre eles, o escritor Camilo Castelo Branco, que como será abordada no capítulo seguinte, também soube se promover com o gênero de sucesso do momento.

narrativa foi disposta neste periódico em 1863, um ano depois de sua aparição em formato livro em Portugal. Essa rapidez dos redatores do periódico, em trazer o romance para o público paraense, impressiona, e nos faz supor que eles sabiam que a narrativa camiliana seria rentável e agradaria aos seus leitores diários.

A suposição da escolha certeira, feita pelos editores do jornal, se confirma a partir da constatação de que o romance, que contém trinta e seis capítulos, foi integralmente publicado no jornal. Apesar das microfilmagens do ano de 1863, não estarem completas no acervo da biblioteca pública Arthur Viana, a leitura dos dados nos faz afirmar que a publicação de *Coisas Espantosas* foi acompanhada do inicio ao fim pelos leitores belenenses.

A microfilmagem realizada no ano da divulgação do romance no jornal teve várias lacunas, em virtude de mutilações, páginas manchas e/ou ilegíveis que impediram o trabalho técnico em alguns meses do periódico. Deste modo, só foram microfilmados, os meses de setembro, outubro, novembro e dezembro. A ausência desses meses nos impossibilitou ter acesso aos dezoito capítulos iniciais da obra, haja vista que no mês de setembro a publicação já aparece a partir do capítulo XIX, como mostra a imagem seguinte:

FOLHETIM

COISAS ESPANTOSAS

ROMANCE

POR

CAMILLO CASTELLO-BRANCO.

XIX

Figura 05: *Folhetim, Coisas Espantosas*
Fonte: jornal *Diário do Gram*-Pará
Microfilme-CENTUR

Mesmo microfilmados, os meses de setembro a dezembro também apresentavam falhas. Tivemos acesso, portanto, às publicações de apenas alguns capítulos disponíveis no mês de setembro: nos dias 04, 05, 06 e 12. No dia 4 tem-se a publicação dos capítulos XIX, XX e XXI; no dia 05 de setembro aparecem os capítulos XXII e XXIII; e no dia 6 os capítulos XXIV, XV e XXVI. Após essas publicações há uma supressão de três capítulos, pois o jornal de número 204, de 11 de setembro, também não foi microfilmado.

No dia 12 de setembro, no jornal de número 205, a obra aparece novamente, a partir dos capítulos XXX, XXXI e XXXII. Continuando, provavelmente, os capítulos publicados no dia 11. Como a organização do enredo foi divido em trinta e cinco capítulos, faltava apenas três para o desfecho do romance, todavia o jornal de número 206 também consta na lista de faltas, o que nos impossibilitou também de ter acesso aos capítulos finais. Todavia, como o romance estava sendo publicado em três capítulos por fascículo, é fácil deduzir que o periódico 206, apresentou aos leitores os capítulos XXXIII a XXXIV e XXXV, finalizando assim a publicação do romance camiliano. Abaixo, para melhor visualização, segue uma tabela que ilustra os dados do romance coletados no jornal:

QUADRO 01- Capítulos disponíveis no *Diário do Gram-Pará*

Edição Jornal	***Data (*1863)**	***Capítulos***
Nº 200	04/09 (sexta-feira)	XIX,XX, XXI
Nº 201	05/09(sábado)	XXII, XXIII
Nº 202	06/09 (domingo)	XXIV, XXV, XXVI
Nº 204	----------	FALTA
Nº 205	12/09 (sábado)	XXX, XXXI, XXXII
Nº 206	----------	FALTA

Fonte: DO AUTOR. 2015.

Devido aos jornais que estão em falta, tivemos acesso, portanto, apenas a onze dos trinta e seis que compõem a obra em formato livro. No entanto, a leitura atenta dos dados, nos ajuda a concluir que o romance *Coisas Espantosas* foi publicada integralmente no *Diário do Gram-Pará*, conquistando os leitores de Belém, dispostos a imergir neste mundo ficcional criado por Camilo Castelo Branco.

Além de terem circulado no *Diário do Gram-Pará*, os romances também estiverem disponíveis no Grêmio Literário Português, pois encontramos neste espaço diversas edições dos romances estudados. Do romance *Mistérios de Lisboa*, localizamos cinco das dez edições que a obra recebeu em formato livro, quais sejam: a quarta, quinta, sexta, oitava e nona edição, publicadas respectivamente, nos anos de 1869, 1878, 1890, 1917 e 1923. Abaixo seguem as imagens de alguns dos exemplares citados:

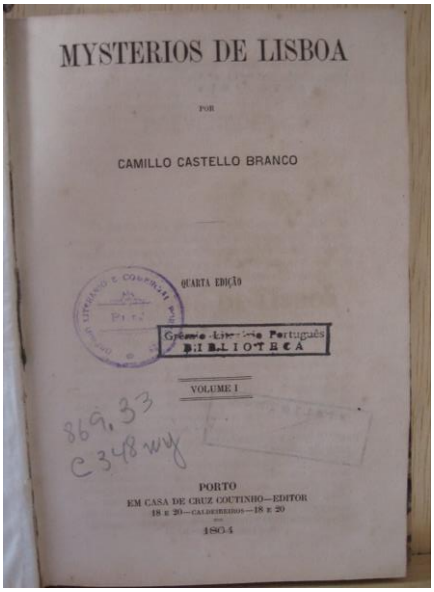


Figura 06: 4º edição do romance *Mistérios de Lisboa*, v.1.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

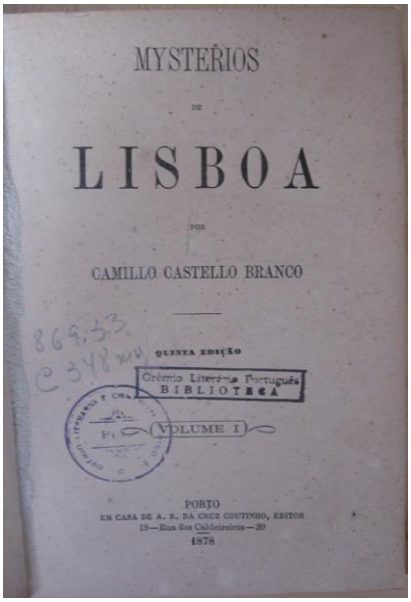


Figura 07: 5º edição do romance *Mistérios de Lisboa*, v.1.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

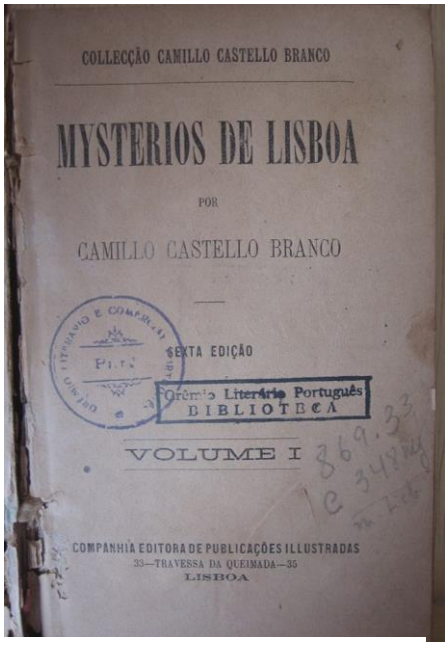


Figura 08: 6º edição do romance Mistérios de Lisboa, v.1.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

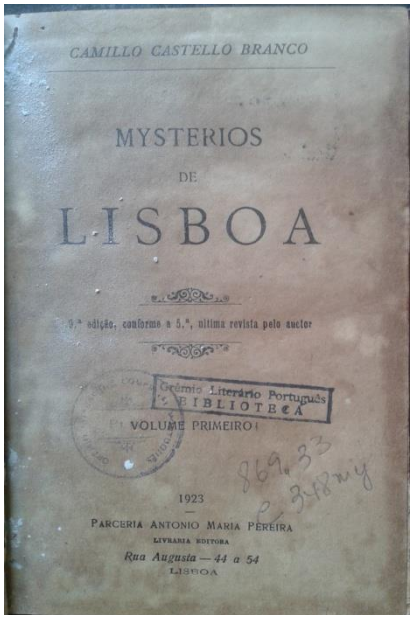


Figura 09: 9º edição do romance *Mistérios de Lisboa*, v.1.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

As imagens dos exemplares acima são, como podemos observar, todas do primeiro volume, porém, o acervo do Grêmio Literário Português conta com todos os volumes de cada edição. Em relação ao romance *Coisas Espantosas*, também verificamos várias edições acessíveis no gabinete de leitura. A obra recebeu nove edições, todas realizadas pela livraria de

Antônio Maria Pereira, que disponibilizou ao público leitor desde versões mais simples até as mais luxuosas, para bibliófilos. Destas, oito estão disponíveis no Grêmio. Para cunho exemplificativo, segue as figuras de alguns volumes:

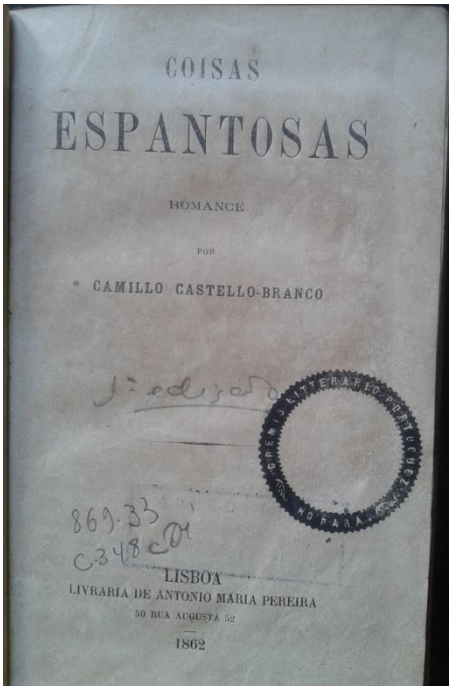


Figura 10: 1º edição do romance *Coisas Espantosas*.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

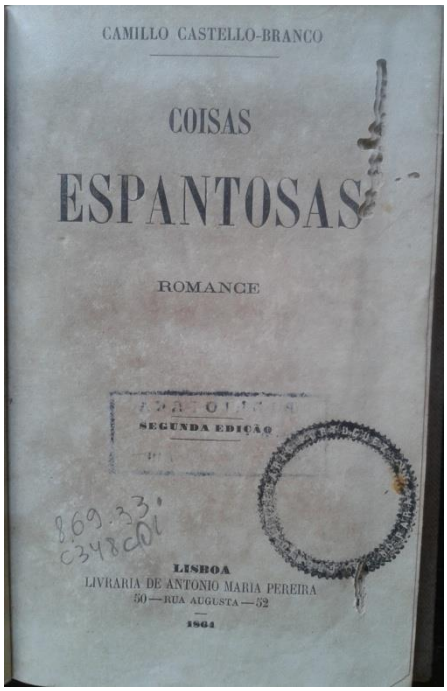


Figura 11: 2º edição do romance *Coisas Espantosas*.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

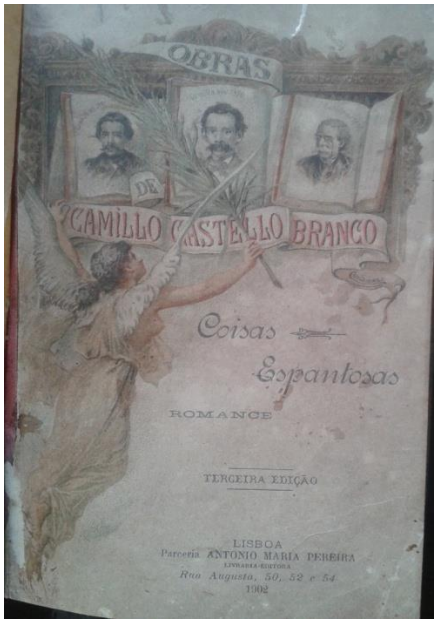


Figura 12: 3º edição do romance *Coisas Espantosas*.
Foto: PAIVA, Cláudia Gizelle Teles
Fonte: Grêmio Literário Português

A 1º edição (figura 10) e a 2º edição (figura 11) foram publicadas em 1862 e 1864, respectivamente, e fazem parte das versões populares produzidas pela tipografia de Maria Pereira. Já na terceira edição (figura 12), realizado em 1902, percebemos uma elegante imagem, que revela o grande esmero na preparação do exemplar destinado aos colecionadores.

Essas edições disponíveis no Grêmio Literário Português, tanto do romance Mistérios de Lisboa quanto da narrativa *Coisas Espantosas*, demonstram o interesse e a relevância de adquirir os exemplares da obra, para que assim, ela estivesse disponível aos leitores dos trópicos. Dado este, que nos leva a inferir que eles gozavam de grande aceitação. Além do mais, esses dados, consoante Barbosa, são pistas valiosas como "mérito de poder testemunhar as leituras e os livros de sucesso naquele tempo"

Portanto, a verificação de que *Mistérios de Lisboa* e *Coisas Espantosas* circularam entre os jornais, livrarias e gabinetes de leitura do século XIX, revelam-nos um possível atrativo da obra por parte do público paraense, o que nos dá indícios substanciais para inferirmos que os romances camilianos também alcançaram sucesso em terras amazônicas.

Referências

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico . *Jornal e literatura*: a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARÁ. *Jornais Paroaras*: catálogo. Belém: Secretária de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1985.

BRANCO, Camilo Castelo. *Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1969, v.3.

SANTOS, Vanessa Suzane G. dos. *As Camilianas*: uma história do livro no grêmio literário português. 2010. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Faculdade de Letras, UFPA, Belém, 2010.

VISÕES DO INFERNO OU A CENA DEFORMADA: UMA LEITURA DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO

Danielle de Aurélio Martinez [1]

RESUMO

Este artigo propõe um estudo sobre teatro moderno a partir da leitura crítica da peça dramática *O gebo e a sombra* (1923), de autoria do escritor português Raul Brandão (1867-1930). A produção dramatúrgica desse autor, pouco extensa e até hoje insuficientemente conhecida nos meios universitários brasileiros, revela-se, como pretendemos demonstrar pela análise textual, um dos mais distintos produtos do expressionismo – "em Portugal tão raro e sáfaro" segundo a crítica especializada – no teatro português. Brandão é autor de uma obra literária de múltiplas virtualidades estéticas que lhe conferem uma modernidade singular, "completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX", segundo afirmam os seus exegetas. Daí a dificuldade de classificar esteticamente a obra desse autor. As várias perspectivas possíveis parecem, entretanto, marcadas por um denominador comum que, segundo a nossa hipótese, agrega em si, predominantemente, elementos estéticos próprios do expressionismo.

Palavras-chave: Teatro português; Raul Brandão; O gebo e a sombra.

O drama *O gebo e a sombra* foi publicado no ano de 1923. O autor, Raul Brandão, é artista de múltiplas virtualidades estéticas que lhe conferem uma modernidade singular, "completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX", segundo os seus exegetas. A nós parece, no entanto, que a produção dramatúrgica desse autor, pouco extensa e até hoje insuficientemente conhecida nos meios universitários brasileiros, configura um dos mais distintos produtos do expressionismo em Portugal, naquele tempo em que o "oiro" e o "gozo" eram os deuses dos homens, como dizia o próprio dramaturgo.

Sua "única proposta estética ao nível formal", no que concerne a teatro, foi publicada em 17 de maio de 1895 no artigo "*Teatro e actores"*, onde o escritor luso apresentava a sua concepção de teatro, como lembra Rita Martins (2007):

> O trabalho de teatro deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma desencarnada das coisas apenas e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavando fundo no coração humano. Tenho esta imagem: a peça de teatro deve ser como uma grande árvore sem folhas – nua e coberta de flor. No drama moderno, deve, além disto, discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético,

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras, *campus* Araraquara – SP.

> sem se perder em palavras – actos seguidos como uma faca que se enterra. (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 32)

Nosso escritor suscitará uma profunda reflexão sobre as peças que deveriam ser encenadas no palco:

> Mostrem-lhe [ao público] peças escritas antes com a alma, do que com sabedoria, verdades eternas, que entrem na sua vida e na vida de todos nós e o povo correrá ao teatro" e, ainda, propõe os temas que deveriam ser tratados pela arte teatral, são estes: "o Amor e o Ódio, a Fome e a Ambição, a Quebra e a Ruína, a miséria e a Dor humana. (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 29)

Com efeito, o autor dramático propõe, na peça *O gebo e a sombra*, uma crítica, elevada ao grotesco, à engrenagem social decorrente do tecnicismo e do cientificismo que fizeram do sujeito social um autômato, um homem-máquina, um homem em quem o *eu profundo* e o *eu social* debatem-se vorazmente, assim como ocorre com a personagem Gebo, no drama que ora nos interessa. Aliás, a moderna dramaturgia brandoniana se serve de circunstâncias "coletivas que denotam a justeza do conflito com as indagações do homem", segundo Jorge Cury (1971, p. 144). Será a precisão do embate psicológico desenhado nas linhas deste drama que prende a atenção do leitor diante do descarnar da alma humana. O dramaturgo esbruga a alma dos indivíduos ao realizar a "confrontação da vida do homem com a sua realidade existencial. É o despojamento da 'máscara', é o desnudamento da hipocrisia, que provoca nos seus leitores o impacto da mesquinhez humana" (CURY, 1971, p. 144).

1. Enredo

A peça, dividida em quatro atos, é fruto da fase madura da produção literária do dramaturgo. Contemplando sua obra dramatúrgica podemos afirmar que este drama é o que mais atinge proporções sociais e psicológicas, visto que sua pedra angular são as questões socioeconômicas e o psicologismo das personagens, que vêm à tona com a vida miserável que levam – além dos questionamentos metafísicos, também decantados em outras peças de Raul Brandão.

A composição dramática conta a história de Gebo, um homem corretíssimo, honesto, cumpridor irrepreensível de seus deveres, cuja vida, assim como a de sua família, é de resignação. O velho, Doroteia e Sofia, esposa e nora respectivamente, vivem assolados por uma sombra, João, o ladrão e assassino, que há oito anos desaparecera do lar. Temos ainda, como personagens secundárias, a Candidinha, que representa a personificação dos vícios sociais, uma

figura grotesca que almeja o poder e a vingança contra os ricos, e Chamiço, um músico marginalizado que vive com o pouco que recebe pela música que toca em barracas de feiras.

No primeiro ato, Doroteia, esposa de Gebo, aguarda o velho ansiosa por notícias das quais Gebo é, supostamente, portador; e Sofia, casada com João, a única que consola Gebo do infortúnio da vida, está à espera do sogro.

É imediata a constatação da imobilidade da vida das personagens, como a anuncia Sofia:

> SOFIA (*espreitando à janela):* Não tarda por aí... Já se começam a acender os lampiões da estrada. Pobre velho, há-de vir cheio de frio. Todo o dia à chuva, toda a vida ao tempo... *(Espreita outra vez.)* (...) Deixa-me dar mais luz ao candeeiro... Ah! A manta velha e os sapatos [...] Há quantos anos faço todos os dias as mesmas coisas! [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 63)

Sofia é também a cúmplice de Gebo na missão de ocultar de Doroteia o lado transgressor de João:

> SOFIA: Iludida! Sempre iludida! Dissessem-te a verdade a ver se choravas tantas lágrimas como eu tenho chorado baixinho [...]. Nem chorar podemos eu e o velho para que vivas iludida. Ainda ele trabalha, trabalha, esquece, mas eu fico aqui horas e horas a cismar... [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 64)

Note-se que Gebo acredita que a "velha morreria" se soubesse a verdade do caráter e das ações criminosas do filho. Por isso sacrifica-se, assim como a nora, para manter a esposa iludida, mas feliz. De resto, as mentiras que Gebo cria para manter Doroteia sonhando são tantas que o velho chega a se atrapalhar ao inventá-las:

> DOROTEIA: Etc.? Com que securas me fala! E eu todo o dia à espera de te ouvir. Todos os dias... Há anos que espero... E chegas a casa e calas-te para me fazeres sofrer.
>
> GEBO: Ó mulher, mas que queres tu que te diga? *(Atrapalhado.)* Não sei arranjar estas coisas... Não sei.... não posso... Não, não é isto... Nas cartas comerciais não se usa falar de particularidades de família. (BRANDÃO, 1986, p. 70)

Ademais, o primeiro ato dá início aos questionamentos inquietantes sobre a honra e o dever. Gebo, que vive a alegoria no próprio nome, personagem típica dos dramas expressionistas, é um sujeito destituído de identidade − devido às forças capitalistas exploradoras que desumanizam os indivíduos, tornando-os autômatos, reificados pelas engrenagens de um sistema que visa o lucro. Alvo de escárnio dos amigos, o cobrador se mostra conformado com a sua condição, crê que "a felicidade na vida é não acontecer nada" (BRANDÃO, 1986, p. 74), e sobretudo que estamos aqui apenas para cumprir o dever e sermos honrados: "GEBO: Paciência, mulher, paciência. Deixa-os lá. Mas quando dizem que sou honrado, isso consola. Cumpri sempre o meu dever" (BRANDÃO, 1986, p. 72).

Depois de Sofia e Gebo, na ausência de Doroteia, falarem de forma grotesca sobre João algumas vezes durante o ato, eis que a sombra aparece. A chegada de João finaliza o primeiro ato e impulsiona o segundo. Embora ocorra neste ato um contato com o mundo exterior, materializado pela presença dos vizinhos Chamiço e Candidinha − um dos poucos momentos em que o cotidiano monótono da família é interrompido −, a atmosfera grotesca-expressionista ganha força com a presença da personagem sombra, João, o qual se revela subversivo e revoltoso, mais um personagem *tipo* segundo a ótica dos dramas expressionistas. João revela que não se conforma com a miséria e almeja libertar-se − mesmo que seja por meio de uma postura amoral e criminosa − das amarras da vida pautada na mediocridade que oprime a sua família. A ação final do segundo ato consolida a desgraça que já rondava o lar, pois João rouba o pai.

No terceiro ato, Gebo assume o roubo e é preso em consequência de um delito que não praticara, mas que assume a fim de não trazer mais infelicidades para Doroteia, haja vista o esforço que ele e Sofia haviam feito para manter a sua esposa iludida quanto à verdadeira identidade de João, o filho delinquente. Mais ainda, é no terceiro ato que as ações são potencializadas, os conflitos metafísicos e psicológicos, impulsionados pelo roubo praticado por João, chegam ao clímax. Por sua vez, a dialética desenvolvida a partir dos diálogos entre Gebo e Sofia constrói uma reflexão profunda e angustiante sobre a existência e sobre as normas condicionantes das ações humanas, que aprisionam o homem – normas como o dever e a honra, ditadas não pela consciência do sujeito mas pelo voraz sistema capitalista, incapaz de perdoar circunstâncias que envolvem o dinheiro.

Sendo assim, o velho e gasto contador, após uma vida de suor e misérias, explorado por um trabalho repetitivo e alienante, sacrifica-se mais uma vez ao assumir, falsamente, a autoria do roubo e, por conseguinte, alimentar o sonho gasto de sua esposa em relação ao filho.

No último e quarto ato, após três anos de detenção, temos o regresso do pai ao lar. O que se vê, porém, é um protagonista degenerado. Gebo vem transformado: retorna não mais como o velho resignado que sempre fora, mas como a sombra que antes negava, o espírito da transgressão que o fez descobrir que tinha boca, mas que não gritava. Vê-se que a família, enquanto submissa às "normas condicionantes", mostra-se como uma instituição deformada, revela-se como um antro infernal assim como ocorre nas macroestruturas do poder.

O final dado pelo dramaturgo ao drama de consciência, como podemos denominar a peça, corresponde ao que Scheidl destaca como a *essência dramática* do drama expressionista:

> [...] Na verdade, o drama expressionista [...] tem como fulcro o homem e percorre o caminho do protesto (com maior agressividade social do que a primeira poesia expressionista) para a possibilidade de *renovação*, conseguida através de um acto de *transformação interior*. O herói do drama expressionista tem de libertar-se dos condicionalismos sociais e assumir-se como sujeito, construir um *mundo novo* a partir de si próprio. [...] É assim que, apesar da variedade da dramaturgia expressionista, se encontra um pensamento comum; a apresentação de novas possibilidades, de uma nova realidade a construir, de um *mundo novo*, do *homem novo*, de uma *nova ética*, numa perspectiva que corresponderá ao activismo poético, de um socialismo humano. O texto dramático do expressionismo é, em última análise, a construção de uma utopia". (SCHEIDL, 1996, p.55)

Em suma, a miséria e o grotesco expressionista são as lentes que melhor captam a imagem das personagens do drama de Raul Brandão.

Passemos à análise da construção do cenário, dos diálogos e das personagens com o objetivo de compreende um pouco mais este drama tão atual do dramaturgo português.

1.2 Caracterização das personagens

No drama, Raul Brandão não deixa dúvidas quanto à pobreza que assola a família de Gebo e os seus vizinhos, Chamiço e Candidinha. O protagonista é descrito como um velho, cansado, com a vista gasta, desgastado pelos anos e pelo trabalhado repetitivo, que o desumaniza. O dramaturgo não deixa descrições extensas sobre a caracterização das personagens nas *didascálias*, mas elas se revelam na própria fala das personagens. Tanto na enunciação das figuras quanto na maior parte das indicações do autor, o que se nota são personagens que se vestem com roupas gastas, remendadas ou doadas pela "caridade" de outrem – é o caso de Candidinha –, ou que têm aspecto assustador – como João. São figuras disformes, marca do *grotesco-expressionista* que permeia fortemente o teatro brandoniano:

> SOFIA (espreitando à janela): [...] Pobre velho, há-de vir cheio de frio. [...] Deixa-me dar mais luz ao candeeiro... Ah! A manta velha e os sapatos, senão põe-se a ralhar por causa dos sapatos...
> [...]
> Gebo traz uma mala na mão e um rolo de papeis debaixo do braço. Chamiço, que fica à porta, cumprimenta cerimoniosamente com o chapéu de palha.
> [...]
> GEBO: [...] (Suspira põe os óculos e começa a escrever nos livros.)
> [...]
> DOROTEIA: A nossa vida. Usar os trapos, remendar os trapos, tornar a usá-los.
> [...]
> A porta abre-se. João aparece. O Gebo ergue-se espantado e João entra com a gola levantada e a barba por fazer.
> [...]
> A Candidinha com um velho penante, um xaile e uma bolsa – farrapos dados por este e aquele. Mas não é uma figura ridícula.
> [...]

> JOÃO: As figuras parecem-me deformadas... Outras figuras... (BRANDÃO, 1986, p. 63, 64, 67, 78, 81, 84)

Após três anos da prisão de Gebo, a *didascália*, apesar de econômica, é avassaladora no seu modo de revelar as consequências do tempo em que o provedor do lar esteve ausente. Destaca-se a intensificação da pobreza e, mormente, a transformação de Gebo:

> Três anos depois. Uma sala mais pobre. As mulheres mal vestidas.
> [...]
> Candidinha espera. Aspecto trágico. Chapéu mais velho, xaile mais gasto.
> [...]
> O Gebo aparece à porta. Vem sinistro, mais gordo, enlameado, com a barba por fazer. Voz rouca, bengalão, preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de si. (BRANDÃO, 1986, p. 109, 114)

Adiante, voltaremos à transformação sofrida por Gebo com o objetivo de analisá-la pelo viés da estética expressionista.

1.3.Cenário

O cenário, indicado em poucas rubricas, é simples, ou seja, são poucas as marcações referentes ao espaço no qual a ação decorre. Esta é, aliás, uma informação importante sobre o processo criativo do dramaturgo português: a sua postura, avessa ao rigor formal, pode ser interpretada como uma estratégia de composição para destacar o estado de almas das suas personagens, principalmente porque essa marcação rasa, que sugere a configuração do cenário, é uma constante na obra dramatúrgica do autor. Ora, a composição cênica em *O Gebo e a Sombra* aproxima-se fortemente da estética expressionista, que busca captar os estados de alma agitados, os ritmos nervosos através de procedimentos formais que possam retratar a descontinuidade e a multiplicidade dos elementos, funcionando como reflexo do mundo caótico e desordenado, enfim, do mundo em crise (DIAS, 1999, p.26).

O primeiro ato da peça abre-se com a rubrica descritiva do cenário: "*Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. Inverno. Cinco horas. Anoitece*" (BRANDÃO, 1986, p. 63).

Notamos a ênfase dada à descrição da casa pobre. Porém, a miséria não é a única indicação da atmosfera sufocante desse lar: a demarcação da estação do ano é crucial, pois a informação pode ser estendida não somente como referência às condições climáticas do presente representado, como também deve ser peça-chave para o entendimento do espírito das personagens. Se o Inverno enrijece o corpo humano, no drama ele também é símbolo – como a chuva que insiste em cair durante todo o tempo – da imobilidade das personagens –

constrangidas por circunstâncias econômicas –, além de significar a monotonia daquelas vidas. Quando João está presente no lar, durante o segundo ato, é ele que altera o hábito, daquela família, de dizer as mesmas palavras; e passa a questionar a vida que todos ali levam. Depois, numa postura anárquica, defende o crime e desmascara a hipocrisia humana. É essa ruptura da rotina que, como vimos, suspende brevemente os diálogos repetitivos, pondo em risco o sonho da velha e amedrontando o pai ao ponto de lhe causar calor, apesar de sabermos por Candidinha que o frio é intenso:

> JOÃO: Uma alma que grita e sonha e não pode com o seu mundo de espanto, e que conhece o que é a desgraça e a dor! ... Vocês não sabem que há criminosos que têm uma alma e homens honrados que a não têm?... Vocês estão todos sepultados... Até vos digo mais... Se cada um, dos que aqui estamos, fizesse as mortes em que cisma, por ódio, por ambição, por interesse, o mundo seria uma hecatombe:
> GEBO: [...] Acabou-se. Uff... *(Limpando o suor.)* Está um calor de rachar.
> [...]
> CANDIDINHA: Um calor com este frio? (BRANDÃO, 1986, p. 87, 88)

A descrição do cenário no segundo ato é feita pela seguinte rubrica: "*Mesmo cenário*" (BRANDÃO, 1986, p. 79). Novamente notamos que a simplicidade é um recurso utilizado por Brandão a fim de ressaltar a complexidade psicológica das personagens, elemento de maior relevância para o desenvolvimento do seu drama.

Apenas no último ato a descrição indicada pelo dramaturgo modifica-se; no entanto, trata-se de uma alteração sutil, mas que intensifica a condição de miséria do lar: "Três anos depois. *Uma sala mais pobre. As mulheres mal vestidas*" (BRANDÃO, 1986, p. 109).

O ambiente doméstico traçado ao longo das indicações do dramaturgo no texto, com poucos móveis, pouca luz, ou seja, a penumbra fortalecendo os aspectos grotescos que permeiam todo o drama, enfim, toda essa disposição do espaço cênico está a serviço da reflexão maior que Raul Brandão propõe: o drama, no teatro moderno, não precisa estar atrelado ao espaço físico para ser grandioso; o cenário principal, que Brandão exibe aos que se debruçam sobre a sua obra dramatúrgica, é o espaço da subjetividade humana, isto é, dos conflitos deste novo homem – gerado em tempos de dor e tumulto –, que precisam estar sob os holofotes da representação. Cabe lembrar, de resto, que essa era uma das propostas da arte expressionista: explorar o subterrâneo da alma humana.

Assim, o cenário pobre é uma insinuação da pobreza que ronda a sociedade da época: a sociedade movida pelo poder do capital, que desumaniza e massifica o indivíduo.

Sobre a atmosfera da peça, podemos assegurar a presença de um clima crepuscular, em que há uma alternância de escuro – a noite – e penumbra, pois o cenário desenrola-se,

predominantemente, na casa miserável, em um clima sufocante à luz de velas, única fonte de calor; ou, ainda, de um fogo que representa a aura de uma dor catártica – "fogo da submissão do homem ao dolorismo cósmico", segundo Viçoso (1999, p.131) – em um inverno rigoroso e tenebroso para a família do Gebo e também para Candidinha e Chamiço, que quase nada possuem. Afinal, as personagens, neste drama, não têm distinção social, todas são miseráveis e sobrevivem com pouco. Um cenário sem efeitos cênicos, à maneira do teatro expressionista, no qual não há adornos para falsear a condição humana: desnudam-se as máscaras e surge o homem:

> Aqui está a novidade e o inaudito em relação à época anterior. Aqui o pensamento burguês não é mais pensado. Aqui não há já relações que encobrem a imagem do humano. Não há já histórias de casais desavindos, não há já dramas de "milieu", não há chefes autoritários, oficiais mundanos, não há bonecos presos aos arames de perspectivas psicológicas e que jogam, riem e sofrem com as leis, os pontos de vista, os erros e os vícios da existência social feita e construída pelas pessoas. A mão do artista penetra inexorável através de todas estas excrescências. Revelam ser fachada. Do cenário e do jogo de sentimentos falseados não surge senão o homem. Nenhuma besta loura, nenhum primitivo perverso, mas o homem simplesmente. (EDSCHMID apud SCHEIDL, 1996, p.62-63)

1.4. Diálogos

Assim como nos dramas de Tchekhov (1860-1904), as personagens de *O gebo e a sombra* também revelam a sua renúncia à comunicação e ao tempo presente. Tanto as personagens principais quanto as secundárias, da mesma maneira que na peça *Três Irmãs* (1901), de Tchekhov, "refletem sobre a própria vida [...] e se atormentam com a análise" (SZONDI, 2001, p. 41) do tédio, da miséria, do dever, da honra, da mentira, do sonho. Isto transparece nos excertos abaixo:

> SOFIA: Também a mim a vida me parece sempre a mesma coisa. É como a chuva que cai lá fora, pingue que pingue, nos beirais. Sempre este ruído monótono da chuva.... (BRANDÃO, 1976, p.74)
>
> DOROTEIA: Mas se a vida fosse só isto, sempre as mesmas acções, sempre as mesmas palavras, eu morria, eu não podia viver. (*Sofia põe-se de pé num sobressalto e vai à janela espreitar).* O que me vale é o que me resta de sonho [...] (BRANDÃO, 1986, p. 75)
>
> CHAMIÇO: Oh! A arte, não há nada que chegue à arte! O que eu queria era ter tempo para imaginar cá as minhas coisas à vontade, mas tenho os ensaios, o dia todo ocupado a tocar: *Ora ponha aqui o seu pezinho*... É revoltante. Mas o público só gosta dessas coisas. O gosto perverteu-se, caminhamos para um abismo. Ah, meu amigo, a arte! Quando me ponho a pensar na arte. (BRANDÃO, 1986, p.84)
>
> JOÃO: Sou só no mundo mas sei o que tu não sabes. Sei o que é fome, o que é matar e morrer. Tenho noites em que fujo como uma fera perseguida, e tenho horas em que

> sinto em mim outra coisa imensa.... Posso ver, posso ouvir gritar.... Ladrão! Ser ladrão! (BRANDÃO, 1986, p.95)
>
> GEBO: [...] Tenho cumprido sempre o meu dever e não sei se me tem servido para alguma coisa cumpri-lo.... Nisso tens razão: riem-se de mim. E há uma voz que me prega que se eu não tivesse cumprido o meu dever, talvez tivesse sido mais feliz [...] (BRANDÃO, 1986, p.104)
>
> CANDIDINHA: [...] O que sofres já eu sofri ou pior. Neste mundo só há dor e vaidade.... Os homens! Os homens! [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 110)

No conjunto das personagens da peça, apenas João, o filho delinquente, parece não renunciar ao sonho de ser feliz. Com ele o Gebo alinhará no desfecho do drama, mas somente depois de comer o pão que o diabo amassou. Em geral, as personagens privam-se de prazeres e da felicidade em função do dever a cumprir e da submissão às imposições do implacável mundo do trabalho. Nessa situação, tornam-se todos, a pouco e pouco, alienados, introvertidos, impotentes perante a opressão de uma vida de misérias e espoliação que é antes existência ou sobrevivência que vida propriamente dita. Esse estado de coisas acaba por interferir nos *diálogos* que, rarefeitos, parecem estar na iminência de se transformarem em monólogos. E a capacidade de *agir*, nesse contexto, também é nenhuma ou quase nenhuma. Temos assim, em *O gebo e a sombra*, alguns sinais da crise da forma dramática explicada por Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno*. O drama, pautado no diálogo e na ação, anuncia já o seu colapso motivado pelos seguintes fatores: personagens atormentadas (com forte tendência à introspecção), incapacidade de ação (ou reação) e diálogos rarefeitos, propensos à dissolução monológica.

Szondi salienta a força que tem o monólogo no drama moderno, no qual o diálogo é "como que a pálida cor de fundo da qual se destacam, como manchas de cor, os monólogos travestidos de réplicas nas quais se condensa o sentido do todo" (SZONDI, 2001, p. 43). Observa o teórico que as personagens do drama moderno parecem monologar mesmo quando estão em situação comunitária, notando que as falas, "elas mesmas isolam aqueles que as pronunciam" e, então, "o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais"; logo, "a obra deixa o terreno dramático e se torna lírica"[2] (SZONDI, 2001, p. 43). Para Szondi, "no drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala" (SZONDI, 2001, p. 43).

[2] Nesse sentido é razoável afirmar que *O gebo e a sombra* tem também um tom lírico que se reflete em toda a obra brandoniana – uma poética da melancolia e da miséria, digamos assim.

Vejamos, em *O gebo e a sombra*, como evoluem os diálogos. Logo no início do primeiro ato, temos Sofia, à espera de Gebo, e Doroteia. Já as primeiras tentativas de diálogo dessas personagens denunciam um lar demonizado, assolado pelo sofrimento e pela falta de recursos econômicos:

> SOFIA: Iludida! sempre iludida! Dissessem-te a verdade a ver se choravas tantas lágrimas como eu tenho chorado baixinho, com o cobertor pela cabeça, para que não me ouçam chorar. Nem chorar podemos eu e o velho para que vivas iludida. Ainda ele trabalha, esquece, mas eu fico aqui horas e horas a cismar... (BRANDÃO, 1986, p. 64)

Muitas são as tentativas de comunicação entre Gebo, Sofia e Doroteia. Nota-se, no entanto, que Gebo renuncia a comunicar-se com Doroteia quando o assunto a ser tratado é o filho transgressor, como vimos anteriormente. Ao longo de todo o primeiro ato deparamo-nos com tentativas de diálogo que vão revelando, de um lado, a condição miserável dessa pobre família mantida a duras penas por um velho cobrador da Companhia Auxiliar, e de outro lado, contraposto à miséria, o Sonho transfigurador e libertador, encarnado visivelmente na velha Doroteia e em João, mas também persistente, subconscientemente, no Gebo e em Sofia. Nos diálogos desconexos, permeados pelo grotesco e por uma espécie de metafísica da dor, estão a denúncia da imobilidade social, da desonra do trabalhador explorado até à exaustão, do automatismo desumanizador provocado pela força de hábitos cristalizados dos quais as personagens não conseguem libertar-se senão por via da delinquência (é o caso de João) e da violência (note-se a grotesca transformação do Gebo, no desfecho do drama, depois de ter passado pela experiência de presidiário). Eis como as personagens se referem à força dos hábitos arraigados:

> GEBO: A vida é sempre a mesma coisa.
> [...]
> SOFIA: E se nos acontecesse alguma coisa?
> [...]
> GEBO: A felicidade na vida é não acontecer nada.
> SOFIA: É o hábito?
> GEBO: Talvez seja o hábito. É a gente fazer sempre o mesmo trabalho e dizer sempre as mesmas palavras.
> [...]
> SOFIA: Será a vida só uma? Só uma?
> GEBO: Todas as vidas são assim.
> DOROTEIA: Mas tão monótona, tão fria que me pesa! Às vezes não sei se estou viva se estou morta. Ás vezes nem o sonho que sonho me é possível. Está no fio. (BRANDÃO, 1986, p.74)

O fim do primeiro ato é um indício claro da afinidade psicológica ente Gebo e Sofia, pois ambos sentem medo, ambos se sacrificam para que Doroteia não tenha um desgosto maior ao saber a verdade sobre o filho. O monólogo, ali, impõe-se imperativamente. Pouco antes da sinistra reaparição do filho vadio, o Gebo fala sozinho e mistura, numa fala grotesca e delirante, às contas que faz no seu livro de contabilista o sentimento de comiseração pela mulher e pela nora. O tempo passa vertiginosamente e o protagonista parece não dar conta das contas que tem que prestar. O ato termina como uma cena de Strindberg ou como um quadro expressionista de Edvard Munch, com a figura humana atormentada e deformada pelo medo e pela exaustão:

> GEBO SÓ E DEPOIS JOÃO
> GEBO (*medita abanando a cabeça e resmungando. Depois volta para a mesa de trabalho):* Ora vá, Gebo... Vá, Vá. (*Respira profundamente).* Agora tenho sossego...sossego não, que me lembro. Só quando durmo é que esqueço. A desgraça há-de ir usando a gente até um dia... até um dia... O *Diário,* sim o *Diário*... E há gente tão feliz por esse mundo!... Oito e sete quinze e seis são vinte um... e vão 2...715...90, noves fora nada. (*O relógio dá horas.)* Uma...duas...três...Hein, já nove! O tempo passa, o tempo passa... E 6 são 32. Coitadas! Coitadas das pobres! E vão 5... vão 5...vão 5... [...] (BRANDÃO, 1986, p. 77).

A peça é deliberadamente fragmentária, com efeito. O segundo ato principia não com João em cena, mas com um diálogo entre o Gebo e Doroteia, ao qual se seguirá a entrada do amigo Chamiço, um pobre músico de feira que costuma tomar café na casa do Gebo. Há, pois, um resfriamento da tensão criada pela súbita aparição e pelo riso escarninho[3] de João no término do ato anterior.

Nesse segundo ato revela-se com mais clareza o homem-máquina que o Gebo representa. Em cena com o Chamiço e com a velha Candidinha (uma pobre pedinte, que vive da esmola que lhe dão), o Gebo interrompe sistematicamente o diálogo com os seus monólogos de contabilista obcecado com as contas a fazer. Diante da inexorável imposição do trabalho alienador, um assunto tão importante como o do Chamiço, que quer falar da banalização da arte submetida a determinações mercadológicas, não se desenvolve – é travado pelas contas ininterruptas (e grostescas) do Gebo:

> *O Gebo trabalha. O Chamiço senta-se do outro lado da mesa.*
> GEBO: E os negócios correm, *seu* Chamiço?
> CHAMIÇO: Vão indo, vão indo. Podia ser melhor. Mas agora a empresa resolveu pôr em cena outra peça, uma mágica...
> GEBO: E a empresa é forte?

[3] O riso, segundo Silvana Garcia (1997, p. 264), castigava os costumes naqueles tempos de furor bélico – os tempos da Primeira Guerra Mundial e os anos que a sucederam – e transformava em ironia o pessimismo, e o desconforto em escárnio.

> CHAMIÇO: Imagine... entra o Torres.
> GEBO: Ah, então!...7 e 8 – 15 e 6 são 21.... O Torres. E tem tido muita gente?
> CHAMIÇO? Esta coisa de barraca de feiras está um bocado por baixo. E depois o tempo não ajuda. Chuva e muita falta de dinheiro.
> GEBO: Amigo, todos se queixam do mesmo mal. Mas porque não dão vocês espetáculo à noite?
> CHAMIÇO: Era um despesão. Só a iluminação... O amigo calcula por quanto fica a iluminação? Olhe que a iluminação é caríssima.
> GEBO: Caro, hein?
> CHAMIÇO: Só de petróleo 820...[...]
> GEBO: Ah!... 8 e 8 – 16 e vai um. Faz favor de me passar esse livro.... esse, o *Razão*, esse que está por baixo. Isso! (BRANDÃO, 1986, p.80)

Nota-se que a suspensão do diálogo é marcada, gráfica e cenicamente, pelo silêncio das pausas, determinadas pelas reticências. As frustradas tentativas de comunicação revelam o isolamento das personagens. Para Peter Szondi, "o diálogo em ruínas é também a ruína do todo formal e, sobretudo, da existência humana. Existe, então, o automatismo sem sentido do discurso, que revela uma existência em espera e carente de transcendência" (SZONDI, 2001, p. 90-91).

Quando João novamente entra em cena, acompanhado de Sofia e Doroteia, gera-se outra vez a tensão. O rapaz sente-se sufocado e desajustado naquele ambiente miserável e opressor, onde as pessoas lhe parecem deformadas: "JOÃO: Sufoco. Sinto um peso enorme desde que aqui entrei" (BRANDÃO, 1986, p. 84).

O grotesco, que nesta peça se revela na postura das personagens e na construção do cenário – parece tudo esfarrapado em cena! –, é, segundo Silvana Garcia (1997, p. 264), marca "das obras de caráter pós-simbolista e expressionista, produzidas em torno da Primeira Guerra Mundial" (lembre-se que *O gebo e a sombra* é peça de 1923). Para a estudiosa, a força do inconformismo dessas obras se manifesta através do grotesco de natureza sinistra, tributário da herança romântica. O grotesco preenche o vazio do não-dito, das reticências e hesitações expressionistas que não conseguem dar conta do impasse angustiado em que mergulha o homem acuado do início do século XX. Além disso, é o grotesco que ressalta a inadequação do pacto social, denunciada pela sua lente deformante.

Se o Gebo, no seu conformismo resignado, é grotesco, também é grotesco o seu oposto, o inconformado João, que só se liberta das amarras sociais por meio do crime e da violência. O Gebo tenta calar o filho para que a sua velha mãe não morra de desgosto ao saber que o filho estivera preso durante oito anos:

> [...]
> JOÃO: Mas antes a cadeia! Na cadeia também se come pão. Antes morrer do que viver sepultado.

> DOROTEIA: Filho!
> JOÃO: Do que isto! Antes morrer. Deixem-me falar... Um crime qualquer o pratica, crimes maiores se fazem todos os dias, de mentiras e de abjeção. Crimes maiores, e às vezes é um nada que nos impede de matar...
> GEBO (*fazendo-lhe sinais)*: Schiu, schiu! (BRANDÃO, 1986, p. 86)

A evolução do diálogo entre Gebo e João é, no segundo ato, marcada pela denúncia e pelo escárnio que o filho revela nas suas falas. A repulsa que sente pelo hábito daquela gente, que se reúne, trabalha, engana-se e aceita a miséria com pusilânime resignação, expressa-se na sua fala revoltada. E o Gebo, que vive contando um dinheiro que não é dele, de novo se mostra anestesiado pela força do hábito: "[...]GEBO: Eu por mim já estou habituado. Nem me lembro que é dinheiro. Zero, zero...6" (BRANDÃO, 1986, p. 89).

Quando João manifesta a sua indignação perante a mediocridade da vida que leva a sua família, a carga subjetiva da expressão verbal torna-se mais densa e, como nos dramas subjetivos de Strindberg e no romance psicológico de Dostoievski, "a linguagem ganha autonomia [...], ela não é mais a expressão de alguém que espera por uma resposta, mas reproduz o estado de ânimo que reina na alma de todos" (SZONDI, 2001, p.64):

> [...]
> JOÃO: Que horror? E então aquela alma que todos tinham espezinhado, aquele homem que já tinha sido talvez um homem – o que os outros por egoísmo, por indiferença, atiraram talvez para o crime?... Um homem como os outros homens e que tinha fome e que queria viver... Uma alma – foste tu que falaste aí duma alma? (*Aponta para o Chamiço.)* – Uma coisa que não tem limites de dor e de sonho... Nem sabes o que é!... A minha alma! Eu não sei o que é a minha alma. Está muito funda! Se me debruço lá para dentro – já pensaram nisto? Vocês que vivem aqui a dizer todos os dias as mesmas coisas? – se me debruço, vejo no fundo sombras que me metem medo... A alma duma criatura que não pode com a vida, com esta vida que vocês suportam!... (*Para Candidinha.)* Que estás tu a olhar para mim, velha cheia de sonhos irrealizados? (BRANDÃO, 1986, p. 87)

Então, o roubo põe fim ao segundo ato. Abre-se então o terceiro ato e nele as tentativas de comunicação dar-se-ão integralmente entre Gebo e Sofia. Embora os atos anteriores já nos mostrem os questionamentos metafísicos e a faceta subjetiva deste drama, uma vez que aqui "todas as personagens, ou quase todas, através dos quatro atos da peça, se interrogam a si próprias mais do que se dirigem aos outros" (RODRIGUES, 1961, p.114-115), teremos agora a clara confirmação da personagem Sofia como a principal voz expressiva das questões metafísicas, de uma existência sem sentido, vazia e, além disso, será neste ponto da peça que teremos a afirmação do seu *leitmotiv*, o qual centra-se no sonho contraposto à miséria e à dor que levam ao *grito* que as personagens parecem ter preso na garganta. Assim, a desolação de Gebo, após ser roubado pelo próprio filho, e de Sofia, a mulher do ladrão, é construída em

diálogos entrecortados, truncados, minguados, que revelam a crise das relações intersubjetivas no seu âmago, o cerne do lar demonizado. É com grunhidos e gritos sufocados que Sofia e Gebo fazem a revisitação dolorosa da vida que têm levado:

> [...]
> GEBO: Não tardam a entrar por aí dentro e ou ele ou eu...
> SOFIA: Quem?
> GEBO: Ninguém. Falo do tempo... Tu verás como isto muda. Temos um inverno muito seco, verás. Ora agora... agora... (*Hesitante.)* Ir para a Companhia... Já lá vão três dias!
> [...]
> SOFIA: Mas, pai... Espere...Pai! Mas então o nosso dever é ser pobres, é ser desgraçados toda a vida? É sacrificarmos-nos sempre? Eu não posso! Eu sufoco! O melhor é confessar-lhe tudo. Batemos-lhe ali à porta e gritamos – O teu filho...
> GEBO: Isso nunca! Fala baixinho. Eu também não posso! Cá por dentro só tenho gritos e falo baixo para que ela não ouça, para ninguém me ouvir[...]
> [...]
> SOFIA: Neste mundo onde se grita, ninguém ouve os gritos dos que sofrem? O pai chega até velho de rastos, com frio, quantas vezes com... oh meu Deus! Fale! Fale-me! (BRANDÃO, 1986, p. 97, 99, 102)

É no terceiro ato, como já ponderamos, que Gebo assume o "labéu de ladrão" para salvar o filho da prisão, embora não tenha cometido crime algum.

O quarto e último ato desta que é, segundo David Mourão Ferreira (1969, p.116), a peça mais ambiciosa do teatro de Raul Brandão, uma perspectiva de extrema importância, também adotada por Strindberg em *Estrada de Damasco*: a perspectiva subjetiva, enunciada por Gebo, que passa a questionar o dever. Neste ato também ocorre a inversão dos pares psicológicos, pois se antes Doroteia, a velha cheia de sonhos, aproximava-se psicologicamente de João, agora é com Sofia que há esta aproximação. Por outro lado, o Gebo agora revelará, com a metamorfose psicológica provocada pela experiência de presidiário, afinidades com o filho transgressor.

É no último ato que as personagens, transformadas (deformadas?) pelo sofrimento, trocam de papel social: Sofia assume a sustentação da casa em troca de migalhas, para se manter a si própria e também à velha Doroteia, que lhe confessa que sempre soubera da verdade acerca da delinquência do filho mas que se calara para alimentar a mentira que lhe tornava a vida possível. Quanto ao Gebo, ele retorna à casa, *[...] sinistro, mais gordo, enlameado, com barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de si" (*BRANDÃO, 1986, p. 114). À maneira da dramaturgia expressionista, o homem revela-se homem, ou revela-se um novo homem, transformado pelo mundo circundante e pela experiência grotesca da prisão. Surge uma espécie de rebelde salvador capaz de instaurar uma nova ordem social, libertando os homens da opressão que deforma os sujeitos. É como observa Szondi acerca do humano no drama do Expressionismo:

> O homem [singular] não é mais o indivíduo atado a dever, moral, sociedade, família. Nessa arte ele não se torna senão o que há de mais sublime e mais lamentável: *ele se torna homem*. Eis o novo e inaudito frente às épocas anteriores. Aqui finalmente não se pensa mais nos moldes da ordem burguesa do mundo. Aqui não há mais vínculos a ocultar a imagem do humano [...]. (SZONDI, 2001, p.108-109)

Ironicamente, Gebo torna-se singular, no sentido da arte expressionista, isto é, ele liberta-se das amarras civilizatórias enquanto está na prisão, em meio ao sofrimento, ao desespero, aos gritos que emanavam de si, do seu inconsciente:

> GEBO: Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. [...] O que eu sofri para compreender, para me compreender a mim e aos outros, o que eu sofri com desespero e gritos. – Ó Gebo! ó Gebo!... – E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta. O que sofri para ver!... A luz – não esta luz que nos alumia – mas outra luz, não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos. Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como nunca ouvi vozes, cá dentro! aqui dentro a pregar, a açular, cada vez mais alto e cada vez mais fundo. Ah, o que eu sofri![...] Ah, essas noites não as dou por nada deste mundo, as noites em que a luz se foi fazendo cada vez mais clara. Eu sacrificara-me, para que os outros se rissem de mim. [...] Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! tão alto! que todos os ladrões se calaram... (*Respira fundo.)* Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz. (*Mudando de tom.)* A gente só se não arrepende do mal que faz neste mundo. (BRANDÃO, 1986, p. 115)

É na prisão que aquele que era Gebo passa a ser o *Lesma*, e este novo homem irá revelar – mais uma vez, pelo diálogo que, ao longo da peça, como vimos, muitas vezes é feito de monólogos alternados – o seu lado transgressor, tornando-se finalmente igual ao filho João:

> GEBO: Eu sou um ladrão. Sim, no princípio lembravam-me as mulheres e doía-me o coração de saudade. Mas depois, o que eu me ri! Toda a gente se ri de quem é Gebo. Agora rio-me eu, rio-me do que sofri. [...] Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer! [...]
> SOFIA *(num grito):* Foi tudo inútil! foi tudo inútil!
> [...]
> *João e Gebo saem enquanto as duas se abraçam soluçando. (*BRANDÃO, 1986, p. 116)

A troca de papéis, a transformação das personagens no desfecho deste drama é condizente com o que podemos ver em muitas peças da moderna dramaturgia. Anatol Rosenfeld, no capítulo "O fenômeno teatral*",* propõe uma reflexão que nos auxilia a compreender o desenlace do drama de Raul Brandão, quando o protagonista passa a ter consciência não só da identidade que possuía e pela qual era conhecido coletivamente, mas também do desdobramento de uma outra identidade, a transgressora, a sombria. Com efeito, o Gebo funde-se, no desenlace do drama, com a sombra que o atormentava.

Revela-se especialmente, no desfecho de *O gebo e a sombra*, a estética expressionista, já que também temos aqui uma revelação da angústia existencial, do vazio, revelação que "penetra o envoltório social" buscando "perscrutar, de modo agudo, as variações mais sensíveis do Homem em sua trajetória no mundo". Também aqui "temos um jogo de projeções" que fragmenta o herói expressionista e, "ao mesmo tempo, remete-o a si mesmo, […] [fazendo-o debater-se] em meio a uma atmosfera de alta densidade emocional, que explode, por fim, pela sua garganta", como nota Silvana Garcia acerca dos protagonistas do drama expressionista (GARCIA. 1997, p. 26).

Referências

BRANDÃO, Raul. *Teatro.* Lisboa: Comunicações, 1986.

CURY, Jorge. *Raul Brandão*, uma voz dramática**.** 1971. (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1971.

DIAS, Fernando Rosa. *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1940).* Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

DIAS, Maria Heloisa Martins. *A estética expressionista.* Cotia, SP: Editora Íbis, 1999.

FERREIRA, David Mourão. Nota sobre o teatro de Raul Brandão. In: _____. *Tópicos de crítica e de história literária*. Lisboa: União Gráfica, 1969. p. 109-116.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo.* São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 189-221.

MARTINS, Rita. *Raul Brandão: o texto e a cena.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. (Estudos e Temas Portuguesa).

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Gebo e a Sombra: o mal e a dor no mundo dos humilhados. In: _____. *Noites de teatro.* Lisboa: Ática, 1961. v. 2, p. 113-120. (Ensaio).

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates, 153).

SCHEIDL, Ludwig. *O expressionismo literário*: poesia, prosa, drama. Coimbra: Minerva, 1996.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho:* vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999. (Cosmos Literatura, 42).

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE A NARRATIVA HISTÓRICA *A ABÓBADA*, DE ALEXANDRE HERCULANO E *MENSAGEM*, DE FERNANDO PESSOA

Débora de Lima Santos (UEA) [1]

RESUMO

Alexandre Herculano representa a figura embrionária na formação do Romantismo português, na vertente em que assume o retorno ao Portugal medieval, tomando como foco a reconstituição do passado da nação portuguesa, por meio das investigações de suas origens históricas. Fernando Pessoa, poeta e escritor é considerado a maior expressão poética modernista em Portugal. Herculano e Pessoa, ao escreverem *Lendas e Narrativas* (1851*)* e *Mensagem* (1934), respectivamente, buscam nomes representativos de momentos históricos portugueses para tecer seus textos, Herculano em prosa e Pessoa em poesia. Apresentaremos neste trabalho as relações intertextuais entre uma das narrativas históricas que fazem parte de *Lendas e Narrativas*, a narrativa *A Abóbada* e a *Primeira Parte (Brasão)*, de *Mensagem*, visto que assim, torna-se possível realizarmos as relações entre os mesmos, dado ao período histórico abordado. Pretendemos, então, demonstrar a maneira que Alexandre Herculano e Fernando Pessoa, com o mesmo teor nacionalista, abordam em suas obras as mesmas personagens históricas portuguesas medievais.

Palavras-chave: Alexandre Herculano; Fernando Pessoa; *A Abóbada*; *Mensagem*; "Brasão".

Introdução

Este trabalho surgiu como proposta de um estudo de análise intertextual entre textos, contextos e autores literários – relações dialógicas existentes entre si – tomando como ponto específico de diálogo discursivo o teor nacionalista, suas abordagens e suas releituras. Temos como objetos de estudo uma das narrativas históricas que fazem parte de *Lendas e Narrativas* (1851), a narrativa *A abóbada*, de Alexandre Herculano e os poemas que compõem a *Primeira Parte (Brasão)*, de *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

Nosso estudo focaliza-se sob a perspectiva do estudo literário, que tem como referencial teórico a intertextualidade – diálogos entre textos – ressaltamos, portanto, Júlia Kristeva que pioneiramente introduziu o termo *intertextualidade* em 1966, no texto crítico "A palavra, o diálogo, o romance", em seguida em "O Texto fechado", 1967, retomando o termo em sua obra

[1] Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Gradou-se pela UEA com a pesquisa *A visão de Wilkens sobre a fixação portuguesa na Amazônia*, teve como incentivo uma bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). Atualmente é membra do Núcleo de Pesquisas em Linguística e Literatura (NUPELL), Grupo de pesquisa do CNPq, desenvolvendo a pesquisa*: Edição anotada e estudo das narrativas históricas de Alexandre Herculano situadas entre 1367 a 1433*, sob a orientação do Prof. Dr. Mauricio Matos (UEA). Esta pesquisa tem colaboração do Programa de Apoio à Formação de Recursos Humanos Pós-Graduados para o Interior do Estado do Amazonas - Rh – Interiorização – Fluxo Contínuo da FAPEAM. *Email*: deboralimas20@gmail.com

Sémeiotiké, Rechercher pour une Sémanalyse (1969), conforme acentua Tiphaine Samoyault (2008), em sua obra *A intertextualidade*.

A palavra literária – segundo os estudos realizados por Julia Kristeva (2005), a partir de suas análises sobre o estudo da linguagem desenvolvido por Mikhail Bakhtin – não é considerada como ponto fixo, mas esta é realizada por meios de cruzamentos e diálogos entre outras escrituras.

A palavra literária dialoga entre o sujeito da escritura, o destinatário e textos exteriores. Estes diálogos são dimensões do espaço textual. No momento que se coincidem sujeito da escritura e destinatário com o texto e o contexto revela-se a *palavra* (texto), esta por sua vez ocorre pelo cruzamento de outras *palavras* (textos). Kristeva ressalta através de Bakhtin a formulação de que todo texto se constrói como mosaico de citações, assim todo texto é absorção e transformação de outro texto.

Entre *A abóbada* e *Mensagem*, a intertextualidade ocorre de forma interna. Segundo Maria Helena Brandão (1993), essa forma ocorre por compreender uma relação entre dois textos do mesmo campo discursivo. Ainda nesse aspecto, este trabalho configura-se em uma intertextualidade implícita, que ocorre por alusão, sendo possível acontecer o diálogo entre as obras. A intertextualidade mostra-se através da alusão – menção de um dos componentes do outro – Glenna Jackson (2003, p. 128), acentua que "a alusão ocorre quando um texto partilha algo com outro".

É justamente desta maneira que apresentaremos as relações intertextuais dos objetos de nosso estudo, levando em consideração a intertextualidade que se estabelece por meio da alusão nominal e histórica, conforme a classificação feita por Júnia Lessa França (1996). Nesse sentido, demonstraremos a maneira que Alexandre Herculano e Fernando Pessoa, com o mesmo teor nacionalista, abordam em suas obras as mesmas personagens históricas portuguesas medievais.

Antes de apresentarmos a análise intertextual a qual nos propomos, é pertinente trazermos uma breve apresentação de ambos os autores, os dados principais de suas biografias.

I – Herculano & Pessoa

Alexandre Herculano (1810 – 1877) é o único autor romântico português realmente ortodoxo que deixou registro, de fato, relevante na história da literatura portuguesa, sobretudo quando assume o retorno ao Portugal medieval, tomando como foco a reconstituição do passado

do reino português, por meio das investigações de suas origens históricas, e, assim, incorporando o medievalismo em sua potência máxima, inspirado, sobretudo, em Walter Scott.

Alexandre Herculano – romancista, contista, cronista, poeta e historiador – tem uma parte significativa de seus trabalhos centrados sobre a temática ideológica do passado português como contraponto à insatisfação em relação a seu próprio momento histórico, quando Portugal, sob a miséria da dinastia de Bragança, se havia tornado um fantasma do que fora sua Idade Média, sobretudo. Assim, Herculano é um medievalista por natureza, mas um medievalista que busca, no passado, um exemplo para o presente e para o futuro, que enxerga no vigor das obras de um jovem poeta de um jovem país, o brasileiro Gonçalves Dias, como se pode perceber, a olhos vistos, na comparação entre a juventude de um Brasil nascente e a decrepitude de um Portugal defunto, presente em sua apreciação às *Obras* do mais insigne indianista brasileiro.

O romance histórico, gênero que surgiu em Portugal através da pena de Alexandre Herculano, originou-se da obra de Walter Scott, na Inglaterra, sob as convulsões econômicas e políticas que se deram em toda Europa decorrentes da Revolução Francesa. É em Walter Scott, sobretudo, que Alexandre Herculano inspirou-se ao escrever suas narrativas históricas, introduzindo o romance histórico e o medievalismo em Portugal, a partir das narrativas que publicou n'*O Panorama* e na *Ilustração*, entre 1838 a 1846.

Alexandre Herculano, autor português, poeta desde a juventude, deixou sua importante contribuição ao Romantismo português ao introduzir a narrativa de conteúdo histórico, desempenhou papel de historiador e atuou fervorosamente como polemista. Está sepultado no Mosteiro dos Jerônimos, onde viriam a ser depositados os restos mortais de Luís de Camões (1880) e de Fernando Pessoa (1985), e mais nenhum outro escritor português.

Fernando Pessoa (1888 – 1935), poeta e escritor é considerado a maior expressão poética modernista em Portugal, para isso ele não utilizou invenções técnicas. Assim como outros criadores de arte, Pessoa soube ser profundo e inteligível, ao mesmo tempo. Ele se tornou imortal não apenas pela beleza de seus versos e pela profundidade de seus pensamentos críticos sobre a vida e a arte literária, mas especialmente por ter criado personalidades poéticas distintas de si próprio.

Sua obra poética apresenta a assinatura de vários heterônimos distinguindo-se em sua produção, são poemas atribuídos a Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e a Fernando Pessoa, ele mesmo – o ortônimo. Observemos que, heterônimo significa etimologicamente "outro nome", um nome imaginário que é atribuído à autoria de coletâneas de poesias. Os heterônimos foram criados como seres diferentes de seu autor, pois Fernando

Pessoa não se limitou a assinar seus poemas com nomes fictícios, mas criou, junto com cada nome, uma personalidade humana e poética com biografia, com visões e tendências próprias.

Alexandre Herculano e Fernando Pessoa, ao escreverem *Lendas e Narrativas* e *Mensagem*, respectivamente, baseiam-se em dados históricos para criar uma obra literária. Buscam nomes representativos de momentos históricos portugueses para tecer seus textos, Herculano em prosa e Pessoa em poesia, todavia, estes autores embora inseridos em tempos e espaços distanciados, a leitura de seus escritos – *A abóbada e Mensagem* – oferecem-nos a possibilidade de apresentarmos relações intertextuais entre ambos, motivadas pelos vultos históricos contidos nestes.

Ii – *A Abóbada & Mensagem*

No primeiro volume de *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano, estão reunidas as narrativas históricas: *O Alcaide de Santarém* (950-961), *Arras Por Foro de Espanha* (1371-2), *O Castelo de Faria* (1373) e *A Abóbada* (1401). E, no segundo volume de *Lendas e Narrativas*, estão: *Destruição de Áurea* (Século VIII), *A Dama Pé de Cabra* (Século VX), *O Bispo Negro* (1130), *A Morte do Lidador* (1170), *O Emprazado* (1312), *O Mestre Assassinado* (1320), *Mestre Gil* (Século XV), *Três meses em Calecut* (1498), *O Cronista* (1535) e *Os Sete Dormentes.* Conforme anteriormente mencionamos, dentre estas narrativas, nosso trabalho está centrado na narrativa *A abóbada*. Visto que assim, torna-se possível realizarmos as relações intertextuais com o outro objeto deste estudo, dado ao período histórico abordado.

Vale ressaltar que, Alexandre Herculano começou a publicar "*A abóbada"* no Jornal *O Panorama*, volume III, número 98, de 16 de março de 1839, e no número 102 de 13 de abril do mesmo ano terminou de publicá-la. E, somente em 1851, ao reuni-la com outras narrativas publica em dois volumes sob o título *Lendas e Narrativas*, como expusemos anteriormente. Refere-se às publicações em vida do autor, quatro edições, a primeira na edição *Princeps* em 1851, a segunda em 1858, a terceira em 1865 e a quarta em 1877.

Esclarecemos que a edição de *Lendas e Narrativas* utilizada em nosso estudo é a edição de *Obras Completas de Alexandre Herculano*, publicadas em 1970, pela Bertrand. Quanto a *Mensagem* utilizamos a edição de 2008, organizada por Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos, uma edição realizada conforme o exemplar de 1934 "corrigido pelo punho do próprio punho de Fernando Pessoa".

Herculano dividiu a narrativa *A abóbada* em cinco capítulos: O Cego, Mestre Ouguet, O Auto, Um Rei Cavaleiro e O Voto Final. Através dessa narrativa histórica, o autor oferece-

nos uma experiência do passado português ao dispor das crônicas de Fernão Lopes como provável base mais específica, portanto, Herculano constrói a partir dos escritos desse cronista sua obra ficcional. Neste aspecto, torna-se nítido o que nos apresenta Maria Ema Tarracha Ferreira no texto introdutório à edição de *Lendas e Narrativas* da biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses (1988): "Ao elaborar um texto a partir de outro, que lhe servia de matriz, Herculano geralmente desenvolvia certas unidades semânticas contidas no primeiro" (1988. p. 55).

Seu texto entranhado de história configura uma narrativa que opera como palco onde perpassa "cenas" atuadas por personagens verídicas ou fictícias. Ao apresentar a cor local dos cenários, as personagens com sua linguagem, vestuário e atividade, Herculano oferece à sua narrativa uma transfiguração da realidade histórica, nesse sentindo a narrativa histórica "*A abóbada"*, reinado de D. João I, refere-se ao período "mais bem tratado, por que o autor dispunha da extraordinária narrativa que são as crónicas de Fernão Lopes" (SARAIVA&LOPES, 2005, p. 745).

O contexto histórico que se apresenta em *A abóbada* é o cenário posterior à vitória da batalha de Aljubarrota (1385), travada entre Portugal e Castela. Herculano compõe em sua narrativa um símbolo da vitória portuguesa, este por sua vez, representa um monumento histórico que celebra um relevante momento em Portugal. Na *Crónica de El-Rei D. João* apresentam-se figuras históricas que Herculano torna personagens de seu texto, suas características físicas e psicológicas são desenhadas segundo Fernão Lopes.

Quanto a *Mensagem*, os estudos de Cleonice Berardinelli (2008), apontam-nos a primeira referência a esta obra, "segundo Gaspar Simões" sob um conjunto de poemas de teor nacionalista de 1913, inicialmente com o título *Gládio*, passando a chamar-se *Portugal*, e por fim *Mensagem* em 1934.

Fernando Pessoa publica *Mensagem* um ano antes de sua morte, sua primeira obra publicada em vida. Antes desta publicação, seus poemas eram dispersamente publicados em jornais e revistas literárias. Dentre estas revistas que participou, destaca-se *Orpheu* (1915), sendo um dos impulsionadores ao lado de outros nomes literários representantes de sua época, como Mário de Sá-Carneiro e Almada negreiros.

Mensagem, que incialmente o poeta intitulou *Portugal*, foi organizada para uma competição no concurso literário o *Prêmio Antero de Quental*, cujos participantes haviam de apresentar textos de caráter nacionalistas, Pessoa não consegue vencer o concurso. A crítica literária observa que Pessoa era perfeccionista, fato que muitas vezes levou o poeta a deixar

inacabado o que começava ou tardar na finalização, como por exemplo, *Mensagem*, que ele começa em 1913 e a completa em 1934.

Mensagem está dividida em três partes: *Brasão*, *Mar Português* e *O Encoberto*. *A Primeira Parte – BRASÃO* – é constituída por 19 poemas, que se dividem em *Os Campos*, *Os Castellos*, *As Quinas*, *A Coroa* e *O Timbre*, nestes podemos observar a história da glória da nação portuguesa e suas grandes figuras históricas.

Em *Mensagem*, os dois primeiros poemas que fazem parte d'*Os Campos*, são *O dos Castellos* e *O das Quinas*. O primeiro inspirado nos mapas da Europa (Século XVI), de maneira predominante descritiva oferecendo-nos uma "descrição poético-geográfica" (BERARDINELLI, 2008, p. 9), e o segundo opondo-se ao primeiro no que diz respeito à forma e ao tom – com olhar reflexivo, o tom passa-se de positivo, do primeiro poema, a depressivo deste segundo – "Ai dos felizes, porque são/ Só o que passa!/ A Vida é Breve, a alma é vasta:/ Ter é tardar" (PESSOA, 2008, p. 56), notamos, portanto, nos versos do segundo poema, que a felicidade é negativa, pois traz acomodação.

Os poemas que constituem *Os Castellos* são sete, cujos títulos referem-se às figuras históricas que se tem como mentores do desenvolvimento da nação portuguesa. O primeiro nomeado por *Ulysses* é a origem lendária de Portugal. Este poema representa a pré-história de Portugal. "O myto é o nada que é tudo", o mito era então, a matéria prima, "Este, aqui aportou,/ Sem existir nos bastou./ E nos criou". (PESSOA, 2008, p. 59). Sendo um mito, "Este" passa a ser, pois não existia e passa a existir, como o que estava por vir, versar-se então, sobre a origem mítica de Portugal.

Passa-se então, ao poema *Viriato*. Diferente do que observamos anteriormente, Viriato não é lendário. Líder lusitano (147 a. C.) combateu contra a invasão romana à Península Ibérica, responsável por grandes vitórias, enquanto dormia, morreu por grandes amigos que o traiu por terem sido subornados pelo cônsul romano.

Viriato está situado na proto-história portuguesa, "Povo porque ressuscitou/ Ou tu, ou o de que eras a haste – /Assim se Portugal formou" (PESSOA, 2008, p. 60). Viriato era a haste da bandeira de Portugal. Assim, a história iria iniciar, "Luz que precede a madrugada,/ E é já o ir a haver o dia/ Na antemanhã, confuso nada." (PESSOA, 2008, p. 60). O dia nasce no próximo poema.

Os poemas *O Conde D. Henrique*, D. Tareja e *D. Affonso Henriques* representam a gênese portuguesa, esta tríade orquestra o início de *Mensagem*. Por D. Henrique e D. Tareja

inicia-se a primeira Dinastia portuguesa, a Dinastia de Borgonha. Em *D. Afonso Henriques*, mostrar-se como o "pae", o primeiro rei português.

O poema *D. Afonso Henriques*, de *Mensagem* dialoga nitidamente com outra narrativa histórica de Herculano, *O Bispo Negro.* Narrativa publicada em 1839, n'*O Panorama*, com o título *O Cronista*, Herculano retirou parte desta narrativa e acrescentou-lhe certas modificações e atribuiu-lhe o título *O Bispo Negro*.

Após o poema *D. Afonso Henriques*, o poeta apresenta-nos o poema *D. Diniz* versando sobre este sexto rei de Portugal, que "Na noite escreve um seu Cantar de Amigo/O plantador de naus a haver" (PESSOA, 2008, p. 64). D. Diniz, o rei trovador, cuja ação de plantar pinhais encaminhou as naus dos navegantes que desbravariam territórios no século seguinte. Observemos que Fernando Pessoa salta do primeiro ao sexto rei de Portugal, pois, assim como Deus realizou sua obra criacionista em seis dias, ele assim apresenta a criação de Portugal, pois culturalmente e intelectualmente Portugal está formado com D. Diniz, o agente involuntário das grandes navegações.

O sétimo poema divide-se em dois: *D. João O Primeiro* e *D. Philippa de Lencastre*, onde temos o início da Dinastia de Avis, a segunda dinastia portuguesa. Neste primeiro poema (*D. João O Primeiro*), inicia-se a intertextualidade com a narrativa histórica *A abóbada*, pois o reinado de D. João I (1385-1433) compreende ao período histórico que se perpassa na narrativa de Herculano.

O contexto histórico que se apresenta em *A Abóbada* é o cenário posterior à vitória da batalha de Aljubarrota (1385), travada entre Portugal e Castela. Herculano compõe em sua narrativa um símbolo da vitória portuguesa, este por sua vez, representa um monumento histórico que celebra um relevante momento em Portugal, cujo agente foi D. João I, afirmando a intertextualidade com essa narrativa, Fernando Pessoa versa sobre D. João I como: "Mestre, sem o saber, do Templo/ Que Portugal foi feito ser,/ Que o houveste a gloria e deste exemplo/ De o defender" (2008, p. 65) .

D. João I, o Mestre de Avis assumiu a tarefa de comandar a defesa do reino contra Castela após a morte de seu meio irmão o rei D. Fernando, e logo em seguida, torna-se regedor e defensor do reino. O rei D. João I enfrentou várias invasões castelhanas a Portugal, dentre as quais, está a Batalha de Aljubarrota, onde foram vitoriosos os portugueses.

Alexandre Herculano reconstitui o pós-batalha de Aljubarrota, elevando a construção do símbolo da vitória portuguesa, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, conhecido também por

Mosteiro da Batalha, iniciado em 1388, como afirmação do passado que marca a libertação portuguesa da mão estrangeira.

A Abóbada apresenta a visita de D. João I ao mosteiro, onde inauguraria a sala de assembleias (Casa do Capítulo), cuja abóbada havia sido projetada pelo arquiteto do Mosteiro da Batalha, o português Afonso Domingues. Por consequência de seu estado físico, Domingues foi afastado de seu cargo, sendo substituído por um arquiteto irlandês, "homem mediano em quase tudo" (HERCULANO, 1970, p. 218). Em *A abóbada,* a batalha de Aljubarrota é relembrada através das memórias do arquiteto cego, que fora segundo a narrativa, homem de armas nesta peleja.

Mestre David Ouguet, o arquiteto irlandês que substituiu Afonso Domingues alterou a planta original da abóbada da casa do capítulo do Mosteiro da Batalha, e na visita de D. João I, no dia previsto para a inauguração desta, a abóbada desabou, e por isso, ficou possesso durante a encenação do Auto: "David Ouguet podia estar possesso, em consequência de algum grave pecado" (HERCULANO, 1970, p. 233).

Devido à queda da abóbada, D. João I convocou Afonso Domingues para reconstruí-la segundo seus planos originais. Após alguns meses o rei retornou ao mosteiro e inaugurou a abóbada erguida pelo arquiteto cego, este jurou sentar-se no meio da sala do capítulo quando a estrutura de sustentação fosse retirada, Afonso Domingues cumpriu sua palavra, a abóbada não desabou, depois dos três dias, tempo decretado por ele para seu voto, foram retirá-lo, mas o arquiteto estava morto. Os que ali estavam choraram a morte de Afonso Domingues.

Em *A abóbada*, observamos que o ilustre rei D. João I é apresentado como "plebeu por herança materna, nobre por ser filho de D. Pedro I, rei eleito por uma revolução e confirmado por cinquenta vitórias, era o mais popular, o mais amado e o mais acatado de todos os reis da Europa" (HERCULANO, 1970, p. 216). Semelhantemente, nos versos de *Mensagem* D. João I é aquele que "Teu nome, eleito em sua fama,/ É, na ara da nossa alma interna,/ A que repelle, eterna chamma,/ A sombra eterna" (PESSOA, 2008, p. 65). Com isso, mais uma vez, a relação entre a narrativa de Herculano e o poema de Pessoa se estabelece.

N'*As Quinas* em *Mensagem* encontramos os poemas que apresentam os príncipes portugueses filhos de D. João I e D. Philippa de Lencastre: D. Duarte, Rei de Portugal, e seus irmãos, D. Fernando, Infante de Portugal, D. Pedro Regente de Portugal, D. João Infante de Portugal e o descendente D. Sebastião, Rei de Portugal.

Outra personagem histórica apresentada tanto em *Mensagem* quanto em *A abóbada* é Nun'Álvares Pereira. Ainda compondo *O Brasão*, temos *A Coroa,* parte que se apresenta o

poema *Nunalvares Pereira*. Este poema conjuga as duas partes de Mensagem, o misticismo e o belicoso:

Que aureola te cerca?
É a espada que, volteado,
Faz que o ar alto perca
Seu azul negro e brando

Mas que espada é que, erguida,
Faz esse halo no céu?
É Excalibur, a ungida,
Que o Rei Arthur te deu.

Sperança consummada,
S. Portugal em ser,
Ergue a luz da tua espada
Para a estrada se ver!
(PESSOA, 2008, p. 77)

Segundo Cleonice Berardinelli (2008) "Não se poderia escolher outro para ser a Coroa, posta cima do escudo, estreitando os seus dois campos – o dos Catellos – a força, a ação – e o das Quinas – o sofrimento, a suportação –, o material e o espiritual, o humano e o divino" (2008, p. 17).

Em *Abóbada*, notamos assim, a mesma referência ao "S. Portugal em ser", de *Mensagem*, na narrativa é símbolo de prestativo servidor de D. João I. Esta figura é lembrada através do diálogo entre os frades Frei Lourenço Lampreia e Frei Joane. Durante esta conversa, há analogias à batalha de Aljubarrota. Ao falarem sobre os preparativos e cuidados para receber D. João I na primeira visita ao Mosteiro da Batalha, o padre-procurador ressalta: "Desde ontem que tenho tido tanto descanso como hoste ou cavalgada de castelhanos diante das lanças do Contestável" (HERCULANO, 1970. p. 206).

O Condestável que é mencionado pelo frade, refere-se a ilustríssima figura da vitória da batalha de Aljubarrota, Nun'Álvares, que fazia parte do Conselho de D. João I, conforme Fernão Lopes, quando narra "*Dos nomes de algumas pessoas que o ajudaram o Mestre a defender o Reino*", dos inimigos : "O primeiro nesta ladainha seja o muito nobre D. Nuno Álvares Pereira, glória e louvor de toda sua linhagem, cuja claridade de bem servir nunca sofreu eclipse nem perdeu a sua luz" (LOPES, 1993. p. 254).

Após a nomeação de D. João I ao reinado português, "el-rei ordenou que o fosse o seu muito leal vassalo e servidor" (LOPES, 1993. p. 285), pois D. João I conhecia as habilidades de Nun'Álvares, este era "de honestos costumes e muito avisado nos feitos de cavalaria" (LOPES, 1993. p. 285).

Nun'Álvares é descrito por Fernão Lopes como aquele que "foi grande e forte muro e segundo braço da defesa do Reino" (LOPES, 1993. p. 285). Nele resplandecia a tradição dos costumes dos antigos e grandes varões portugueses. Herculano, ao aludir em sua narrativa à figura do Condestável da Batalha de Aljubarrota nas falas do frade que esperava D. João I no mosteiro, assegura-o como símbolo de tão prestativo servidor, da mesma forma que o faz Fernando Pessoa no poema cujo título é o próprio nome desta figura.

Nos próximos poemas de *Mensagem* forma-se *O Timbre* e apresentam-se os poemas: *O Infante D. Henrique*, a cabeça do grypho, que teve importante contribuição aos grandes descobrimentos. Criador da Escola de Sagres, assim desenvolveu estudos sobre o mar. *D. João O Segundo*, uma asa do grypho, desempenhou notáveis atividades na política naval, é considerado o "Rei dos Descobrimentos" (BERARDINELLI, 2008, p. 18). E Affonso De Albuquerque, a outra asa do grypho, descendente da Dinastia de Avis, foi comandante de naus, participa de missões de reconquistas. "É, por justiça, o mais importante vulto da história de Portugal no Oriente" (MATTOS, 2008, p. 164).

Conclusão

Enquanto Alexandre Herculano em prosa apresenta-nos importantes figuras portuguesas, Pessoa o faz em poesia. Conforme vimos no decorrer de nossa exposição, parece-nos pertinente o estabelecimento de relações entre *A abóbada* e *Mensagem*, partindo da intertextualidade que se faz pela apresentação dos mesmos vultos históricos.

É nítido que Herculano e Pessoa partilham algo entre seus textos, sem que isso acorra por uma reprodução, e sim por um elemento que identifique um ao outro. O leitor que se deparar coma narrativa *A abóbada*, provavelmente identificará este elemento em *Mensagem*, e *vice-versa*.

Segundo Júnia Lessa França (1996, p. 128), a intertextualidade realizada por alusão nominal refere-se à menção de um nome próprio de conhecimento geral, da mesma forma que afirma que a intertextualidade realizada por alusão histórica ocorre ao referir-se a acontecimentos passados ou recentes. Nesse contexto, observamos que há uma referência dialógica de alusão tanto nominal quanto histórica entre *A abóbada* e *Mensagem*.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Moscou 1963.

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução à análise do Discurso*. São Paulo: Unicamp, 1993, p. 37.

BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Normas para normalização de publicações técnico-científicas.* Belo Horizonte, 1996.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução e Seleção. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988. p. 7-66.

HERCULANO, Alexandre. A Abóbada. In: *Lendas e Narrativa*s. Tomo II. Lisboa: Bertrand, 1970.p. 200-267.

JACKSON, Glenna S. *Enemies of Israel: Ruth and the Canaanite Woman*, p 782 – 783. HTS (59) 3, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo : Perspectiva, 2005.
MATTOS, Mauricio. *Vultos históricos de Mensagem*. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. BERARDINELLI, Cleonice; MATTOS, Mauricio. (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAIVA, António José. *As Crónicas de Fernão Lopes*. Lisboa: Gradiva 1993.

SARAIVA, António; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Portugal: Porto Editora, 2005.

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL AMAZONENSE NA SALA DE AULA: UM ESTUDO DE CASO COM ALUNOS DO CURSO REGULAR E DO PARFOR

Delma Pacheco Sicsú (UEA)

Discutir literatura infanto-juvenil amazonense é caminhar por um território maravilhoso e fértil para pesquisa, contudo, ainda pouco conhecido pelo público leitor-local e pouco explorado enquanto pesquisa acadêmica. O pouco conhecimento desta literatura faz-se presente na universidade, nas escolas e na comunidade em geral.

Como dito antes, são poucas as pesquisas acadêmicas que tratam da literatura infanto-juvenil amazonense. Isso talvez ocorra pelo fato de ela não circular com frequência na academia e nas escolas públicas.

Partindo desse contexto, sentiu-se a necessidade de verificar a recepção da literatura amazonense, tomando como objeto de estudo narrativas de escritores indígenas e não indígenas e como sujeito duas turmas de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins a saber, 33 alunos do curso regular e 28 do Parfor, por meio de oficina de leitura e questionários.

A literatura infanto-juvenil amazonense pode ser uma excelente ferramenta na promoção do letramento, contudo é necessário antes que os futuros professores a conheçam e a estudem à luz da Teoria e da Crítica Literária para terem suporte teórico e metodológico para utilizá-la em sala de aula.

Nas oficinas de leitura foram utilizadas obras de escritores indígenas e não indígenas. Dos escritores indígenas utilizou-se as narrativas “Contos da Floresta”, “KurumiGuaré no coração da Amazônia”, “Guañaby-Muru-Gauã: a origem do Beija-flor”, “Pequenas guerreiras”, “Um curumim, uma canoa” e “Puratig: remo sagrado”, todas escritas por YaguarêYamã; do escritor indígena Jaime Diakara utilizou-se a obra “YahiPuíroKi’ti: a origem da constelação da garça”; de Rony Wasiri Guará trabalhou-se com as narrativas “Çaiçu-Indé: o primeiro grande amor do mundo” e “O caso da cobra que foi pega pelos pés” e de Elias Yaguakãg foi utilizada a obra “Tikuã e a origem da enunciação”. Dos escritores não-indígenas trabalhou-se a obra “Fábulas e Apólogos da Amazônia” de Creuza Barbosa e Adriana Barbosa Silva; utilizou-se ainda das dez narrativas que compõem a coleção “Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica” do escritor Elson Farias; do escritor Zemaria Pinto usou-se as obras “O urubu albino” e “A cidade perdida dos meninos peixes”; da escritora Leyla Leon trabalhou-se com o livro “Duas histórias da noite”; de Thiago de Mello utilizou-se a narrativa “O menino irmão das águas” e

de Wilson Nogueira trabalhou-se com a narrativa “Formosa, a sementinha voadora” e “Órfãos das águas”

As oficinas tinham como objetivo circular as obras entre os alunos de Letras do Parfor e do curso regular e perceber a recepção desses textos com os alunos. Os questionários foram utilizados para colher informações gerais sobre a temática em questão.

Literatura infanto-juvenil amazonense: instrumento de leitura e letramento literário

A literatura infanto-juvenil amazonense, ainda que jovem, contempla todos os requisitos da literatura, contudo é pouco conhecida pelo público leitor local e ainda que tometome como ponto de partida a realidade do homem amazônico, é tão rica quanto outras literaturas, pois universaliza-se quando trata de questões inerentes à condição humana como o respeito, o amor, a solidariedade, entre tantos outros temas; é plurissignificativa, uma vez que possibilita ser abordada em diferentes possibilidades de leitura; é atemporal, pois traz no seu corpus histórias que atravessaram o tempo e continuam presentes no imaginário do homem amazônico. Esta literatura, todavia, ainda necessita ser mais divulgada e circulada nas instituições de ensino, a fim de que ela possa fazer parte do letramento literário do leitor e assim seja não apenas conhecida, mas também reconhecida como texto obra.

Um dos fatores que pode permitir o reconhecimento da literatura infanto-juvenil amazonense como obra de arte é a construção de estudos críticos que possam trazer à tona questões pertinentes a ela. Para Peter Hunt (2010) uma das coisas que contribuem para que a literatura infanto-juvenil ainda seja considerada como literatura menor encontra-se na forma como ela é abordada e utilizada em atividades de leitura, pois o que importa apenas para muitos professores é que crianças e jovens leiam alguma coisa.

> Eles não entendem ou não se preocupam com a cultura-livresca, e apenas desejam apropriar-se dela para fins pessoais subversivos ou práticos. Ao fazerem isso tratam a criança com superioridade e acabam destruindo o livro: crianças que leem esse tipo de escrita tornam-se viciadas em televisão e videogames, e uma parcela de sua cultura se perde. (HUNT, 2010, p. 62)

O tratamento dado em sala de aula à literatura infanto-juvenil e aqui, neste caso, especificamente a amazonense, poderá ser um dos grandes responsáveis pela aceitação ou rejeição desses textos com o leitor, como também pela sua circulação desta em sala de aula, pois uma das causasda literatura amazonense não circular nas escolas e na universidade advém também da formação leitora do professor e da prática de atividades de leitura que contemple esses textos na sala de aula.

A proposta de projeto com a literatura deve contemplar atividades que possam promover o letramento literário, considerando os avanços da pesquisa e metodologias literárias. Para Rouxel (*apud* Davi *et al*, 2012, p. 18) as mudanças importantes a considerar são:

> A. Concepção de literatura: três expressivas mudanças de paradigmas:
> 1. De uma expressão de literatura como corpus restrita, aos textos legítimos, a uma concepção extensiva de literatura.
> 2. De uma concepção da literatura como corpus a uma concepção de literatura como prática [...]
> 3. De uma concepção autolélica da literatura (como um conjunto de textos de finalidade estética a uma concepção transitiva da literatura como ato de comunicação [...]
> B. A leitura literária:
> 1. Do leitor modelo (que é uma virtualidade, uma construção textual, um conceito) aos leitores reais, plurais, empíricos.
> 2. Do texto ao ler ao "texto do leitor" realização singular, resultado de um processo de atualização do texto do autor.
> 3. De uma postura distanciada, visando a uma descrição objetiva do texto, a uma postura implicada, sinal do engajamento do leitor no texto.
> C. A cultura literária: que oscila em uma série de oposições.

A reflexão em torno do ensino da literatura faz-se necessário a fim de que o professor possa ter condições de propor metodologias que possam fomentar a leitura e o letramento literário na escola e isso exige uma mudança na postura do professor, enquanto leitor da literatura e enquanto promotor de um ensino que contemple sim a literatura clássica, mas que dê também espaço para a circulação de obras do contexto cultural no qual ele e os alunos estão inseridos. O professor, nesse caso, tem um papel fundamental no sentido de não apenas propor que os alunos leiam, mas também de ser um leitor de literatura e conhecedor de obras que fazem parte do seu contexto cultural. Até mesmo porque ainda há muitos docentes que não variam seu repertório de leitura e trabalham recorrentemente obras literárias lidas durante a faculdade e ainda tomam a literatura, principalmente a infanto-juvenil, como ferramenta para ditar regras e modelos a serem seguidos.

> A escola como instituição encarregada da educação formal na figura do professor infelizmente ainda seleciona histórias para ensinar virtudes supostamente indispensáveis aos indivíduos a saber: a obediência, a bondade, a humildade, a solidariedade, a coragem, o amor, a persistência. O uso e abuso dessa literatura edificante e modeladora seguem critérios meramente escolares, com a intenção de despertar no aluno qualidades que favoreçam seu rendimento, sua conduta e sua capacidade de adequar-se ao mundo escolar. Esse tipo de literatura é muito mais pedagógico que literário. (BURLAMAQUE *apud* TURCHI & SILVA, 2006, p.79)

Mudar essa concepção acerca da literatura como ferramenta pedagógica requer antes de tudo uma mudança na postura do professor enquanto leitor e enquanto formador de leitores. Isso significa dizer que esta formação enquanto leitor perpassa pela formação teórica e crítica

acerca da literatura e pelo capital de leitura de literaturas diversas que possam dar-lhe suporte para falar e recomendar leituras literárias na escola, pois o que se tem percebido é a ausência de leitura literária na formação contínua do professor de Língua Portuguesa.

A Universidade como instituição formadora de professores de Língua Portuguesa precisa encontrar mecanismos que possam, de fato, dar-lhes suporte para desenvolver um trabalho significativo no que diz respeito ao uso e objetivos da leitura literária no espaço escolar para os professores de Língua Portuguesa em formação, considerando primeiramente a importância de se conhecer a literatura da sociedade a que ele pertence.

Em Parintins no Cesp (Centro de Estudos Superiores de Parintins), há duas modalidades de alunos de Letras: na primeira modalidade encontram-se alunos do curso regular que estudam durante os semestres letivos; na segunda modalidade encontram-se os alunos do Parfor, que já atuam como professores, porém, sem a formação específica. Estes alunos, diferentes dos acadêmicos do curso regular, estudam durante as férias com disciplinas distribuídas em módulos.

A fim de verificar se tanto os alunos do curso regular como os do Parfor conhecem a literatura infanto-juvenil amazonense, aplicou-se oficinas de leitura e questionário como instrumento de coleta de dados do presente estudo.

Circulação e recepção da literatura infanto-juvenil amazonense em sala de aula

A literatura infanto-juvenil amazonense vem surgindo no mercado editorial tratando de diferentes temas, mas sempre focalizando na vida do homem da Amazônia, seus mitos, seus medos, suas crenças. É uma literatura produzida pela imaginação de escritores frutos de uma sociedade letrada e também por escritores oriundos de uma sociedade não letrada em que a oralidade é uma marca fundamental. Tem-se assim uma literatura dividida em dois grupos de escritores: os indígenas e os não-indígenas.

Buscou-se saber junto aos alunos, sujeitos desta pesquisa, se eles conhecem a literatura infanto-juvenil amazonense, qual o valor que eles dão a ela e como eles a recepcionam nas atividades de leitura. Acredita-se que um dos problemas da falta de conhecimento da literatura em questão ser pouco conhecida, encontra-se justamente no fato de ela ser muito nova e só passar a ser produzida quando escritores amazonenses sentiram a necessidade de produzir obras que falassem de coisas da nossa região. Elson Farias comenta sobre essa questão no seu livro “Memórias literárias” e diz que a ideia surge também da necessidade de se escrever literatura para este público específico que é a criança e o jovem:

> Participando dos quadros de promotores culturais da Editora Valer, o jovem Márcio Souto, universitário, estudante de Comunicação Social, passou-me a informação dos educadores amazonenses ressentidos pela falta de estórias infantis escritas por autores amazonenses, falando de nossa vida, das nossas lendas, de nossa cultura, enfim.
> Os livros do gênero vinham de fora, muitos deles até traduzidos de outros idiomas, sem nada a ver com a nossa paisagem. Este foi um outro dado a influir na realização do projeto, pois me colocou de frente com leitores motivando-me ao trabalho. (FARIAS, 2006, p. 218 – 219)

É perceptível na justificativa de Elson uma necessidade de escrever para as crianças por uma exigência primeira da escola, contudo há também a preocupação de se produzir livros para crianças que tratem de nossa região e que façam com que elas se reconheçam nesses textos.De fato, nas escolas circula muita literatura de outros contextos culturais e pouco ou quase nada se sabe sobre a nossa literatura, pois dificilmente ela estará na biblioteca da escola e nas práticas de leitura desenvolvidas pelo professor de língua portuguesa.

YaguarêYamã, escritor indígena da etnia Maraguá também comenta em seu livro "Contos da floresta" sobre as suas principais fontes de inspiração para escrever. Segundo o escritor o que o inspira é: "a cultura do meu povo, do qual descende a minha esposa, e o meu rio Guarinamã, que é igual ao meu sangue, fruto do misticismo Maraguá" (YAMÃ, 2012, p. 63).

Para o escritor, escrever é beber nas fontes culturais de seu povo e tomar como inspiração a natureza representada na figura do rio Guarinamã. Produzir literatura para Yamã é trazer para o formato livro as lendas, os mitos, as crenças e os saberes de seu povo. Muitas, por sinal, das histórias dos escritores indígenas fazem parte do imaginário do homem amazônico, contudo, estão se perdendo no tempo, pois hoje a contação de histórias tem perdido muito espaço para outros meios de lazer como a televisão e as redes sociais.

Acredita-se que uma das formas de reverter esse quadro de distanciamento com a literatura, no sentido geral, e a falta de conhecimento da literatura amazonense, pode começar na universidade com a circulação e produção de oficinas de leitura com a literatura infanto-juvenil amazonense que é o foco deste estudo.

Foram realizadas com os alunos as seguintes oficinas:

a) Roda de Leitura: nesta oficina o objetivo era socializar, em grupos de 5 componentes, as narrativas da coleção "Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica" e a discussão entre os membros do grupo acerca das temáticas tratadas no livro.

b) Contos de assombração: nesta oficina utilizou-se como texto base três narrativas do livro "Contos da Floresta", de autoria do escritor indígena YaguarêYamã.

Além de socializar os textos de Yamã, os alunos também deveriam escrever e recontar um conto de assombração ambientado na Amazônia.

c) Caça ao tesouro: esta oficina trabalhou bastante a parte lúdica e a união entre os grupos. Cada grupo deveria encontrar o tesouro escondido (uma narrativa da literatura infanto-juvenil amazonense), através de pistas trazidas em mapas ou em pequenos versos. Após encontrar o tesouro, cada grupo lia o texto, discutia-o e depois socializava-o com o grupão.

d) Análise paratextual: esta oficina visou trabalhar os elementos paratextuais, principalmente as capas dos livros, numa perspectiva intersemiótica entre o texto e a ilustração.

e) O que o texto me diz e o que eu digo ao texto: nesta oficina distribuiu-se diferentes obras da literatura infanto-juvenil amazonense para que os alunos pudessem socializar sua opinião elas respondendo a duas perguntas: O que o texto me diz? O que eu digo ao texto?

f) Criando a moral da história: nesta oficina trabalhou-se especificamente com a obra "Fábulas e apólogos da Amazônia", das escritoras amazonenses Creuza Barbosa e Adriana Nascimento.O objetivo desta oficina era fazer com que os alunos criassem a própria histórias e comparassem coma moral original. A obra ora citada tem um caráter bastante pedagógico, mas deixa fluir a imaginação quando toma como protagonistas animais e plantas do Amazonas.

A receptividade e o retorno das oficinas foram muito positivos. No geral, todos os alunos envolvidos disseram que trabalhar a literatura infanto-juvenil por meio de oficinas e estratégias de leitura é uma maneira interessante e muito produtiva na promoção do letramento literário na escola.

Todas as oficinas foram pensadas e desenvolvidas na perspectiva da Estética da Recepção, colocando assim o leitor como terceira via na apreensão e produção de sentido. Considerou nestas oficinas a literatura infanto-juvenil amazonense como instrumento de produção de conhecimento, pois a partir do momento que se coloca o leitor para expor o que pensa sobre o texto, possibilita-se então uma nova leitura, um novo olhar sobre o texto

> Pensar sobre a literatura a partir dessa relativa autonomia ante outros modos de apreensão e interpretação do real corresponde a dizer que se está diante de um inusitado tipo de diálogo, regido por jogos de aproximação e afastamento em que as invenções da linguagem, a instauração de pontos de vista particulares, a expressão da subjetividade podem estar misturadas a citações do cotidiano, a referencias indiciais e mesmo, a procedimentos racionalizantes. Nesse sentido, enraizando-se na imaginação e construindo novas hipóteses e metáforas explicativas, o texto literário é outra forma/fonte de produção/apreensão de conhecimento. (BRASIL. 1998, p. 26 – 27)

Encontrar, portanto mecanismos que provoquem o leitor a produzir novos sentidos com a literatura, exige do mediador desses textos metodologias que permitam a apreensão do texto

literário como fonte e campo produtor de novos significados. As oficinas de leitura, nesse caso, são excelentes ferramentas para trabalhar a literatura nesta perspectiva.

Outra técnica utilizada para colher dados para este estudo foi a aplicação de questionários com perguntas abertas aplicadas para alunos do curso de Letras do Parfor e do curso regular. Questionou-se:

1 – Antes da disciplina Literatura Infanto-Juvenil, você já conhecia alguma obra da Literatura infanto-juvenil amazonense? Se conhecia, cite o(s) nome(s).

Entre os alunos do curso regular, 19 disseram não conhecer nenhuma obra e 14 afirmaram que conheciam e citaram: "Formosa, a sementinha voadora" de Wilson Nogueira, "Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica" de Elson Farias, "Órfãos das Águas", também de Wilson Nogueira, "A cidade perdida dos meninos peixes" e "O urubu albino" de Zemaria Pinto.

Os 23 alunos do Parfor, por sua vez, disseram que não conheciam nenhuma obra da Literatura infanto-juvenil amazonense.

Os dados mostram que a literatura infanto-juvenil amazonense é praticamente desconhecida, tanto pelos alunos do Parfor, que já atuam como professores como dos alunos de Letras do curso regular, professores em formação, pois apesar de 14 alunos afirmarem que conhecem, percebe-se que o número de obras é irrisório para a quantidade de livros já publicados. Questionou-se ainda:

2 – Você considera importante conhecer a literatura infanto-juvenil amazonense?

As respostas a esta pergunta estão transcritas na tabela, divididas em duas categorias: Alunos do Parfor e Alunos do Curso Regular. Escolheu-se as respostas que se aproximavam para colocar no quadro abaixo:

Os alunos são denominados de A1, A2, A3, A4

Alunos do Parfor	Respostas
A1	Eu acho importante porque são histórias novas, de um conteúdo muito rico e de um contexto fantástico para trabalhar em sala de aula.
A2	Eu vejo que é importante porque ela procura fazer uma comparação com a nossa realidade.

A3	É importante porque busca conscientizar os alunos sobre muitas coisas e pode ser trabalhada de forma interdisciplinar.
A4	Considero boa para trabalhar porque tem tudo a ver com nossa cultura e seria bemm aproveitada em sala de aula.
A5	Sim, pois as histórias nos mostram coisas que já aconteciam e continuam acontecendo como o desmatamento e a crueldade das pessoas com a natureza

Alunos do curso regular de Letras	**Respostas**
A1	Sim, como toda literatura é arte e fenômeno da criatividade que representa o mundo com relacionado com a realidade, mas abre asas para a imaginação também.
A2	Na minha opinião sim, pois conhecemos muito a literatura de outras culturas e porque não conhecermos a nossa? Então a literatura infanto-juvenil amazonense é essencial na nossa grade curricular.
A3	Sim, porque conhecer a produção, ainda que parca, propicia-nos a dimensão da literariedade que, em muitos se reveste de nossa cultura, sem precisar necessariamente, que importemos concepções.
A4	Sim. Primeiramente conhecendo é que podemos valorizar nossa cultura, muito se fala de literatura, outros lugares, ficando de lado a amazonense, por isso, como até mesmo uma perda.

Percebe pelas respostas dos alunos que todos consideram importante conhecer a literatura infanto-juvenil amazonense. Nas repostas dos alunos do Parfor, nota-se que os acadêmicos veem a literatura infanto-juvenil como uma ferramenta pedagógica que pode ser utilizada para conscientizar sobre questões como o desmatamento e como ferramenta para trabalhar leitura de forma interdisciplinar. Há o reconhecimento desta literatura como texto que valoriza a cultura amazônica e que tem muito a ver com a realidade do leitor.

Quanto as respostas dos alunos do curso regular, percebe-se que os eles têm uma visão mais reflexiva, mais crítica e um conhecimento maior sobre a teoria literária considerama literatura infanto-juvenil amazonense como um fenômeno histórico e social, como qualquer literatura.

Ainda nas repostas dos alunos do curso regular, é visível o reconhecimento desta literatura como forma de valorizar nossa cultura e produzir algo que não esteja necessariamente baseado nos modelos europeus.

As respostas das duas categorias de alunos mostram que eles valorizam a literatura infanto-juvenil amazonense, a enxergam como texto literário à altura de outras literaturas.

Também questionou-se:

3 – Que sugestão você dá para que a literatura infanto-juvenil amazonense seja de fato conhecida pelo público leitor local?

Tanto os alunos do Parfor como os do curso regular foram unânimes em afirmar que o professor deve fazer esses textos circular em sala de aula e que esta literatura deveria ser mais divulgada em projetos de promoção da leitura e em uma disciplina específica para no Ensino Fundamental.

De todos os dados colhidos, ficou evidente que as duas categorias de alunos, em grande parte, não conhecem a literatura infanto-juvenil amazonense, mas a partir do contato deles, nas oficinas de leitura, puderam perceber a riqueza e o valor que esta literatura tem para a nossa cultura literária e para a promoção de leitura literária em que o leitor se reconheça e se faça parte integrante da história.

Considerações finais

Embora ainda pouco divulgada e circulada no espaço acadêmico, a literatura infanto-juvenil amazonense não é uma literatura menor, pois contempla todos os requisitos da literariedade, perceptível tanto na literatura produzida por escritores não-indígenas como também na literatura produzida pelos indígenas.

O presente estudo aponta para a importância de se divulgar mais esta literatura além das prateleiras das livrarias, a fim de que ela possa realmente fazer parte dos círculos de leitura na universidade e na escola, visto que como se percebeu nos dados, a maioria dos alunos não conhecem os textos literários produzidos no Amazonas para o público infanto-juvenil e os poucos alunos que disseram conhecer citam apenas um número ínfimo de títulos a considerar a quantidade significativa de livros publicados desde 2001.

Percebe-se ainda que os alunos do Parfor, talvez pelo fato de morarem e atuarem como professores na zona rural, não têm acesso à literatura, no sentido geral, e tampouco à literatura infanto-juvenil amazonense. Por outro lado, os alunos do curso regular, embora morem e estudem na cidade também desconhecem a literatura infanto-juvenil amazonense.

Todos os envolvidos na pesquisa são unânimes em reconhecer a importância da literatura infanto-juvenilamazonense, não apenas no currículo de Letras, mas também nas práticas de leitura com alunos da Educação Básica, pois veem esta literatura como texto que trata sim de temas universais, mas falam, principalmente, de nossa cultura, de nossos povos indígenas, de nossas crenças e saberes.

Propor, portanto, a circulação e atividades de leitura com a literatura infanto-juvenil amazonense a partir do curso de Letras é possibilitar aos professore que já atuam e, aos em formação, a oportunidade de multiplicar a circulação desta literatura para outros espaços, sejam eles formais ou não-formais.

Considera-se então, de suma importância o presente estudo, pois ele nos mostra caminhos a serem percorridos para que a literatura infanto-juvenil amazonense seja, de fato, presente na Universidade e na escola; para que esta literatura possa realmente legitimar-se enquanto obra de arte, que fala do nosso contexto e nos propõe um novo olhar sobre nossa condição enquanto homens amazônidas.

Referências

BARBOSA, Creuza. SILVA, Adriana Barbosa. *Fábulas e apólogos da Amazônia.* Ilustração Aldemar Falcão. Manaus: Editora Valer, 2014.

BRASIL.Secretaria de Educação Fundamental.*Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa.* Brasília: MEC/SEF, 1998.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi. *Os primeiros passos da constituição de leitores autônomos: a formação do professor.* In TURCHI, Maria Zaira. SILVA, Vera Maria Tiezmann.

Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

DIAKARA, Jaime. *YahiPuiroKi'ti: a origem da constelação da garça.* Manaus: Editora Valer, 2011.

FARIAS, Elson. *Memórias literárias.* Manaus: Editora Valer/UniNorte, 2006.

_____. *Coleção Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica.*Manaus: Editora Valer: 2001. (Coleção Aventuras do Zezé na Floresta Amazônica)

GUARÁ, Rony Wasiri. *O caso da cobra que foi pega pelos pés.* Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.

_____. *ÇaiçuIndé: o primeiro grande amor do mundo.* Manaus: Editora Valer, 2001.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil.* Trad. Cid Knipel. Ed . Ver. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEONG, Leyla. *Duas histórias da noite*. Ilustração Terezinha Escobar. Manaus: Editora Valer, 2011.

MELLO, Thiago de. *O menino irmão das águas***.** Ilustração Euros.Manaus: Editora Valer, 2011.

NOGUEIRA, Wilson. *Formosa- A sementinha voadora.* Manaus: Editora Valer, 2010

PINTO, Zemaria. *A cidade perdida dos meninos-peixes.* Manaus: Editora Valer, 2010.

ROUXEL, Anne**.** *Aspectos metodológicos do ensino da literatura.*In. DALVI, Maria Amélia. RESENDE, Neide Luzia de. FALEIROS, Rita Jover. *Leitura de literatura na escola.* São Paulo, SP: Parábola, 2013.

YAMÃ, Yaguarê. *Contos da floresta***.** Ilustrações Luana Geiger. São Paulo: Petrópolis, 2012.

_____. *Um curumim, uma canoa.* Ilustração de Simone Matias. Rio de Janneiro: Zit, 2012.

_____. *Pequenas guerreiras***.** Ilustraçoes de Taisa Borges. São Paulo: FTD, 2013.

_____. *Puratig: o remo sagrado.* Ilustrações das crianças SaterêMawé, Queila da Glória e YaguarêYamã. São Paulo: Petrópolis, 2001.

_____. *KurumiGuaré no coração da Amazônia***.** Ilustrações do autor. São Paulo: FTD, 2007.

_____. *GuanabyMuruGawa: a origem do beija flor.* Ilustração Taisa Borges. São Paulo: Petrópolis, 2012.

YAGUAKÃG, Elias. *Tykuã e a origem da anunciação.* Ilustração Kammael João. Rio de Janeiro: Rovele, 2014.

EM SOLO EUROPEU, NO SÉCULO XVI, DOIS ESTRANGEIROS: O PAQUIDERME E SEU TRATADOR INDIANO EM *A VIAGEM DO ELEFANTE* (2008), DE JOSÉ SARAMAGO

Denise Rocha (Universidade Federal do Ceará - Fortaleza)

Cíntia Zollner (UNESP - Assis)

RESUMO

José Saramago evoca, no romance *A viagem do elefante* (2008), um episódio histórico ocorrido no século XVI, durante o reinado de D. João III, que ofereceu ao seu primo o Arquiduque Maximiliano da Áustria, como presente de casamento com a filha do imperador Carlos V, um elefante que tinha um tratador (conarca) da Índia. De Lisboa, escoltados até Valladollid (Espanha), os dois seguem para Viena, residência do jovem casal. No romance de Saramago, o paquiderme recebe o nome de Salomão e seu acompanhante o de Subhro. No séquito dos nobres, eles e a grande equipe de servos, empreendem uma travessia permeada de obstáculos, durante o verão e o inverno, na qual a supremacia organizacional dos austríacos se sobrepõe, enquanto que a dos portugueses e espanhóis se destaca pela confusão. O objetivo do estudo é analisar as imagens dos estrangeiros - animal e tratador - segundo as reflexões de Said, de Burke e de Hutcheon.

Palavras-chave: Literatura portuguesa; Saramago; estrangeiro; imagem.

Introdução

No contexto histórico no século XVI, o conarca indiano, anônimo, que acompanhou nos anos de 1520 a 1552, o elefante, de Portugal, passando pela Espanha, Itália até a Áustria, foi eternizado em pinturas, medalhas, crônicas e poemas. Estas imagens, verbais e visuais, puderam ser vistas como "testemunhas oculares" (Burke)[1], de um feito histórico, presente no contexto da tradição portuguesa, desde o reinado de D. Manuel, o venturoso (1469-1521), onde animais exóticos eram ofertados como representação da expansão territorial de Portugal. Embora o feito internacional do tratador indiano tenha sido cristalizado em diversas gravuras, seu nome e seu passado ficaram imersos, preso à biografia do Arquiduque europeu: Maximiliano II, Imperador do Sacro Império Romano de Nação Germânica, e do Rei D. João III, de Portugal. Saramago em *A viagem do elefante* (2008), resgatando os personagens anônimos, presentes na historiografia oficial: o tratador indiano, bem como o elefante, atribui a ambos expressão e sentimento, na narrativa de reconstituição histórica. O autor reconstitui o tratador indiano Subhro, dando-lhe, voz por meio do discurso do oprimido (Hutcheon), e atribui, tanto ao

[1] Peter Burke é um teórico e historiador inglês.

elefante Salomão quanto ao Conarca indiano, aspectos culturais próprios. Neste contexto, ambos representam o estrangeiro em solo europeu.

O tratador indiano Subhro, na narrativa, por meio do discurso literário, reflete diversas contestações, diante de manipulações de poder e, na medida em que passa por um processo de fragmentação de identidade, 'entre fronteiras', e isso analisaremos mais adiante, consequentemente reage, num processo de busca da memória individual (Halwachs), como resgate de sua origem e cultura. Neste sentido, faremos uma análise de aspecto memorialístico, como um recurso de atuação social, que permitirá uma releitura ou ressignificação do passado, pelo estudo do discurso oprimido, presente no personagem Subhro. Contudo, iniciaremos pelo conceito metaficcional.

Por meio dos discursos, da ironia e da paródia, entre outros requintes literários, presentes no estilo da narrativa de Saramago, o contexto da metaficção historiográfica permite ao "ex-cêntrico" (Hutcheon), tomar a palavra, criticar e contestar todo um sistema coletivo e manipulador de autoridades da época, por meio da narrativa. Segundo Hutcheon: [...] O discurso do oprimido, do excêntrico, presente nessas obras, refletem contestação diante dos mecanismos de poder. (APUD, HUTCHEON, 2009, p.30).

2. A Metaficção Historiográfica: teorias e reflexões

Diversos textos, denominados de "Novo Romance Histórico", no contexto 'pós-moderno', surgiram a partir dos anos de 1980, onde a historiografia oficial celebrava diversos atos de figuras históricas, autoridades políticas da época, presentes na denominada elite colonial. Por meio das narrativas, de diversos autores, e no nosso caso de estudo, José Saramago em *A viagem do elefante* (2008), surgiram vários textos, também denominados como metaficção historiográfica. Tais escritos, presentes em diversas obras, contestaram os mais variados mecanismos de poder e manipulações diversas, pelo discurso do oprimido, com caráter meta-discursivo. Pela verossimilhança, presente na narrativa, a partir de elementos literários presentes, refletiram diversas contestações, também, a partir de requintes literários como paródia, provérbios, intertextualidades, ironia, metáforas, entre outros elementos. José Saramago, em *A viagem do elefante* (2008), faz com que a verdade histórica e dita "absoluta" passe a ser revista, ficcionalizada, causando diversas reflexões para o público leitor. Defendendo suas conclusões na crença da ficção pós-modernista de José Saramago, Ana Paula Arnaut, em *José Saramago* fala sobre uma autoconsciência presente no romance do autor. Arnaut diz:

> [...] Outro aspecto em que a ficção de Saramago denuncia traços próprios da ficção pós-moderna é no seu gosto pela reavaliação da História, quer do passado, quer dos possíveis futuros. A evocação da História no romance pós-moderno, a que Linda Hutcheon chamou *metaficção historiográfica*, implica, não uma fuga ou uma visão iconoclasta da História, como pretendia o modernismo, mas uma auto-consciência histórica e ficcional que sabe que o acesso à História está sempre condicionado pela textualidade. (ARNAUT, 2008, p.154)

Para Arnaut, a presença de uma autoconsciência, presente no romance ficcional de José Saramago, é constante e, aparentemente, o caracteriza como romancista pós-moderno. Com tais ideias, podemos concluir que, no caso de nosso estudo, o discurso do oprimido poderá despertar a auto-consciência do leitor, a partir de questões históricas, presentes na ficção, identidade e poder, ou ainda aspectos culturais, no contexto da metaficção historiográfica, presente na narrativa, se seguirmos as reflexões de Arnaut, sobre a ficção: "E se o ponto de vista adoptado for o dos humilhados, dos vencidos, dos esquecidos da História? Um ponto de vista ex-cêntrico? A História é, seria, será outra; outros mundos poder-se-iam ter construído, poder-se-ão construir". (ARNAUT, 2008, P.154). Acreditando não haver uma verdade absoluta, histórica, Arnaut conclui que, no contexto da ficção, a imitação ou a paródia, pode despertar a consciência de cada leitor[2].

Arnaut defende a 'imitação', que reconstitui personagens históricos, como personagens do discurso, afirmando que não existe uma verdade absoluta acerca dos fatos históricos. A teórica diz:

> [...] A teoria mimética que se pretendia repudiar acaba, pois, segundo cremos, por sobreviver obliquamente, o que significa, em última instância, que de um modo ou de outro, como oportunamente desenvolveremos e defenderemos, a alegada crise de representação, sendo porventura deslocada, descentrada em relação às tradicionais práticas ancestralmente enraizadas em Platão, nunca é, por certo, total e absoluta. (ARNAUT, 2008, p. 39-40)

A teórica canadense aborda, assim, a existência da mímese, como algo positivo que pode proporcionar, não uma imitação pura e simples dos consagrados fatos históricos, mas novas possibilidade de representação ou ainda interpretação dos fatos antigos, ditos 'consagrados', dentro do contexto pós-moderno.

3. Imagem Identidade

Para Said em *Orientalismo*, o processo de escrita sobre o Oriente não poderia ocorrer de modo 'abstrato', pois é necessário um conhecimento prévio sobre o local. Neste sentido, o

[2] Ana Paula Arnaut em *Poética do pós-modernismo* faz referência a uma consciência coletiva existente.

estudioso indiano basicamente aponta que, por meio dessa 'localização estratégica', pode surgir o estilo de escrever do autor. No caso de José Saramago, podemos dizer que o escritor, embora não aponte, no conto, o local específico do Oriente, seus dois personagens principais, o paquiderme Salomão e o Conarca Subhro são de origem indiana. Neste contexto, podemos dizer que o estilo de escrita do autor, metaficcional e metalingüístico, apoia-se em caráter de 'verossimilhança'.

De acordo com o teórico inglês Peter Burke em *testemunha ocular: história e imagem*, os textos apresentam-se como forma importante de evidência história, bem como as imagens, que possuem tal função: "Elas registram atos de testemunha ocular". (Burke, 2004, p.17).

Para compor em obra *A viagem do elefante* e, mais especificamente, os personagens Salomão/Soliman Subhro/Fritz, Saramago, trabalhando com diversos espaços que não poderia comprovar, baseou-se também em imagens da historiografia oficial, para reconstituir o tratador bem como o elefante indiano, como figuras históricas, anônimas e estrangeiras, dentro da historiografia oficial:

Figura 1- Medalha comemorativa do tratador indiano em[3] turbante e bastão, de Michael Minck, Wasseburg (Áustria),1554 juntamente com o elefante
Fonte: http://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant)

A imagem acima intitulada como *Medalha comemorativa do tratador indiano em turbante e bastão* (1554) teria eternizado em 'metal', pelos registros pertencentes à historiografia dita consagrada, a figura do elefante Soliman, bem como de seu tratador anônimo,

[3] Uma versão deste trabalho está publicada em: Imagens de um elefante indiano em percurso europeu, de Cíntia Zollner e Denise Rocha, onde a ilustração acima foi também utilizada.

sendo ambos, portanto, o símbolo do poderio expansionista luso de Portugal na Índia, de sua diplomacia em terras de além-mar, ou seja, do poder de expansão.

De acordo com Bhabha:

> [...] esses antigos símbolos precisam ser desnudados para revelar seu hibridismo; precisam, portanto ser ressignificados ou traduzidos como signos que são interpretados de formas diferentes na multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais que se acotovelam e se justapõem na constituição híbrida das culturas pós-coloniais. (1990:210-211)

Como um herói, em figura de metal, mas anônimo nos registros oficiais, o tratador é reconstituído na obra de Saramago, com nome Subhro, indiano em solo europeu. O tratador, juntamente com o elefante, surge como estrangeiro, dentro de um espaço do 'entre-lugar' (Bhabha), que ganha voz e aspectos culturais próprios de sua origem indiana, refletidos e marcados no romance, quando entram em contato com demais personagens históricos.

Em *A viagem do elefante,* a questão da preocupação com a boa imagem do Império luso Português é crucial e, consequentemente, a imagem do Imperador, D. João III, permeia a trama, quando representada pelo elefante Salomão. Neste contexto, a busca pela representação de poder, advinda da necessidade da boa imagem diplomática portuguesa, destaca-se, representada pelos estrangeiros, o elefante Salomão e o Conarca indiano. Ambos devem apresentar-se dignamente, unicamente pelo fato de serem a representação cultural do poderio e boa imagem do Imperador de Portugal, bem como do país expansionista, importante apenas "de fachada", pois em meio às dificuldades do caminho, o vestuário usado para a viagem, antes da chegada a Valladolid, sem vistas de pessoas importantes, é um mero instrumento de improvisação precária:

> [...] Este homem não pode ir para Viena em semelhante figura, coberto de andrajos, ordeno que façam dois fatos, um para o trabalho, para quando tiver que andar em cima do elefante, e outro de representação social para não fazer má figura na corte austríaca, sem luxo, mas digno do país que o manda lá. (SARAMAGO, 2008, p. 23)

4. Representações de dois estrangeiros

Em *A viagem do elefante*, o personagem indiano Subhro, juntamente com o elefante Salomão, na narrativa saramaguiana, representa o 'estrangeiro'. Nas fronteiras que seguem com a comitiva do elefante, em meio a um contexto de inquisição, Subhro contesta e 'mistura' crenças religiosas, advindas de sua cultura indiana, com os dogmas sagrados da santíssima trindade, incluindo a Virgem Maria. O personagem, contestando o comandante luso acerca da

santíssima trindade, diz: "[...] No cristianismo são quatro, meu comandante". (SARAMAGO, 2008, p.70)

O comandante do Império luso, hierarquicamente superior a Subhro e aparentemente sarcástico, curioso, incisivo, dirigindo perguntas inquisitivas ao tratador indiano, acerca de sua religião, vê-se chocado ao ter as prontas reflexões de Subhro sobre o 'responsável' pela criação do universo: "Segundo a tua religião, quem foi que criou o universo, perguntou o comandante, Brama, meu senhor, Então esse é deus, Sim, mas não o único, Explica-te". (SARAMAGO, 2008, p. 70)

É no espaço intersticial do romance que o personagem Subhro, juntamente com o elefante Salomão, reflete acerca de sua identidade, num constante transito entre diferentes 'culturas'. No contexto dessa viagem, geográfica e sentimental, pelo discurso narrativo, a medida em que o tratador vai, aos poucos, chegando a um local, cada vez mais distante, com o elefante Salomão, parece também, aos poucos, ter parte de sua identidade indiana em conflito, num transito entre identidades 'culturais' e aparente guerra de posicionamento onde, pelo processo do discurso narrativo, de distâncias percorridas, percebemos um hibridismo, presente no diálogo entre Subhro e o comandante luso, de forma reflexiva:

> [...] Se chego a Viena, não volto mais, Não regressas à índia, perguntou o comandante, já não sou indiano, Em todo caso vejo que do teu hinduísmo pareces saber muito, Mais ou menos meu comandante, mais ou menos, *(Ibid*., 2008, p. 70)

O processo de digressão, presente na narrativa de *A viagem do elefante* é, também, um dos recursos estilísticos, utilizado pelo autor narrador para, entre significante e significado, apresentar um ponto 'intersticial' de fronteiras entre o Conarca Subhro e o comandante do exército luso. Ao ser apresentado, ao leitor, os diferentes mundos do chamado 'universo cultural', ao qual vivem ambos, aspectos culturais são contrastantes entre o comandante do exército luso e o conarca indiano. Num processo onde a fronteira deixa de ser um lugar 'divisório' e passa a tornar-se um local de negociação e comunicação, parece também haver, neste espaço de deslocamento, uma fuga subjetiva e humanista por onde, em terceiro espaço, de multiculturalismo, as identidades, em transito, parecem passar por uma cisão entre 'dominador e dominado', permitindo um trajeto entre um e outro. No contexto do espaço de "entre-lugar", proposto por Homi K. Bhabha, podemos dizer que, no processo emergencial em que aparece o espaço 'intersticial', ocorre um processo de imposição. Tal imposição, proposta por Bhabha pode ser verificada em *A viagem do elefante*.

Em Pádua, no contexto histórico do Concílio de Trento, época da inquisição, com más intenções, o Cura exige que Subhro forje um milagre. O elefante deverá ajoelhar-se na entrada da basílica de Santo Antonio. Embora Subhro conteste, acaba cedendo às manipulações, em meio ao auge de sobreposição do cura, que o ameaça, de modo sádico e irônico. Contudo, neste contexto, inter-subjetivo, em que valores culturais são negociados, há um escape 'humano', de negociação desfavorável:"[...] Que é que me acontece se eu levar o elefante e ele não se ajoelhar, Nada, a não ser que suspeitemos que a culpa seja tua". (Ibid., p.190).

Dominado, o tratador indiano cede às ordens do cura e faz sua vontade. Entretanto, após o 'suposto' milagre, quando o tratador indiano consegue treinar o elefante, e este de fato se ajoelha na Basílica, o conarca, entretido neste espaço de 'entre meio', parece identificar-se, pelas más atitudes, com o cura, que no momento possui autoridade sobre ele. Neste contexto, o desejo de ocupar o lugar do outro, proposto por Bhabha, aparece como um ponto subjetivo, de escape humano, que para o conarca indiano se traduz em ambição. Dessa forma, o tratador, que parece já não ser mais totalmente ele mesmo (híbrido), mas também não sendo o 'outro', num terceiro espaço da narrativa, entre fronteiras e identidades, surge como estrangeiro, subverte seus valores morais, religiosos e culturais e passa a ser um subvertor, vendendo os pelos do paquiderme aos fiéis da porta da Basílica, dizendo que eles possuem propriedades curativas. Entretanto, Subhro, à medida em que se distancia, geograficamente, de sua origem indiana, sente perder parte de sua memória e, consequentemente, de sua identidade. O conarca indiano reflete acerca do elefante e, identificando-se com o paquiderme, também estrangeiro, diz:

> [...] O elefante, já lho disse outro dia, é outra coisa, em um elefante há dois elefantes, um que aprende o que se lhe ensina e outro que persistirá em ignorar tudo, Como sabes tu isso, Descobri que sou tal qual o elefante, uma parte de mim aprende , a outra ignora o que a outra parte aprendeu, e tanto mais vai ignorando quanto mais tempo vai vivendo, Não sou capaz de te seguir nesses jogos de palavras, Não sou eu quem joga com as palavras, são elas que jogam comigo. (*Ibid*,. p. 155).

Deste modo, embora identificados, ambos permanecem estrangeiros, pelo texto metaficcional, auto-reflexivo e metalinguístico.

Conclusão

Em *A viagem do elefante*, o personagem indiano Subhro, bem com o elefante Salomão, surgem na narrativa saramaguiana, como os 'estrangeiros'. Nas fronteiras que seguem com a comitiva, para enviar o elefante, de Lisboa até a Áustria, em meio a vários percursos, podemos

dizer, quase suicida, quando chegando aos Alpes, Subhro contesta e 'mistura' crenças religiosas, advindas de sua cultura indiana e identifica-se com o elefante sendo, ambos, num contexto mais humano e universal estrangeiros em Solo europeu.

Referências

ARNAULT, Ana Paula. In: *Pos-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

BHABHA, Homi k. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem.* Tradução de Ver Maria Xavier dos Santos e revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, São Paulo: Edusc, 2004.

SAID, Edward W. *Orientalismo.* O Oriente como invenção do Ocidente São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante.* São Paulo: Companhia das letras, 2008

ACERVOS DIGITAIS DE PRÁTICAS TEATRAIS NO AMAZONAS

Dilce Pio Nascimento[1]

RESUMO

Este trabalho discorre, primeiramente, sobre as práticas teatrais no amazonas, a partir da década de 80 à atualidade, divulgando, através de sinopses inúmeras peças teatrais publicadas e não publicadas desse período. Mas existem peças de teatro que foram, por sua vez, apenas apresentadas para um pequeno público, sendo ignoradas pela população em geral. Atualmente, na cidade de Parintins, o curso de Letras vem desenvolvendo algumas práticas teatrais como metodologia de ensino da Língua Portuguesa e esta prática vem sendo estendida para as escolas públicas por intermédio de projetos de ensino e extensão. Posteriormente, fez-se um estudo sobre a organização, sistematização e digitalização de esquetes e peças teatrais produzidas no Amazonas para a composição dos acervos digitais do Baixo Amazonas.

Palavra-chave: sinopse teatral; acervo digital; Amazonas.

Introdução

Este trabalho é resultado da pesquisa sobre a produção e apresentações de peças teatrais do amazonas, na década de 80 à atualidade. Teve inicio em 2013 com o projeto de PAIC intitulado "Um olhar nas sinopses da produção teatral no Amazonas a partir da década de 1980 à atualidade. A delimitação do *corpus* da pesquisa a partir dessa década deu-se pelo fato de haver um trabalho anterior, de Selda vale e Edney Azancoth, sobre as práticas teatrais em Manaus, no livro **"**Tesc- Nos Bastidores da lenda" (2010) que trata do teatro experimental apresentado no Sesc nas décadas de 60 a meados dos anos 80.

O grande desafio da pesquisa, primeiramente, era escrever as sinopses de peças publicadas, e posteriormente, das não publicadas. Infelizmente, a maioria das peças publicadas e/ou apresentadas nesse período, encontra-se em acervos particulares. No segundo momento fez-se o mapeamento e organização das peças teatrais produzidas e presentadas na cidade de Parintins a partir 2010 a 2013.

Uma tentativa de resgate das sinopses do teatro no Amazonas a partir da década de 80

Historicamente, sabe-se que o Amazonas foi palco de um cenário cultural opulento no apogeu da borracha, com a construção do Teatro Amazonas, nas apresentações de inúmeras atrações artísticas, principalmente advindas de outros países, porém o acesso aos eventos

[1] Professora MSc. do Centro de Estudos Superiores de Parintins, da Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA. E-mail: dilcepio12@gmail.com

realizados no interior do teatro era restrita a um público seleto. Por outro lado, muitos artistas amazonenses viviam no anonimato, em particular os da literatura e os das artes plásticas. Mesmo sem ambiente apropriado para representação teatral, alguns intelectuais e artista locais, como Edney Azancoth, produziam e encenavam suas peças teatrais no próprio bairro onde morava. Esta era a maior diversão da garotada, a qual Azancoth nomeou de "teatro de fundo de quintal [nele]" os garotos elaboravam o roteiro do espetáculo, ensaiavam, confeccionavam figurinos com papel de ceda e crepom e saiam pela vizinhança convidando os espectadores." (AZANCOTH, 1993, p. 11). Nesse período Manaus era uma cidade pouco urbanizada, (década de 60), em plena Ditadura militar. No final dessa década, Manaus se tornaria um inchaço populacional provocado pela euforia da Zona Franca.

Nesse contexto o Amazonas surge com uma produção e apresentações de espetáculos teatrais informal com inúmeras peças sem registros, por tais motivo, compreende-se a importância de dar visibilidade à produção dos textos teatrais, produzidos na década de 80 com o intuito de resgatar os registros de como ocorreram em Manaus e no interior do Baixo Amazonas esse tipo de arte uma vez que a história da literatura amazonense ainda é pouco conhecida da própria comunidade local.

Na década de 80 Márcio Souza se destaca na dramaturgia amazonense, sua peça de teatro "Elogio da preguiça", de 1980, inaugura esta fase do teatro experimental na cidade de Manaus. O teor da peça em "clima de teatro do absurdo e comédia farsesca [...] mostrava de forma implacável as consequências da Ditadura Militar" (SOUZA, 2010, p.73). Em 1982, Márcio Souza leva ao palco outra peça com o mesmo teor satírico, "A Resistível Ascensão do Boto-Tucuxi", "uma comédia ferozmente crítica sobre a política populista que preparou o colapso da democracia no Brasil" (SOUZA, 2010, p.74). Nota-se que as duas comédias fazem duras críticas ao contexto político e social da capital amazonense.

"A resistível ascensão do Boto-Tucuxi foi inspirada na peça de Bertolt Brecht, "A Resistível Ascensão de Arturo Ui", de 1969. A história refere-se à política populista do Boto. As cenas ocorrem no cabaré La Chunga, lugar inóspito e decadente. Porém, após o Boto vencer as eleições, de forma ilícita, o cabaré retoma os trabalhos, para satisfazer os prazeres dos políticos. A vitória do Boto só foi possível graças ao auxílio do Diabo. No entanto as prostitutas do cabaré, insatisfeita com seus salários, fazem manifestações populares contra a administração do Boto, levando-o à bancarrota. Nota-se nessas peças uma influência do teatro político de Brecht onde "o palco deve ser o campo de batalha do ator" (AZANCOUTH, 2009, p. 18, 2009), lugar de resistência contra todo o tipo de opressão social.

As peças publicadas e encenadas, da década de 80 são, a maioria, do escritor Márcio Souza, além das duas mencionadas, em 2006 volta em cena a peça "Maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê", uma nova encenação do texto de 1975. Nesta peça Márcio Souza explora o imaginário da etnia tucano associando elementos da tradição grega como o mito de Orfeu. O sapo transformado em homem sai a procura de sua amada Moça-Juruti, que fora sequestrada pelo Urubu-Rei. Assim como Orfeu desce ao inferno em busca de Eurídice, Tarô- Bequê vai à maloca dos mortos resgatar a Moça-Juriti. Um texto bastante filosófico sobre a condição humana, a mensagem final deixa claro de que o homem não é melhor do que os seres do reino animal ou vegetal. Uma vez que Tarô-Bequê arrepende-se da transformação.

Em 2010 a Editora Valer publica a 2ª edição do livro fotográfico "Um teatro na Amazônia", de Márcio Souza. O livro retrata as principais peças apresentadas em Manaus, a partir de 1969 a 2010. A maioria delas com novas montagens, como por exemplo, "A paixão de Ajuricaba" volta ao "palco do Teatro Amazonas no dia 08 de agosto de 2003 [...] após o último espetáculo apresentado pelo Tesc em 1982 [...]. vinte e nove anos separam essa nova montagem daquela já distante encenação de 1974 (AZANCOTH; COSTA, 2009, p.303). O referido livro traz imagens das apresentações no teatro experimental do SESC do Amazonas.

Devido a grande dificuldade em obter acesso aos textos, o professor Jorge Bandeira organizou as práticas teatrais em Manaus, no "Anuário do Teatro Amazonense", fazendo um levantamento de textos e encenações desde 1975 a 2013. Este trabalho engloba todas práticas teatrais desde os festivais, à mostras e atividades informais apresentadas nas escolas públicas da cidade, somando um total de 337 encenações. Para obter todas as informações do Anuário Jorge Bandeira apresenta uma enorme lista de colaboradores, entre outros, Nereide Santiago, Dori Carvalho, Wagner Melo, Chico Cardoso, Ismael Farias.

A partir do contato com o Anuário foi possível fazer as sinopses das seguintes peças a seguir, O elogio da preguiça (1980, Márcio Souza) A Resistível Ascensão do Boto-Tucuxi (198, Márcio Souza), Pluft, o fantasminha (1980, Grupo GRITO de Bechinha). O leiteiro e a menina (1982, Nereide Santiago), O piquenique no Front, Putz, a menina que buscava o sol (1981, Grupo GRITO de Bechinha) (1983, texto de Fernando Arrabal, direção: Nereide Santiago), Aquela outra face da tribo (1983, Au´rlio Michiles), Bodas de Sangue (1984, texto de Garcia Lorca. Direção: Grupo Independente, Gerson Albano), O Pequeno Príncipe (1984, Texto: Saint Exupéry adaptação: Beckinha Grupo Evolução), A última dança de kátia Bolerão (1984, Álvaro Braga, direção: Wagner Melo), O despertar da primavera (1985, Socorro

Langbeck/Beckinha, Direçao: Wagner Melo), Diz que sim, diz que não (1985, Bertolt Brecht. Direção: Wagner Melo), A Carroça de Pandora do Largo de Sabá Tião (2007, Jorge Bandeira).

Neste trabalho, foram organizadas apenas essas sinopses das peças teatrais apresentas em Manaus. Ressalta-se a dificuldade em encontrar os texto originais, uma vez que a maioria delas não foi publicada e mesmo as publicadas, raramente se encontra em livrarias ou em acervos públicos.

As práticas teatrais na cidade Parintins: construindo o acervo digital

O Brasil é um país de dimensão continental e dentro dele coexiste uma grande diversidade cultural, Porém o respeito pela diversidade cultural não minimiza as disparidades sociais existentes entre as regiões e esta situação reflete diretamente na educação escolar. Nos rincões do Amazonas, como em outros estados brasileiros, os livros ainda são uma raridade, pois o livro didático é a única ferramenta de estudo. Nesse contexto, se verifica uma ausência de leitura de textos literário. É comum professores da educação básica reclamarem sobre suas dificuldades em dinamizar o espaço da sala de aula com leituras que sejam apreciadas pelos alunos.

Nessa busca entre o "erro" e o "acerto" do professor em encontrar uma metodologia que atenda as necessidades da heterogeneidade da sala de aula, a leitura dramática torna-se uma possibilidade significativa de aprendizagem, de conhecimento e de difusão de textos literários. Na cidade de Parintins essa experiência vem dando certo com o projeto " Literatura no Palco" implementado nas escolas públicas desde 2010.

Algumas regiões brasileiras ainda vivem sob o legado da cultura não letrada como é o caso de vários povos indígenas da Amazônia, mas essa situação não se restringe aos povos indígenas, pois na educação familiar pouca ou raríssimas leituras literárias são incentivadas pela família, logo cabe à escola proporcionar um espaço adequado para que essa deficiência de leitura seja minimizada.

A metodologia do teatro em sala de aula promove a acadêmicos e professores uma reflexão teórica e prática sobre novas metodologias de ensino de literatura. Através da linguagem teatral vem contribuir para a formação e aproximação dos alunos com a literatura, uma vez que o teatro requer conhecimento da obra, através da expressão corporal e verbal. De certo não se faz um leitor por acaso, cada texto traz uma história a qual ganha vida e novas interpretações conforme suas releituras.

De acordo com Tardif (2008) para que haja um trabalho efetivo de integração entre professores e alunos e o resultado seja satisfatório é necessário que o docente motive-os para sentirem uma aproximação afetiva do objeto em estudo.

Sobre essa questão, Tardif escreve que:

> Na docência, alguns alunos parecem simpáticos, outros não; com alguns grupos a coisa flui, com outros, tudo fica bloqueado, etc. Em boa medida, o trabalho docente, repousa sobre emoções, afetos, sobre a capacidade não só de pensar nos alunos, mas também de perceber e sentir suas emoções, seus temores, suas alegrias, seus próprios traumas. O professor experiente sabe tocar o piano das emoções do grupo, provoca entusiasmo, sabe envolvê-los na tarefa (TARDIF, 2008, p. 258).

O teatro em sala de aula, na cidade de Parintins, ocorre desde a década de 60 com o Projeto Rondon, em parceria com a UERJ fundaram o grupo teatral NUTEPIN, mas essas práticas foram reduzidas gradativamente por falta de incentivo das políticas públicas, porém a partir de 2010, o teatro retomam as salas de aula com projeto de extensão "Literatura no Palco".

Primeiramente o projeto foi desenvolvido na escola Estadual Brandão de Amorim, o qual teve uma grande aceitação de toda a comunidade escolar. As oficinas de teatro ocorriam nas aulas de Língua Portuguesa e literatura para estudantes do turno noturno do Ensino Médio. Os alunos liam as obras literárias e posteriormente, adaptavam-nas para a linguagem teatral, na maioria das vezes, fazia-se uma releitura, contextualizando com a realidade local. E dessa forma as primeiras peças surgiram como "Macunaíma" (adaptação de uma aluna do 3º ano do Ensino Médio), "O auto da barca do inferno" e o Brasil descoberto produzido por David Yoshii, (na época acadêmico de Letras), "O Alienista", " Iracema" e "Senhora" esta ultimas foram todas adaptações feitas pelos próprios alunos juntamente com a professora, contudo, sempre permitindo a liberdade de criação e releituras dessas obras pelos discentes.

Nesse primeiro evento escolar de espetáculos teatrais houve até concurso de melhores trabalhos com direito a troféu e medalhas de honra. Avaliou-se a criatividade do texto, a performance dos atores, cenário e figurino. As salas se dividiam em equipes onde os próprios alunos se responsabilizavam por todo o trabalho artístico. Posteriormente, em 2012, esse mesmo projeto foi apontado para fazer parte Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid), financiado pela Capes. Naquela primeira fase, fazia parte do projeto vinte e um acadêmicos de Letras, pois a partir desse evento as oficinas de teatro passaram a fazer parte do cronograma escolar das escolas inseridas no Programa. Atualmente, o projeto ampliou-se o número de participante (sessenta acadêmicos bolsistas, três coordenadores e dozes

supervisores) além da inserção de outras ações, juntamente com as oficinas de teatro tais como documentários, e produção de texto.

Como mencionado anteriormente, a cidade de Parintins tem uma experiência teatral, desde a década de 60, porém foi em 1980 que surgiu o primeiro grupo teatral da cidade, o grupo RETA (Reativação do Teatro Amador). Sabe-se que o chamado teatro do "ciclo da borracha" era um teatro quem nunca ecoavam as vozes locais, por ser de uma produção importada, pois,

> Assim como na história do Brasil, as primeiras manifestações teatrais no Amazonas foram introduzidas pelos jesuítas, com o propósito de catequização dos índios. Mas foi com Tenreiro Aranha, no século XVIII, que o Amazonas vai ter a primeira experiência teatral de um dramaturgo da região. Passado mais de dois séculos, entre a produção de Tenreiro Aranha e de Márcio Souza, constata-se uma dramaturgia local ainda pouco conhecida, com escassos investimentos nessa área artística, restando para os artistas anônimos um palco improvisado nas salas de aula ou nas quermesses religiosas. Mesmo sem incentivo, esses autores anônimos insistem numa produção sem ecos nos meios de comunicação de massa, mas livres de aparelhos ideológicos controladores. (NASCIMENTO, 2013, p.113)

É nesse contexto de efervescência das manifestações culturais periféricas, que surgiu o grupo RETA, em Parintins, na década de 80. Esse debate sobre a produção local, se ela tem valor ou não, depende da relação entre o centro e a periferia, ou seja, depende daqueles que prescinde o lugar da enunciação, pois é o cânone que autoriza um discurso. Nesse sentido, o Amazonas ainda está na periferia do Brasil, pois ele é vislumbrado, muito mais, pejorativamente, por seus aspectos exóticos, no se refere, principalmente a cultura indígena bem como às invenções de tradições, com a intenção de criar uma identidade nacional homogênea, que que procura abafar as vozes que resistem ecoar em meio a uma cultura hegemônica opressora.

Como se constata, historicamente, o Amazonas ainda sofre muitos preconceitos, referente a cultura local, pois a maioria deles são dos próprios amazonenses sobrecarregados da visão teórica europeia dicotômica entre centro e periferia. De acordo com Santos (2010) os "conflitos entre a globalização neoliberal hegemônica e a globalização contra hegemônica" (p.93) trouxe a problemática da subalternidade. Trazendo essa discussão para o amazonas, a própria sociedade se coloca em uma condição de inferioridade cultural, ao valorizar a cultura do outro ou mesmo em analisar as nossas idiossincrasias com os olhos do europeu. Dessa forma nos colocamos na condição de subalternos, longe do cânone e sem espaço de enunciação.

A partir dessas inquietações surgiu a vontade de organizar um acevo documental das práticas teatrais no Amazonas em parceria com o NICEBA (Núcleo de Investigação da Cultura e Educação no Baixo Amazonas); visto que inúmeros trabalhos artísticos estão dispersos, outros

textos já corroídos pelos cupins, conforme o membro-fundador do grupo RETA afirma que é "difícil ter um registro, o que nós temos é recorte de jornal, ingressos que fazíamos para vender, eu e o Camilo sempre fomos muito organizados, fazíamos um cronograma de apresentações" (Entrevista, Santos, 2014).

De que forma organizar um acervo digital das práticas teatrais no Amazonas? Essa indagação surgiu a partir do momento em que se pensou em organizar as sinopses das apresentações teatrais a partir da década de 80, mas também organizar o acervo documental do grupo RETA bem como catalogar o roteiro das peças apresentadas nos festivais e nas mostras de teatro amador, no Centro de Estudos Superiores de Parintins, das apresentações das escolas públicas da cidade, além dos textos, enfim, das fotografias de todas as apresentações dos espetáculos teatrais de 2010 a 2014. Portanto, diante de todo esse material disperso, faz-se necessário sistematizar a acessibilidade a esses arquivos.

A eficácia da memória eletrônica está no seu armazenamento que pode ser um suporte móvel como um CD ou DVD; ou pode ainda ficar arquivado na memória *flash* do computador para se ouvir ou assistir em qualquer lugar, recordando algo que poderia esquecer se não fosse a certeza de encontrá-los em um suporte supostamente confiável . Jacques Derrida, na obra "Mal de Arquivo" (2001), ao se referir ao termo "arquivo" fala que há "dois princípios em um": o da história e o da lei.

No primeiro caso, o arquivo é visto como a origem de tudo, no segundo, como a ordem, a autoridade máxima. Na Grécia, os *Arkhêion* eram os magistrados, responsáveis pelos documentos oficiais, foram os primeiros guardiões dos arquivos. O trabalho dos arcontes não se restringia em mantê-los em lugar seguro, mas também de interpretá-los. Para Derrida (2001), esta é a origem dos arquivos. Numa impressão freudiana, o filósofo apresenta uma aparente contradição dos arquivos que seriam "a forma de pulsão de destruição, a pulsão mesma de conservação" ou mesmo "pulsão de arquivo", pois toda memória está relacionada com a morte (o esquecimento) e a lembrança é uma forma de vitalizar o que estava morto, conforme as palavras de Derrida:

> [...] não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento [...] eis aí o mais grave além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (2001, p. 32).

O desempenho dessa memória é testada pela memorização imposta pela cultura eletrônica que surge agressivamente, todos os dias com novas tecnologias no processo de

arquivamento cada vez mais modernos, capazes de armazenar infinitos arquivos para que não caiam no esquecimento. O que se observa na modernidade é que quanto mais se utiliza de arquivos, mas se esquecem dos objetos arquivados. Se a memória oral está fadada a desaparecer, a memória eletrônica pode hipertrofiar-se, procurando constantemente "limpar-se", excluindo informações para que outras novas sejam inseridas. Colombo (1991), ao se referir ao sistema de memorização eletrônica, chama-o de conhecimento "míope", limitado pelas convenções dos "símbolos-chaves: o usuário experimenta o mundo como uma sucessão de fragmentos, cujo conjunto jamais é, por ele captado" (Colombo, 1991, p. 41).

A sistematização e a organização do acervo das práticas teatrais no Amazonas não faz oposição à memorização eletrônica, pelo contrário, reconhece nela a melhor viabilidade de acesso bem como subsidio indispensável a novas pesquisas nesse campo. Mas deve-se ter o devido cuidado para não sobrecarregar a memória eletrônica (coletiva) e, consequentemente, fragmentar a memória enquanto realidade individual.

Diante desses desafios, referentes ao armazenamento e utilização das multimídias, ainda de forma incipiente, tem-se feito um acervo documental contendo as sinopses e o caderno de roteiro das peças de teatro, apresentadas em Parintins, tanto nas mostra de teatro, no CESP/UEA, quanto nas apresentações das escolas públicas, onde atualmente está sendo desenvolvido o Programa do Pibid com o projeto" Literatura no Palco", desde 2012. As escolas públicas envolvidas são: Escolas Estaduais, Brandão de Amorim, Tomaszinho Meirelles, Irmã Sá, Dom Gino Malvestio e São José Operário.

O Anuário de Teatro no Amazonas se restringe a cidade de Manaus, pois sabe-se da dificuldade em fazer uma pesquisa dessa natureza, principalmente dos textos não publicados. Conforme já relatado, a cidade de Parintins teve vários momentos de práticas teatrais. A pesquisa continua em andamento, mas se catalogou as seguintes sinopses de 2011 a 2013: Juca Pirama, (2013, adaptação e direção: alunos e professores do Pibid da escola Estadual Dom Gino Malvestio), Duelo (2013, adaptação do conto "duelo" de Guimarães Rosa, autor: alunos e professores do Pibid, Escola Estadual Dom Gino Malvestio), Iracema a Virgem dos lábios de mel (2013 texto: José de Alencar, Adaptação e direção: Alunos e professores do Pibid da Escola Estadual Tomazinho Meirelles) Amor com humor (2012, baseado no poema "Quadrilha" de Carlos Drummond de Andrade. Adaptação e direção: alunos e professores do Pibid da Escola Estadual Dom Gino Malvestio), Macunaíma (2012, baseado no poema "As Meninas da Garé, de Oswald de Andrade e do conto "Macunaíma", de Vera do Val", Adaptação e direção: alunos e professores do Pibid da Escola Estadual Dom Gino Malvestio), A Morte do Leiteiro (2013,

baseado do poema de Carlos Drummond de Andrade. Direção: alunos e professores do Pibid Escola Estadual Dom Gino Malvestio),

O Natal que poucos conhecem (2012 texto e direção por alunos e professores do Pibid, Escola Estadual Dom Gino Malvestio), O enfermeiro (2012, adaptação do conto de Machado de Assis Direção: alunos e professores do Pibid da Escola Dom Gino Malvestio), A cartomante (2012, texto baseado no conto de Machado de Assis. Direção: alunos e professores do Pibid da Escola Estadual Tomaszinho Meirelles), Édipo Rei (2011, releitura da tragédia grega por David Yoshii. Direção: David Yoshii , apresntado no I Festival de Teatro no Centro de Estudos Superiores de Parintins), A Lenda do Guaraná (2011, texto: Dilce Pio Nascimento Direção: Dilce Pio Nascimento, apresentado no I Festival de Teatro, no Centro de Estudos Superiores de Parintins), O Puratin e a Jiboia Grande (2011, texto: Dilce Pio Nascimento, Direção: Dilce Pio Nascimento, apresentado no I Festival de Teatro, no Centro de Estudos Superiores de Parintins), O Lamento do Gavião Real (2013, Texto: Dilce Pio Nascimento, Direção: coletiva, acadêmicos de Letras, apresentado na I Mostra Parintinense de Teatro Amador no Cine Teatro da Paz), A saga da mandioca Sateré-Mawé: Aqui tem chibé? Tem! (2013, texto: Dilce Pio Nascimento. Direção: coletiva, acadêmicos de Letras, aprsentado no Cine Teatro da Paz).

Considerações Finais

Acredita-se que este trabalho possa instigar futuros pesquisadores para conhecer a produção e apresentações das teatrais do Amazonas, desde a primeira manifestação teatral com o texto de Tenreiro, por exemplo, “Os Pastores do Amazonas” ou ainda um texto do português que viveu toda sua infância e juventude na Amazônia, Francisco Gomes de Amorim. Raramente encontram-se os textos desses autores, por falta de reedições desses trabalhos. Trazer a lume as peças teatrais por meio de sinopses, é permitir que o leitor possa conhecer os trabalhos de autores consagrados bem como aqueles que ainda se encontram na periferia do cenário cultural amazonense.

Esta pesquisa vem se desenvolvendo desde agosto de 2013, Nota-se que é um trabalho amplo arrojado, pois as maiores dificuldades para sua execução foram de catalogar todos os textos publicados da década de 80. A maioria das obras encontra-se em acervos particulares. Na primeira etapa da pesquisa fez-se o mapeamento das sinopses com o maior número possível das peças teatrais publicadas, principalmente as de Márcio Souza. Para a segunda etapa da pesquisa, fez-se o mapeamento das sinopses a partir da década de 90 bem como canalizar um

estudo sobre as práticas teatrais na cidade de Parintins, uma vez que ocorre anualmente amostra de teatro amador e festival de teatro.

O acervo digital está sendo organizado tendo como suporte CDs para armazenamento das fotografias e dos roteiros das peças produzidos e apresentados em Parintins; utilização de CDs para os acervos documentais como todo o material já catalogado do Grupo RETA. Posteriormente, pretende-se criar um catálogo com as sinopses e as fotografias das apresentações.

Portanto, este trabalho cumpre a função de catalogar a criação, da produção e circulação do conhecimento de peças teatrais no Amazonas. Espera-se que esse acervo contribua para o conhecimento e divulgação das produções dos escritores locais bem como em como disponibilizar subsídios para aprimorar futuros trabalhos científicos sobre a produção teatral no Amazonas.

Referências

AZANCOTH, Edney. *No Palco Nem Todo é Verdade*: memórias de um autor amazonense. São Paulo: Marco Zero, 1993.

_____; COSTA, Selda Vale da. *TESC – Nos bastidores da Lenda*. Manaus: Valer/Sesc, 2009.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos Imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*/Boaventura de Souza Santos – 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2010 (Coleção para um novo senso comum; v. 4).

SANTOS, Ray. *Entrevista* cedida em 11/02/2014.

SOUZA, Márcio. *Um Teatro na Amazônia.* Manaus: Valer, 2010.

TARDIF, Maurice. *O trabalho docente: elementos para uma teoria da docência como profissão de interações humanas.* 4ªed. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2008.

MEMÓRIA, TESTEMUNHO E TRAUMA EM TONY TCHEKA

Érica Cristina Bispo[1] (IFRJ)

RESUMO

Os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa viveram, nos últimos 50 anos do século XX e nos primeiros anos do século XXI, uma série de conflitos traumáticos, seja contra os colonizadores ou em enfrentamentos fratricidas. Consequentemente, os horrores de guerra em seus territórios permeiam a literatura, tanto em verso quanto em prosa. Na Guiné-Bissau, país cuja produção poética é uma das menores dentre os PALOP, os rastros de sangue deixados pelo massacre de Pidjiguiti, pela guerra pela independência, pelo "Movimento Reajustador" e pelo conflito armado de 1998-1999 mancham metaforicamente a poesia. Sob o olhar atento do poeta Tony Tcheka, o indizível da guerra, de que nos fala Walter Benjamin, ganha contornos estéticos, fazendo emergir não só a cidade onde ocorrem os conflitos, mas, principalmente, as personagens-vítimas, o guineense comum, a mulher vendedora, o menino de rua, o soldado combatente. Em seus dois livros – *Noites de insônia na terra adormecida* (1996) e *Guiné Sabura que dói* (2008) – o poeta testemunha, rememora e denúncia o horror e o desespero. No esteio das reflexões que têm sido feitas por diversos pesquisadores das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em torno da Guerra, neste ensaio, pretendemos analisar a poesia de Tony Tcheka, considerando-a parte da literatura de trauma. Crendo que "não contar perpetua a tirania do que passou" (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), consideramos que a obra poética de Tcheka reflete sobre e reflete a história de seu país, além de funcionar como crítica possível aos sucessivos governos, que se valeram da violência para sua manutenção.

Palavras-chave: Tony Tcheka, Guiné-Bissau, Testemunho, Guerra, Memória.

O meu povo
Chora no canto
Canta no choro
E fala na garganta do bombolon
(TCHEKA, Tony, 1996, p. 71)

Os versos que abrem este texto fazem parte do livro *Noites de insônia na terra adormecida*, do poeta bissau-guineense Tony Tcheka e tratam da relação do povo guineense com as próprias emoções. "Chorar" e "cantar" estabelecem uma relação simbiótica na qual canta-se o choro e chora-se o canto. O choro, nas culturas guineenses, além de ser uma expressão emocional, é o nome dado aos diferentes rituais funerários. Ou seja, a alusão no poema não se limita ao choro no sentido comum de "verter lágrimas", mas amplia-se para lamentar a morte ou a perda definitiva.

[1] Erica Cristina Bispo é professora de Literatura do Instituto Federal do Rio de Janeiro, Campus Pinheiral. Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialista na produção literária da Guiné-Bissau.

O sentimento de luto na população guineense ganha dimensões ampliadas nas Letras, que é reflexo poetizado da vivência coletiva. As sucessivas vivências de tragédias, no sentido comum da palavra, sejam anteriores ou posteriores à independência, corroboram para um estado de constante luto e/ou tristeza, evidenciados na poesia.

Ao longo da História, o significado da palavra "tragédia" migrou do teatro para outros campos semânticos e entrou na fala cotidiana. Se considerarmos que os discursos são construções sociais que servem à sociedade falante, podemos concluir que, modernamente, no senso comum, há uma nova acepção do vocábulo tragédia, que se distingue do conceito clássico, que associava o termo a um gênero do teatro grego, sendo, assim, enunciado pelo dicionário Houaiss: “ocorrência ou acontecimento funesto que desperta piedade ou horror; catástrofe, desgraça, infortúnio” (HOUAISS, 2001, p. 2746). Em outras palavras, a tragédia, no senso comum, tem a ver tanto com o fato que gera terror e compaixão, quanto com aquilo que demonstra a falibilidade humana.

O acontecimento trágico tem por consequência causar o trauma às suas vítimas, por isso mesmo, o impulso natural humano frente ao trágico tende a ser o apagamento, ou a fugado trauma. Marcio Seligmann-Silva é enfático em declarar que "nossa reação é de um modo geral uma 'ab-reação' abortada, um bloqueio que só leva a um agir que encobre o evento traumático e impede a recordação" (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64). Sendo assim, questionamo-nos acerca das razões que motivam o caminhar em direção à dor. Neste trabalho em que pretendemos discutir como as sucessivas tragédias guineenses emergem na lírica de Tony Tcheka, é importante discutir o impacto dos acontecimentos cantados e chorados na poesia. Para tanto, dividimos a análise em três partes: a memória do período colonial, a escrita da distopia e a tragédia da guerra de 1998-1999.

Natural de Bissau, Tony Tcheka, pseudônimo poético de Antonio Soares Lopes Júnior, é jornalista, editor, poeta e crítico literário guineense. Estreou na literatura como integrante da antologia *Mantenhas para quem luta* (1977), compondo a geração nomeada por Mario de Andrade como "Meninos da hora de Pindjiguiti". É um dos poucos escritores a constar em todas as antologias poéticas editadas na Guiné-Bissau, sendo coordenador de algumas delas, como *Eco do Pranto* (1992), por exemplo. Individualmente, publicou *Noites de insônia na terra adormecida* (1996), *Guiné - sabura que dói* (2008) e, recentemente, *Desesperança no chão de medo e dor* (2015).

Desde os títulos, a dor, o desespero, a angústia e o incômodo se metaforizam na escrita de Tcheka. Tal opção do poeta já aponta para o desejo de permanência da memória do trauma,

considerando que, como ensina Seligmann-Silva, "não contar perpetua a tirania do que passou" (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9). Dessa forma, é melhor rememorar a dor do que esquecer sua causa, a fim de que as ações tirânicas sejam denunciadas e não voltem, outras vezes, a ser praticadas.

Temos, portanto, um dualismo de sentimentos e comportamentos antagônicos diante do evento trágico e do trauma gerado por esse. Se por um lado o esquecimento é a atitude natural após o trauma, por outro, a ativação da memória e a revisitação do passado, por meio da arte, tornam-se uma atitude de resistência. Theodor Adorno reforça esta última tese dizendo que "o excesso de sofrimento real não permite esquecimento" (ADORNO, 1991, p. 64). Jean-Marie Gagnebin amplia o debate ao ensinar que "não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente" (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Num país com apenas 40 anos desde a independência, revirar o passado traumático se configura como uma prática que combina resistência, testemunho e compreensão do presente. Mais do que uma relação de lembrar e esquecer, na Guiné-Bissau, a poesia, especificamente, e a literatura, em geral, exercem também o papel de fixar pela escrita uma versão da História. Como a História a ser contada é recente, a ativação da memória de quem testemunhou o ocorrido funciona como matéria-prima da arte.

Vale lembrar que a Guiné-Bissau não conta ainda com uma historiografia consolidada ou mesmo com livros de História de autoria nacional. Há, nos últimos anos, o surgimento das primeiras obras acerca de alguns recortes históricos apenas. Por isso, a literatura atua, por vezes, como mantenedora da memória pela escrita.

Desde *Mantenhas para quem luta*, a revisitação do passado recente do país se presentifica na literatura. Não só em Tony Tcheka, mas vários outros poetas elegeram o episódio de 3 de agosto de 1959, o massacre de Pidjiguiti, como um momento a ser cantado na primeira antologia do país. O massacre foi a violenta resposta lusitana à greve dos trabalhadores do porto de Bissau, de estivadores e marinheiros que reivindicavam aumento salarial. A repressão das autoridades coloniais resultou em cerca de cinquenta mortos e uma centena de feridos; além disso, foi o estopim da guerra de libertação. No 3 de agosto, contemporaneamente, na Guiné-Bissau, celebra-se o feriado nacional do Dia dos Mártires da Colonização. Ouçamos a versão dos acontecimentos pela pena de Tony Tcheka:

Pindjiguiti

No Pindjiguiti
Tudo começou.

Nos corpos em sangue
Flutuando no turvo Geba
Olhos fixos
Em corpos electrificados
Contemplavam a cena

O genocídio cometido
Contra um povo de paz
Fez o marco

Na "casinha" houve choro
Choro mudo, silencioso
Contido no fundo da alma
Choro diferente…

De raiva, de dor
De soluços perturbando a noite!
Inquietando o tempo
Trovejou…
Relampejou…
Houve chuva!!!
Chuva, fria
Na noite quente
Molhando mulheres
De mãos aflitivas na cabeça
Aflitivamente
Apupando silenciosamente
O choro proibido…

Óculos escuros na vigia…
G. 3 patrulhando
Camuflados… circulando
Num constante vaivém
Ameaçavam continuar a cena
Mulheres agora viúvas
Crianças agora órfãos
Rebolavam em "Cangalutas" incessantes
Acalmando a dor, abraçando a terra
Ao som dos sussurros prolongados
Das mulheres-grandes
Do olhar atento do homem-grande
De cabeça pendurada
Ixara as manchas de sangue
No patamar da casinha

O sangue do marinheiro
O sangue que se misturou
Com o turvo Geba
E alimentou os tarrafes…
O sangue do filho-da-terra
Transformando-se em Liberdade
A Liberdade nasceu no Pindjiguiti!!!
(*Mantenhas para quem luta*, p. 35-36)

A trágica e taciturna cena se apresenta ao leitor como uma filmagem. O olhar cinematográfico do poeta focaliza cenários e figuras humanas. O poema descritivo de Tony

Tcheka leva o leitor a percorrer espaços e visualizar poeticamente pessoas. O rio Geba e a "casinha" marcam o ponto de partida espacial do percurso trilhado pelo eu-lírico. A principal ação humana descrita é o choro, resultado do massacre. Notemos que, na terceira estrofe, sobre o pranto, se diz "Choro mudo, silencioso/ Contido no fundo da alma/ Choro diferente…" Não há som, a cena é muda. No entanto, o silêncio grita a dramaticidade do ocorrido.

Após registrar o choro, o poeta evoca a natureza. O "Choro diferente…/ De raiva, de dor" perturba a noite e inquieta o tempo. Consoante as crenças tradicionais africanas, o homem mantém uma relação simbiótica com a natureza, de modo que o tempo e a noite reagem ao evento trágico, respondendo à dor do povo. Apresenta-se, portanto, a materialização do conceito de força vital – energia nascida da vitalidade universal e inerente aos seres que se individualiza fortemente segundo as espécies, atingindo os reinos mineral, vegetal e animal – mesclando os homens e a natureza. O elemento que quebra o silêncio pertence à natureza, uma vez que a dor é tão grande que os homens não conseguem emitir som, afinal, como nos fala Benjamin (cf. 1994, p. 198), os que voltam do campo de batalha o fazem emudecidos.

O poeta não fala dos agentes do massacre, sua opção é a de pôr na poesia os marginalizados. Não há soldados, generais ou patrões, mas há mulheres viúvas e crianças órfãs, homens-grandes e mulheres-grandes. Todos esses são espectadores da tragédia, são os que viram o horror. Os mortos surgem no poema por meio de figuras como "sangue do marinheiro", "cabeça pendurada", "corpos eletrificados". Claramente, o poeta escolhe os vencidos.

Tanto no começo quanto fim do poema, o eu-lírico se refere à Pindjiguiti como o início de tudo. O sangue derramado torna-se poeticamente alimento para a vegetação às margens do rio Geba (os tarrafes) e é este sangue que se transforma em liberdade. Pervertendo a ordem, o poeta termina dizendo que "A Liberdade nasceu no Pindjiguiti!!!"

O massacre de Pindjiguiti, ao contrário do que pretendia o governo lusitano, não dirimiu a revolta dos trabalhadores do porto, mas pôs em evidência maximizadamente o desprezo lusitano pela população local e, por consequência, fez brotar um sentimento de unidade e revolta nos nacionais. Ao evidenciar o guineense massacrado, lança-se luz sobre o sujeito que, até então, era apenas objeto do discurso.

Em *Noites de insônia na terra adormecida*, o episódio do Pindjiguiti é aludido num poema, datado de 1989, intitulado "Ode a Pindjiguiti", cujas primeiras palavras são: "Pindjiguiti/ é/ um sonho/ alado" (TCHEKA, 1996, p. 89). Ou seja, mais uma vez em Tony Tcheka o trágico é pervertido e transformado em força motriz geradora de vida e

impulsionadora da ação, ainda que o poema culmine com a memória dolorida de "muitas/ mães/ sem direito / a parto" (*Idem, ibidem*).

O primeiro livro do poeta é dividido em cinco partes: Kantu Kriol, Poemar, Sonho-Caravela, Poesia Brava e Canto Menino. A seção "Poesia Brava" agrupa poemas de cunho social, abordam a memória de Pindjiguiti, a luta de libertação e a distopia. Já em 1996, ano de publicação da obra, é evidente o descontentamento com os rumos do país.

A Guiné-Bissau, que hoje é o quinto país mais pobre do mundo, outrora, fora cenário de uma guerra pela independência que incentivou a luta em outros territórios africanos. Seu líder revolucionário, Amílcar Cabral, mantivera um discurso que o destacava dentre os demais líderes independentistas e inspira até hoje quem o lê. O descompasso entre as falas ao longo da luta pela independência e as ações dos líderes do período nacional justificam o tom menor e a sensação de tragédia presente não só nos títulos, mas também nas páginas de Tony Tcheka. Fica patente ao estudar a Guiné-Bissau que "os que num momento dado dominam são herdeiros de todos os que venceram antes" (BENJAMIN, 1994, p. 225). Por isso mesmo, é necessário "escovar a história a contrapelo" (Idem, ibidem), a fim de que não só os vitoriosos - seja no período colonial, seja no nacional - sejam focalizados, mas que as figuras do povo fiquem também evidentes.

Como poesia na vertente da distopia contemporânea, destacamos o texto “Melodia de desespero”.

Melodia do desespero

Sinto os meus pés cansados
As gretas cospem sangue
As unhas encravadas na pele dura
Desistiram de crescer Estão calcinadas

O meu coração bate cada vez mais
Ao ritmo do tantã Não resiste à novidade
A sorte é que já nada é novo
O bolor cresce consome tudo
Só fica o discurso

Nu
Sem acento tônico!

Sinto os meus pés cansados
E tanto
Tanto
Por caminhar...

O meu peito está quente e lateja
Já nem o escarro aguenta

Só guarda o sentimento
Que entranhou bem fundo
Ocupa as fendas em carne viva abertas pelo desespero
O meu cérebro perdeu o tino
O meu espírito é um ermo
Habitado por recordações...

De meninos em pânico correndo
Fugindo ao napalm à arma inimiga
De mulher ninando o corpo que a bala
Adormeceu
No discurso palanque esquecido nas matas

Ah o cansaço...
A palavra violentada
A promessa por cumprir
A terra por construir

Desculpai-me Senhores
Não há arrependimento
Não há arrependimento
Não há confissão de fé
Não há deserção

É cansaço!...
Quiçá... Algum desespero também

É que não só eu
Há mais somos mais

A bolanha adiou o parto
Divorciou-se da enxada
Na presença do Homem
Que testemunhou o acto
O verde que habitava os campos saiu correndo
Hoje... Mora a légua da vontade sonegada
A barriga da criança minguada
Para se vingar da fome
        aliou-se a cabeça grande
Inchou
Inchou
        parece um balão
Flutuando no corpo menino
É o cansaço
A fome
É uma dor aguda que atormenta a alma
E asfixia a garganta

A voz perde-se no vazio da palavra

Sinto os meus pés cansados
E tanto
Tanto
Por caminhar.

(TCHEKA, Tony, 1996, p. 72-74)

Desde o título, nota-se o tom menor na escrita. No poema distópico intitulado "Melodia do Desespero", não se canta o desespero, mas o cansaço. O eu lírico se queixa de ter os "pés cansados" e ainda ter pela frente "tanto/ tanto/ por caminhar".

Desde a primeira estrofe, lemos a descrição de um corpo – metonimizado nos pés (na primeira estrofe), no coração (na segunda estrofe), no peito e no cérebro (na quinta estrofe) – desgastado da jornada. Os pés têm "unhas encravadas na pele dura" que "desistiram de crescer"; o coração "não resiste"; o peito não consegue nem mais aguentar o escarro; e o cérebro "perdeu o tino".

As partes do corpo escolhidas para serem metonímias do indivíduo são, por sua vez, metáfora de outros elementos. Os pés e o coração são metáforas comuns da jornada e do amor, respectivamente. No poema, os pés estão associados à caminhada, são os membros que conduzirão o indivíduo a seu destino. O coração, por sua vez, apresenta sentimento ambíguos, enquanto "bate [...] ao ritmo do tantã", "não resiste à novidade". O ritmo do tantã remete ao discurso da poesia associada ao movimento de negritude e revela a origem da motivação do sujeito, por outro lado, o mesmo coração, que é motivado pelo sentimento de grupo e de unidade advindo do som do tantã, também se encontra esgotado e não resiste. A estrofe termina reforçando: "só fica o discurso", o que revela ao leitor a razão do cansaço e do desgaste do indivíduo: o esvaziamento do discurso na medida em que a prática não condiz com a fala.

Leopoldo Amado ensina que a luta colonial na Guiné-Bissau foi realizada com uma forte politização da população. As regiões libertadas recebiam escolas onde os cidadãos aprendiam a ler as letras e o mundo.

> O PAICG desenvolveu uma campanha de unidade entre todos os grupos étnicos da Guiné e do arquipélago de Cabo Verde e desenvolveu um plano exaustivo de formação de quadros tanto no interior como no exterior, conseguindo um número suficientemente preparado para poder assumir a direção política da organização (AMADO, 2011, p. 367)

Entretanto, à proclamação da independência e aos primeiros anos de governo nacional, seguiram-se descontentamentos, restrição à emissão de opinião, casos de corrupção, inversões de valores, reprodução dos modelos coloniais etc. Em síntese, os governos que se sucederam se afastaram progressivamente dos ideais pregados por Amílcar Cabral, pai do nacionalismo guineense, em especial, negaram a tese do suicídio da burguesia nacional.

De acordo com a teoria de Cabral, a pequena burguesia nacional tinha a incumbência de "interpretar fielmente as aspirações das massas em cada fase da luta e de se identificar com elas

cada vez mais" (CABRAL, 2008, p. 199), o que exigia, consequentemente, maior consciência revolucionária. Caso a burguesia se negasse a assumir as responsabilidades a ela dirigidas, a consequência seria a "traição dos objetivos da libertação nacional" (CABRAL, 2008, p. 200), desencadeando, assim, uma situação neocolonial, na qual seriam mudados os dirigentes, mas persistiria uma outra espécie de colonização. Diante disso, Cabral sugeria que

> para desempenhar cabalmente o papel que lhe cabe na luta de libertação nacional, a pequena burguesia revolucionária deve ser capaz de *suicidar-se* como classe, para ressuscitar na condição de trabalhador revolucionário, inteiramente identificado com as aspirações mais profundas do povo a que pertence. (CABRAL, 2008, p. 200 – grifo do autor)

E concluía seu pensamento, convocando seus interlocutores a um exame moral: "se a libertação nacional é essencialmente um problema político, as condições do seu desenvolvimento imprimem-lhe algumas características que são do âmbito da moral" (CABRAL, 2008, p. 201).

Em "Melodia do desespero", Tony Tcheka não explicita as razões do cansaço do sujeito, além da caminhada; contudo, expressões como "criança minguada", "palanque esquecido nas matas", "algum desespero", "a fome/ é uma dor aguda", "vazio da palavra" nos permitem inferir que está denunciado aqui o abandono dos ideais políticos.

Se por um lado há a denúncia; por outro, o descontentamento e a distopia em "Melodia do desespero" ainda apresentam fagulhas de esperança. No final da quita estrofe, o eu lírico engendra uma rememoração que inunda seu espírito: "meninos em pânico correndo/ fugindo ao napalm à arma inimiga", "mulheres ninando o corpo que a bala/ adormeceu". São cenas de guerra, especificamente a que se deu pela independência, haja vista a menção às bombas de napalm. A desoladora imagem desses versos expõe a razão pela qual é necessário continuar a jornada, mesmo que ainda haja "tanto/ tanto/ por caminhar". Para o eu lírico, não há como retroceder, são as memórias da violência que o levam ao movimento. O que significa uma avaliação positiva da independência, apesar do descontentamento com o presente.

Na mesma temática de "Melodia do desespero", "Ventriloquismo", poema de *Noites de insónia na terra adormecida* explicita de forma mais intensa e mais amarga o descontentamento com o presente e o sentimento de distopia frente ao amanhã. O poema dialoga com a obra do poeta também guineense Hélder Proença, cujos poemas idealizavam o amanhecer de uma nova Guiné-Bissau, onde reinaria a paz e a justiça. Em "Ventriloquismo", Tcheka questiona a chegada do amanhã e duvida da veracidade da palavra do poeta, dizendo "já não sei/ se o poeta/

falou a verdade" (TCHEKA, 1996, p. 93), e conclui "confesso/ já não sei/ quando amanhece/ esse amanhã" (*idem, ibidem*). O poema datado de 1989 permite ler um presente de escuridão, uma vez que não há amanhecer, a noite não termina. Em "Ventriloquismo", mesmo as fagulhas de esperança que impelem o poeta a caminhar inexistem.

O segundo livro de Tony Tcheka, *Guiné – sabura que dói*, traz no título um paradoxo. Sabura, em crioulo guineense, significa prazer, algo saboroso, que oferece deleite; em oposição à dor. Na obra, chama-nos a atenção uma série de poemas que trazem a seu fim a frase "Bissau em tempos de guerra", aludindo à guerra de 1998/1999. A guerra civil, iniciada em 07 de junho de 1998, já fora cantado também por Odete Semedo em *No fundo do canto* (2007) e povoa a memória recente do guineense, as consequências de destruição podem ser vistas nas ruas de Bissau ainda hoje.

Apesar das instabilidades características da Guiné-Bissau, "o conflito surpreendeu a população completamente despreparada" (AUGEL, 2007, p. 68), que abandonou suas casas em Bissau, migrando para o interior ou saindo do país.

O estopim do conflito foi a decisão do presidente Nino Vieira em afastar o General Assumane Mané do cargo de Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas. Este fora implicado no tráfico de armas a dissidentes senegaleses de Casamansa. Ao sentir-se traído por Vieira, que fora seu companheiro de armas durante a guerra de libertação e a quem apoiara no golpe de 1980, Assumane Mané denunciou Nino Vieira como mentor do comércio de armas.

Na madrugada de 7 de junho, o general resistiu a prisão e tomou, com seus homens, o quartel de Santa Luzia. Segundo o documentário "A revolta dos mais velhos", de Carlos Narciso, Renato Freitas e Ricardo Freitas, a grande maioria dos militares apoiou o general em função dos baixos salários recebidos e do pouco valor lhes dados ao longo dos 11 anos de governo de Nino Vieira. O presidente teve apoio das tropas senegalesas, que foram protagonistas de bárbaras cenas de massacres, incêndios e maus-tratos à população civil.

A guerra civil é cantada por Tony Tcheka em cinco textos de *Guiné – sabura que dói*, dentre os quais destacamos o poema "Êxodo". O título já nos revela que o texto fala sobre saída de pessoas de algum espaço. O termo "Bissau em tempos de guerra" complementa a informação localizando espacial e temporalmente o poema. Ouçamos o poeta.

Balaios
de mágoas
corpos
sofridos
dores

encruadas
cruzam-se em estradas
de ninguém
caras
tisnadas de sofrimento
baldeados
sem caminhos
magotes
de guineenses
fugindo da sua Guiné
terra seca
insuflada
de pólvoras
de ódio
(TCHEKA, 2008, p. 35)

Tcheka seleciona sintagmas que mesclam palavras de campos semânticos diferentes de modo a amalgamar pessoas, sentimentos e coisas. "Balaios/ de mágoas" é um exemplo disso. A imagem das mulheres levando sobre a cabeça seus balaios com pertences ou alimentos é permutado por um novo conteúdo: as mágoas, o que, por sua vez, aponta para o conteúdo realmente importante na viagem: os sentimentos.

O poeta traça paralelos entre "corpos" e "dores"; "pólvoras" e "ódio". Os primeiros são os andarilhos das estradas, os últimos insuflam a terra. As poucas imagens do poema se desenham facilmente na mente do leitor como uma massa humana cheia de sentimentos, emoções e sensações em trânsito, desencadeadas por um acontecimento traumático. Tony Tcheka não individualiza a dor, mas faz seu texto funcionar como mantenedor da memória coletiva ao focalizar "magotes/ de guineenses" agindo coletivamente.

Os textos sob a insígnia "Bissau em tempos de guerra", na verdade, pouco individualizam pessoas, haja vista o poema "Era mulher" que fala da morte de uma mulher grande vendedora no beco; como tantas outras, ela não pode deixar Bissau durante a guerra. A descrição "mulher palavra/ mulher de eira/ vestida de safras largas de canseira/ bidera/ órfã da vida/ mulher companheira" que forma a segunda estrofe revela uma personagem comum na cena guineense. Apesar de o poema tratar de uma mulher no singular, o poema aponta para a coletividade de mulheres idosas que permanecem trabalhando para se manterem.

A terceira estrofe do poema "no beco/ vendia/ no beco/ sofria/ no beco/ vivia" ativa a memória do leitor atento apontando para a personagem Mama Sabel, do romance *Mistida*, de Abdulai Sila, bem como para a letra da canção "Mama Sabel", dos cantores guineenses Iva e Ichy. Os três discursos denunciam a carência dos mais pobres e como a vida é difícil para elas. O texto poético caracteriza a mulher-grande como sendo "órfã da vida" e afirma que para ela a

vida era madrasta, além de ser portadora de "sina má". Não bastasse a vida de infortúnios, a guerra lhe traria ainda uma morte cruel: "foi ali no chão do seu trabalho/ falho de sorte que o ferro/ marcado de morte a surpreendeu". Tcheka denuncia poeticamente a violência gratuita que se fez presente durante a guerra, ao tornar protagonistas as personagens que, na vida, eram figurantes.

A memória do referido evento traumático se materializa literariamente em *Guiné-Sabura que dói* por meio de *flashs* e cenas isoladas, que mesmo ao focalizar personagens individuais, representam, por metonímia, coletividades. Tais fragmentos de memória articulam historicamente o passado, sem revelar "como ele de fato foi" (BENJAMIN, 1994, p. 224), mas se mostram apropriações de reminiscências coletivas que relampejam no momento de perigo (cf. *idem, ibidem*).

O último dos cinco textos acerca da guerra de 1998-99 é uma prosa poética que, inclusive, encerra a obra. "da guiné-bissau a Saramago" trata da destruição da capital do país e é o único dos textos que destaca um espaço específico de Bissau.

> dizem os correspondentes de guerra que uma grande parte do património cultural da guiné-bissau foi barbaramente destruído por tropas estrangeiras acantonadas no Instituto Nacional de Pesquisas (INEP), perdendo-se estudos, pesquisas, obras literárias e documentos históricos. uma parte significativa da memória do país foi reduzida a cinza. (TCHEKA, 2008, p. 61)

O poeta grafa propositalmente em letras minúsculas as palavras que iniciam as frases e nomes próprios, como Saramago e Guiné-Bissau, contudo diferencia o Instituto Nacional de Pesquisas, único termo em maiúsculas. O órgão, nos anos que antecederam imediatamente a guerra, publicara uma série de escritores, promovera debates acadêmicos e fomentara a pesquisa científica no país. Tony Tcheka dedica o último texto do livro para explicitar uma dor pessoal, uma vez que ele fora um dos pensadores que ajudou a construir o INEP.

Como um dos poetas que viu nascer um país independente e colaborou com isso, Tony Tcheka é testemunha e guardião da História, na medida em que a registra no papel. Sob o olhar atento do poeta, o indizível da guerra, de que nos fala Walter Benjamin, ganha contornos estéticos, fazendo emergir não só a cidade onde ocorrem os conflitos, mas, principalmente, as personagens-vítimas, o guineense comum, a mulher vendedora, o menino de rua, o soldado combatente. Sua opção, tanto no período colonial quanto no nacional, se faz pelos vencidos, por aqueles que estão à margem. Em sua escrita, esses tornam-se protagonistas. Mesmo sem

voz, fica claro ao leitor que não há emudecimento, mas permanece o silêncio devido à ausência de fala após o trauma.

Contudo, a maneira como o evento traumático é lido nos períodos colonial e nacional se transmuta. No primeiro, o trauma torna-se força motriz conclamadora e impulsionadora da ação; ao contrário do que ocorre no período nacional, quando o evento traumático se apresenta poeticamente em tom menor, por vezes imobilizando o sujeito. Por outro lado, considerando que "não contar perpetua a tirania do que passou" (SELLIGMANN-SILVA, 2000, p. 9), podemos considerar que escrever e publicar a imobilização, por si só, configuram a ação e a crítica possíveis ao presente do país.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

AMADO, Leopoldo. *Guerra colonial e guerra de libertação nacional 1950-1974.* O caso da Guiné-Bissau. Lisboa: IPAD, 2011.

AUGEL, Moema. *O desafio do escombro*: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. brasiliense, 1994.

CONSELHO Nacional de Cultura. *Mantenhas para quem luta!* A nova poesia da Guiné-Bissau. 2. ed. UNAE: Bissau, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOUAISS, Antonio& VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NARCISO, Carlos; FREITAS, Renato; FREITAS, Roberto. *A revolta dos mais velhos*. (Documentário). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bQs4UUeuV5Y>, acesso em 30/10/2015, às 3h.

NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e representação:* ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas". In.: *Psicologia clínica.* Rio de Janeiro. v. 20. nº 1, 2008. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en>, acesso em 18/09/2012, às 12h.

SILA, Abdulai. *Mistida* (Trilogia). Praia: Centro Cultural Português – Instituto Camões, 2002.

TCHEKA, Tony. *Noites de insônia na terra adormecida.* INEP: Bissau, 1996.

_____. *Guiné – sabura que dói*. UNEAS: São Tomé e Príncipe, 2008.

ESPAÇO E IMAGINAÇÃO: ELEMENTOS DA NATUREZA E IMAGENS MATERNAS NA LITERATURA DE BOAVENTURA CARDOSO E DE MIA COUTO

Everton Fernando Micheletti (USP)[1]

RESUMO

Nos contos e romances do angolano Boaventura Cardoso e do moçambicano Mia Couto, são recorrentes as imagens elementares, os motivos relacionados à terra, água, fogo e ar. Esses elementos surgem como componentes do espaço nas narrativas e são explorados em sua plurissignificação, como a água que pode ser calma ou violenta, o fogo que pode destruir ou renovar, entre muitos outros casos. Em algumas obras, aos elementos são atribuídos valores maternos, quando se considera a terra ou a água como uma "grande mãe", ou mesmo quando se têm os motivos do nascimento, morte e renascimento. Desse modo, propõe-se realizar uma leitura comparativa de algumas obras dos dois escritores quanto ao espaço caracterizado por imagens maternas relacionadas aos elementos da natureza, estendendo-se a análise, quando necessário, às questões do contexto histórico do colonialismo, da guerra e da nação no período pós-independência de Angola e de Moçambique. Como referenciais teóricos, tomam-se por base as obras de Bachelard e Durand, que se dedicaram ao estudo do imaginário em sua relação com os elementos da matéria, assim como as de Eliade com a perspectiva mítica e religiosa. Os demais referenciais consistem em autores que, em sua maioria, fazem parte dos estudos pós-coloniais e da pesquisa/crítica das literaturas africanas de língua portuguesa, como Abdala Jr., Ana M. Leite, Laura Padilha, Rita Chaves, Tania Macêdo, entre outros.

Palavras-chave: Literatura Angolana; Literatura Moçambicana; Boaventura Cardoso; Mia Couto; espaço

Introdução

O espaço é a categoria da narrativa que se destaca em grande parte dos contos e romances de Cardoso e de Couto, configurando-se de diversas maneiras, tanto de modo realista como pelo insólito, tanto com as transformações impostas pela modernidade como pelas valorizações advindas de tradições ancestrais. Neste último caso, adquirem relevância nas narrativas os elementos da natureza, com o mar, o fogo, a terra, as árvores, aos quais, muitas vezes, são atribuídos valores maternos, quando a água ou a terra é tida como uma mãe, quando se nasce ou renasce a partir deles.

É sobre essas imagens maternas, decorrentes da imaginação sobre o espaço, sobre a matéria, que se propõe, neste artigo, analisar algumas obras dos dois escritores. Como são muitos os sentidos que se podem depreender da maternidade dos elementos da natureza, lembrando as duas funções da linguagem enfatizadas por Bachelard, "transmitir significações

[1] Doutorando do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

objetivas precisas - sugerir valores mais ou menos metafóricos" (BACHELARD, 2001, p. 52), o contexto histórico de Angola e de Moçambique será considerado. Assim, levando em conta essas significações e valores, busca-se verificar se essa maternidade tem relação com a sociedade, com a nação que se faz após o colonialismo, entre outros aspectos.

1. Água, Terra, Mãe

No romance *Mãe, Materno Mar*, de Cardoso, como já indica o título, são explorados os sentidos da água relacionados à maternidade. Manecas, o jovem protagonista, parte de Malange com destino a Luanda, em busca de emprego e da possibilidade de conhecer o mar. Enfrenta uma viagem de trem problemática, com várias e demoradas paragens, vindo à sua memória as lembranças do que deixou para trás, principalmente de sua mãe. Essas lembranças, recorrentes ao longo do romance, são relacionadas ao mar e às águas, como nos seguintes trechos: "na memória dele, as profundas marítimas águas no pensamento, Manecas ouvia a mãe contar muitas estórias"; "Manecas quase não dormiu. Passou a noite a pensar na mãe, a mãe e o mar"; "a descansar assim pensativo, no ventre oceânico, as plenas e inesquecíveis saudades da mãe" (CARDOSO, 2001, p. 38, 42, 142).

Revela-se, depois, que a relação de Manecas com a água era algo mais forte, que a mãe, quando estava grávida dele, sentia muitas dores e procurou um kimbanda, o qual respondeu que ela "ia dar à luz uma sereia ou um outro qualquer monstro aquático", gerando dúvida na família: "ela teria no ventre uma mulher-kianda?" (CARDOSO, 2001, p. 213). Preocupada, "quando sentiu as dores preanunciadoras do parto", ela foi a um rio "para parir as nascentes águas... Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas" (CARDOSO, 2001, p. 214). Assim, Manecas cresce como um menino que gosta de fazer atividades nos rios e lagos, a mãe acreditava que a "paixão de Manecas pela água tinha que ver com a sereia que ele estava para ser", que os olhos dele "tinham a mobilidade e a profundidade das águas" (CARDOSO, 2001, p. 214).

Como um "menino feminino", que por ser das águas traria consigo os dois gêneros, a mãe o observava na adolescência, pensava se ele seria uma rapaz como os outros, até que ele arruma uma namorada e ela deixa de se preocupar. Manecas, porém, ainda não conhecia o mar, o que pretendia fazer ao chegar a Luanda. A viagem, que duraria algumas horas, passa por problemas e chega ao destino após quinze anos. Nesse período no trem, Manecas passa por diversas experiências, aprende como funciona a sociedade, conhece o mais velho Ti Lucas e, junto a ele, ao final, chega ao destino e banha-se no "materno mar".

Em seu conjunto de obras sobre os elementos da natureza e a imaginação, Bachelard destaca a feminilidade associada à água, considerada "elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo" (BACHELARD, 1997, p. 06). Desse modo, ela pode adquirir um caráter maternal, há uma "profunda *maternidade* das águas", em que a fonte, por exemplo, "é um nascimento irresistível, um nascimento *contínuo*" (BACHELARD, 1997, p. 15). Para diversos povos, sempre houve uma "grande mãe" imaginada, uma "Grande Deusa", muitas delas relacionadas à água, o que se demonstra pela linguagem:

> o glifo representativo da água, linha ondulada ou quebrada, seria universal e a pronúncia "m" estaria universalmente ligada a este glifo, donde a frequência da onomatopeia "naa", "mama" ligada ao nome da Grande Deusa aquática: Mâyâ ou Mâhal é a mãe mítica de Buda, e a deusa egípcia Marica "a água-mãe", "o ventre da natureza", eternamente virgem e eternamente fecunda, não deixa de evocar a Míriam judaico-cristã. (...) [Jung] sublinha o parentesco latino entre *mater* e *materia*... (...) se fizermos apelo à etimologia dos nomes ocidentais das deusas mães, encontramos "Mélusine"... "Mermaid"... "Merewin"... (...) seja qual for a filiação e o sistema etimológico que se escolha, encontramos sempre os vocábulos da água aparentados aos nomes da mãe ou das suas funções e ao vocábulo da Grande Deusa. (DURAND, 2001, p. 226-7)

No título do romance de Cardoso, nota-se a repetição da letra "m", *Mãe, Materno Mar*, o que o autor já havia feito no romance anterior, *Maio, Mês de Maria*, novamente com a imagem feminina. A terra, também, desde os primórdios das religiões, é imaginada maternalmente, "enquanto camada telúrica e profundidade ctônica", por "sua inesgotável capacidade de dar frutos", "considerada Deusa-Mãe, divindade da fertilidade" (ELIADE, 2010, p. 199). Desse modo, "se estudarmos em toda sua amplitude o culto da Grande Mãe e a sua referência filosófica à *matéria prima*, apercebemo-nos de que oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico" (DURAND, 2001, p. 229).

Em *Terra sonâmbula*, de Couto, o mais velho Tuahir e o mais novo Muidinga isolam-se em um ônibus destruído em uma estrada. Em uma das vezes em que saem aos arredores, encontram Nhamataca, um homem que cavava um buraco. Ao ser perguntado sobre o motivo daquela ação, ele responde que estava fazendo um rio, "por aquele leito fundo haveria de cursar um rio, fluviando até o infinito mar. (...) E seria o parto da terra, do lugar onde os homens guardariam, de novo, suas vidas" (COUTO, 2007a, p. 85-6). Perguntam que nome ele dará ao rio, ele responde "Mãe-água", porque o rio seria doce, "Suas águas serviriam de fronteira para a guerra. Homem ou barco carregando armas iriam ao fundo, sem regresso. A morte ficaria confinada ao outro lado. O rio limparia a terra, cariciando suas feridas." (COUTO, 2007a, p. 86).

Tuahir lembra-se do pai de Nhamataca, sobre quando ele afundava e uma mulher o salvou, vinda em outra canoa, tornando-se sua esposa, Nhamataca conclui o relato: "*Nasci num barco, sou filho das águas*" (COUTO, 2007a, p. 87). Considerando-se um descendente das águas, Nhamataca queria fazer um rio para haver um novo "parto da terra", um novo nascimento para acabar com a destruição e sofrimentos no espaço em que vivia. Na sequência, chove forte, enchendo o buraco, Nhamataca acredita ser o nascimento do rio, até que acaba sendo levado pelas águas e desaparece, as mudanças que ele desejava para a sociedade demorariam para ocorrer.

Em encontro anterior a esse, Tuahir e Muidinga conheceram o velho Siqueleto, que os tinha preso em uma armadilha porque queria semeá-los, isto é, semear pessoas para que "*nasça mais gente*" (COUTO, 2007a, p. 65), para se fazer uma nova história, sem a destruição da guerra. Novamente, a terra adquire o sentido de criação, como uma mãe. Uma outra personagem, por ser mãe de gêmeas, passa por um duro ritual para evitar a seca, sendo enterrada em um buraco, onde foi colocada água fria (COUTO, 2007a, p. 72), assim a chuva viria e a fecundidade da terra seria mantida.

Há, ainda, outra mãe na narrativa, que sofre com a guerra, principalmente com o desaparecimento do filho Junhito, nome dado em homenagem à Independência do país. Seu filho Kindzu a descreve:

> Eu media o tempo daquela mulher, o que dela me lembrava: sempre muitíssimo mãe, eternamente grávida, filho-fora, filho-dentro. Lembranças compridas, ela comendo terra vermelha para segurar os sangues dentro do corpo. Trazia areia dentro de uma panelinha de barro e, nos enquantos, parava para bocanhar terra, às mãos cheias. (COUTO, 2007a, p. 22)

Sempre houve uma relação entre a fertilidade da mulher e a da terra, uma "solidariedade mística entre a fecundidade da terra e a força criadora da mulher" (ELIADE, 2010, p. 269), por isso se fazem rituais como o da mãe das gêmeas, talvez por isso que a mãe de Kindzu faça algo incomum, comer terra "para segurar os sangues". Na despedida de Kindzu, do filho que partia, a mãe falou "*Estou grávida, filho. Não é de agora, é já de muito tempo.* (...) *São anos que guardo essa criança. Nem quero ela nascer nesse tempo. Fica assim dentro de mim, me companha o coração*" (COUTO, 2007a, p. 33). Ela não queria que o suposto filho nascesse "*nesse tempo*" de guerra.

Ao mesmo tempo em que seria uma mãe comum, a mãe de Kindzu está relacionada à maternidade daquela terra, é mãe de Junhito e também, simbolicamente, mãe da Independência.

Ela diz guardar há anos uma criança na barriga porque em sua terra, com a destruição e as mortes, nascer não tem sido possível. Assim, além das "mães" que surgem nas narrativas e dos valores maternos atribuídos mais diretamente aos elementos da natureza, há outros casos em que também se tem um sentido de maternidade, por exemplo, em situações de morte.

2. Nascimento, Morte, Renascimento

No romance *Noites de Vigília*, de Cardoso, o protagonista Quinito, ao morrer, deseja retornar à fonte. Ele afirma ser um rio, "eu sou o rio riando, farto e caudaloso... sou as águas correndo", e prossegue: "o movimento que eu faço de regresso à fonte é um recomeço, é um regresso para depois recomeçar tudo de novo... (...) eu regressando ao princípio do mundo renasço com mais energia para uma vida nova" (CARDOSO, 2012, p. 252). Como desejava, ao morrer, é levado ao mar, o caixão é colocado em um barco, antes espalharam dentro dele um punhado de terra de seu bairro de origem, o Rangel, como ele havia pedido. Assim, com a terra e a água, ele poderia retornar à fonte, como nos versos que uma personagem dedicou a ele:

> Vai Comandante Quinito
> Com os teus braços de água
> Ao encontro da fonte vital
> Caminha firme sobre as fluentes águas (CARDOSO, 2012, p. 256)

A morte relacionada aos elementos da natureza, como no caso da água, é entendida como um retorno à fonte vital, continuando o fluxo da vida, gerando renascimentos. Em *Terra sonâmbula*, Tuahir também, no momento de morte, é colocado em uma canoa no mar, como ele havia pedido: "*Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado*" (COUTO, 2007a, p. 194). Sobre a morte, em que se tem a canoa feita da madeira colocada na água, Bachelard afirma:

> Essa partida do morto sobre as águas é apenas um dos aspectos do interminável devaneio da morte. (...) como se a própria morte fosse uma substância, uma vida numa substância nova. A água, substância da vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente. (...) a árvore é antes de tudo um símbolo maternal; como a água é também um símbolo maternal... Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se de certa forma os poderes maternais, vive-se duplamente esse mito do sepultamento pelo qual se imagina, diz-nos Jung, que "o morto é devolvido à mãe para ser re-parido". (BACHELARD, 1997, p. 75)

Ao final do romance *A varanda do frangipani*, de Couto, no momento de morte, as personagens dirigem-se à árvore, como informa o narrador também morto: "notei que os outros velhos desciam connosco, rumando pelas profundezas da frangipaneira" (COUTO, 2007b, p.

143). Para muitos povos na África, a árvore é um espaço de relação com os antepassados e, em muitos casos, com os "não nascidos ainda", os quais interfeririam até mesmo nas formas de governo (ELAIGWU e MAZRUI, 2010, p. 558). Em diversas culturas, como explica Eliade, ao morrerem, entende-se que as pessoas regressam "em estado de 'semente' ou de 'espírito' - à árvore... reintegram-se na matriz universal, adquirem outra vez o estado de semente, voltam a tornar-se germes", em que "a morte é um retorno à fonte de vida universal", concepção relacionada à "Terra-mãe" (ELIADE, 2010, p. 245).

Desse modo, mantendo-se na perspectiva da maternidade, aos elementos da natureza atribuem-se os valores de nascimento e renascimento. Quando Manecas chega a Luanda, em *Mãe, Materno Mar*, após insólitos quinze anos de viagem, e banha-se no mar, é como se houvesse um renascimento, como se a viagem tivesse sido uma gestação e ele fosse iniciar uma nova história. Como o "menino feminino", ele "se afigura como uma espécie de andrógino primordial, metáfora dos sentidos poéticos e cósmicos do existir" (SECCO, 2001, p. 28), aquele que, simbolicamente, contém os dois princípios para uma nova geração, para um recomeço.

O que Manecas presenciou durante a viagem foi o funcionamento da sociedade, com uma série de problemas, de conflitos, que resultavam em violência. Um dos conflitos que se destacam é o religioso, pastores e profetas de diversas igrejas confrontam-se ao longo do percurso, até que um deles sobressai, gerando aglomerações nas estações e em Luanda, com um grande número de pessoas à espera de seus feitos milagrosos. Ao final, após grande expectativa por esse profeta, que resolveria todos os problemas enfrentados pelos angolanos, ele "perde os poderes" e há uma decepção geral, a solução dos problemas deveria ser de outras formas. O final com o mais novo e o mais velho no mar, Manecas e Ti Lucas, pode indicar a chance de se recuperar certa ordem perdida, assim termina o romance: "sob uma chuvinha, Manecas, a mulher e o filho, acompanhados de Ti Lucas e o guia, foram ainda molhar os pés na água do mar. E assim Manecas retornou às maternais águas" (CARDOSO, 2001, p. 293). Voltam ao ventre das águas para um novo nascimento, não apenas individual, mas da própria sociedade.

Em *A varanda do frangipani*, havia uma situação de desordem na sociedade devido à guerra, em que idosos tinham sido isolados em uma antiga fortaleza colonial, onde havia a varanda com a árvore. Após resolverem um dos problemas que havia no lugar, que era usado por administradores para negócios de armas, os anciãos mortos dirigem-se à árvore, como se a sociedade estivesse retornando a uma ordem. Fica para trás um casal, haveria novas gerações, uma chance de renascimento da sociedade. É o que buscavam, de certo modo, Siqueleto e

Nhamataca em *Terra sonâmbula*, recuperar a harmonia da sociedade através da maternidade da terra e da água, do renascimento por meio dos elementos da natureza.

No caso de Tuahir, a preferência por morrer no mar era porque a terra estava em guerra, em desarmonia. Muidinga fala em levá-lo de volta ao ônibus, mas o velho recusa, afirmando: "*De noite, está cheio de ratos. Vou ser comido, da maneira que nem posso defender*" (COUTO, 2007a, p. 195). Mas se num primeiro momento, a desordem causaria a perda das tradições ancestrais, estas, porém, quando provocam sofrimento, não deveriam mesmo permanecer, como no caso da mãe das gêmeas. Quando era colocada no buraco com água fria, durante o ritual, ela dizia "*me deixem, tenho frio*", a filha pediu "*Parem, ela está sofrer*" (COUTO, 2007a, p. 72), mas não pararam, subentende-se, depois, que ela morre.

Desse modo, para o renascimento na sociedade, ao mesmo tempo em que a modernidade põe em risco as tradições ancestrais, devendo haver um esforço de preservação, uma parte delas precisa ser repensada, aquelas que causam dor, que oprimem as mulheres e outros grupos, como no caso dos albinos em África. E mantendo-se no âmbito da condição da mulher na sociedade é que se tem a mãe de Kindzu, aquela que, simbolicamente, deu à luz a Independência, pois um de seus filhos, nascido na época do acontecimento histórico, recebeu o nome de Junho, ou apenas Junhito.

Mas com a guerra que se seguiu, a desordem atinge a família de Kindzu. O pai, acreditando que Junhito ia morrer, decide colocá-lo no galinheiro, para que os "bandos", os grupos em conflito, não o levem. O menino foi se tornando um galo, até que um dia, desapareceu. Um tempo depois, seu pai morre e Kindzu, diante de toda a destruição da guerra, decide partir, tornar-se um naparama, um guerreiro tradicional que luta contra os "fazedores" da guerra. Em seu último relato, sobre o seu último sonho, ao final, Kindzu vê Junhito cercado por ex-colonos e administradores, estes que, após a Independência, ainda agiam como os antigos colonialistas. Quando Kindzu se vê como um naparama, eles desaparecem. Assim, ele prossegue o relato:

> Junhito ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação. Me veio à ideia que ele precisava de um pouco de infância e cantei os embalos de nossa mãe, sua última ponte com a família. Enquanto eu cantava ele se foi vertendo todo gente, completamente Junhito. A seu lado, como se chamada por meu canto, minha mãe apareceu segurando uma criança em seu colo. Lhes chamei mas eles nem me pareciam ouvir. Junhito colocou a mão aberta sobre o peito e depois fechou as duas mãos em concha. Me agradecia. Acenei uma despedida e ele, segurando minha mãe pelo braço, desapareceu nas infinitas folhagens. (COUTO, 2007a, p. 203)

A mãe de Kindzu acaba por ser a mãe da nação, Junhito/Independência estavam ameaçados pela guerra, pelos administradores "neocolonialistas" que queriam "lhe depenar o pescoço" (COUTO, 2007a, p. 203). Mas Kindzu os enfrentou, deixando o caminho aberto para uma nova história. A criança no colo talvez fosse daquela gravidez de anos, uma gravidez simbólica, demonstrando que nascer poderia ser de novo possível naquela terra. E Junhito/Independência se recuperam, a jovem nação, como a criança que ouve os embalos maternos, tem a chance de renascer, a sociedade pode reencontrar a harmonia perdida.

Considerações finais

São recorrentes nas obras de Cardoso e de Couto, como se verificou, os elementos da natureza explorados em sua plurissignificação. Podem tanto manter os sentidos mais antigos do imaginário humano, local e/ou universal, como novos sentidos podem ser atribuídos, formando um conjunto significativo que contribui para representar e pensar o contexto atual de suas sociedades. Vale lembrar que, segundo Bachelard, quando se recorre às imagens elementares, a literatura as "atualiza", ressitua, mantém sentidos anteriores em conjunto com novos sentidos (BACHELARD, 2001, p. 4-5).

Cardoso e Couto utilizam repertórios variados, principalmente locais, trazendo à literatura as tradições africanas, mas não deixam de explorar, também, os repertórios extra-africanos, de âmbito universal. Desse modo, ao mesmo tempo em que apresentam as particularidades de suas sociedades, inserem-nas em contextos maiores, desvelam o que há de humano para além das fronteiras dos Estados-nações. O sofrimento da mãe de Junhito é por Moçambique com seus terríveis problemas pós-Independência, mas não deixa de ser também um sofrimento materno que se pode encontrar em outros lugares, em outras terras em conflito.

Sobre esse aspecto da literatura de Couto, Fonseca e Cury afirmam que repertórios variados "se misturam para construir processos de negociação de sentidos para a nação", em que se têm, assim, "espaços múltiplos, simultaneamente locais e universais" (FONSECA e CURY, 2008, p. 104). No caso de Cardoso, ao analisar um de seus romances, Abdala Jr. destaca essa característica, de que o escritor cria "um processo de simbolização onde o universal se abre a matizes inerentes ao caráter nacional de Angola" (ABDALA JR., 2007, p. 257). No caso de Manecas e do mar, os sentidos da maternidade da água de outros lugares e épocas colaboram com os sentidos particulares atuais, da sociedade angolana com seus problemas nas décadas posteriores à Independência.

A escolha pela mãe talvez decorra de seu potencial "máximo" de criação e recriação, Bachelard chega a afirmar que a maternidade é o princípio de mais força para a imaginação, que a própria natureza é uma "*projeção* da mãe", que o "amor filial é o primeiro princípio ativo" do imaginário (BACHELARD, 1997, p. 120). A maternidade, ele segue explicando, envolve a "perspectiva humana mais segura... Amar uma paisagem... quando estamos abandonados por todos... é lembrarmos daquela que nunca abandona" (BACHELARD, 1997, p. 120). Diante do espaço em desarmonia, imagina-se a mãe como busca por algo melhor, lembrando que, segundo Durand, a imaginação se realiza na relação humana com o espaço tendo como uma de suas funções a "eufemizante", em que haveria um "esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte", gerando uma transformação do mundo "como ordenança do ser às ordens do melhor" (DURAND, 2001, p. 432).

Desse modo, em face dos problemas da vida material, objetiva, com que o ser humano se defronta no espaço, como no caso da guerra, a imaginação vem, subjetivamente, trazer a possibilidade de superação, de um futuro mais positivo, tendo, assim, uma "função de Esperança" (DURAND, 2001, p. 413). Nas obras de Cardoso e de Couto, portanto, aproveitando-se dos sentidos locais e universais, as imagens maternas podem significar a esperança de restabelecer a harmonia no espaço problemático, trágico, em que se vive após os séculos de colonialismo, apontando para a possibilidade de se regenerar a sociedade, de haver um renascimento da nação.

Referências

ABDALA JR., B. *De Voos e Ilhas:* Literatura e Comunitarismos. 2.ed. Cotia: Ateliê, 2007.

BACHELARD, G. *A Terra e os Devaneios da Vontade:* Ensaio sobre a imaginação das forças. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Água e os Sonhos:* Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARDOSO, B. *Noites de Vigília.* São Paulo: Terceira Margem, 2012.

_____. *Mãe, Materno Mar.* Porto: Campo das Letras, 2001.

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. *A varanda do frangipani.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

DURAND, G. *Estruturas Antropológicas do Imaginário:* Introdução à arquetipologia geral. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELAIGWU, J. I. e MAZRUI. A. A. Construção da nação e evolução das estruturas políticas. In MASRUI, A. A. e WONDJI, C. (ed.). *História Geral da África.* Vol. VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, p. 519-63.

ELIADE, M. *Tratado de História das Religiões.* 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FONSECA. M. N. S. e CURY. M. Z. F. *Mia Couto:* Espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SECCO, C. L. T. R. Entre Mar e Terra: Uma polifónica viagem pelo universo 'mágico-religioso' de Angola (Prefácio). In CARDOSO, B. *Mãe, Materno Mar.* Porto: Campo das Letras, 2001, 11-31.

PELO CANUDO DAS DESGRAÇAS: O INDÔMITO SÉCULO XX NAS NARRATIVAS DE MIA COUTO E DE GUIMARÃES ROSA

Everton Luis Teixeira (UFPA) [1]

RESUMO

Em épocas conturbadas como o século XX em que se observou o gradativo declínio dos valores humanistas, alguns ficcionistas contemporâneos se utilizam da linguagem literária para compor personagens cuja maior resistência frente a qualquer manifestação de violência e/ou barbárie é o ato de narrar. O presente trabalho traça um exame comparativo dos romances *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e *Terra sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto, o qual, leitor confesso da produção estética rosiana, seguiu de perto alguns recursos estilísticos e temáticos enfeixados na escrita do autor de *Sagarana* (1946). Nestas narrativas a recriação (ou brinquiação) da linguagem serve a dois propósitos: 1) poetizar os relatos de memória das personagens e 2) criar a última (e talvez única) forma de oposição diante das manifestações redutoras da civilidade no século passado, como o jaguncismo mineiro e as diversas faces da guerra em Moçambique. Sobreviventes da brutalidade, Riobaldo e Muidinga se lançam nas sendas profundas da memória e da linguagem ansiosos por compreender os fatos ocorridos em suas existências e em suas geografias sempre em movimento e em mutação. Ao lançar uma análise destas produções ficcionais, esta comunicação apresenta como objetivo a relevância do pacto forjado entre o literário e o factual na compreensão da História recente dos países terceiro-mundistas e de suas literaturas uma vez que seja para restituir o aprendizado do sonho como fazem os refugiados do autor de *Estórias abensonhadas*, seja para responder às questões metafísicas do ex-jagunço rosiano, estas personagens em seus incessantes trânsitos entre o épico e o real na construção de seus discursos possíveis de consciência nacional, precisam compactuar com o mítico em sua luta contra a loucura das práticas intoleráveis de suas respectivas épocas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Mia Couto; *Grande sertão: veredas*; *Terra sonâmbula*.

> [É] preciso que a realidade suceda ao sonho; então fica o sonho sendo vida, e a vida sonho: mas que diferença nesta transfiguração! quer dizer, comparando as dores da existência real com os gozos da existência fictícia, o senhor nunca mais quererá viver, mas sim sonhar sempre. (DUMAS, 2008, p. 298-299)

Introdução

Com exceção de historiadores profissionais e de alguns estudiosos habituados ao convívio diário com as narrativas documentais e artísticas, a maioria da população mundial

[1] Everton Luis Teixeira é Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará (UFPA — Campus de Bragança, Brasil) onde leciona as disciplinas de Literatura Brasileira e Portuguesa. Atualmente cursa doutoramento em Letras na área de Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (Belém), no qual pesquisa as relações entre a Literatura e a História dentro de uma aproximação da obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) com os pressupostos teóricos de Eric Hobsbawm (1917-2012). Colaborador do Grupo de Pesquisa "Estudos Estético-recepcionais acerca da Literatura em Língua Portuguesa: Guimarães Rosa" (EELLIP), coordenado pelo Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda. Autor do livro *Intérpretes do mundo-sertão: literatura e sociedade na recepção crítica de Grande Sertão: Veredas* (CRV, 2011) e coorganizador de *Guimarães Rosa: Novas perspectivas* (CRV, 2010), ambos publicados com financiamento do CNPq.

atravessa as primeiras décadas do século XXI vislumbrando um contínuo presente, no qual se busca — de acordo com o historiador Tony Judt (1948-2010) em seu cético e melancólico *Reflexões sobre um século esquecido* — "ativamente o *esquecimento*, em vez da lembrança, em negar a continuidade e proclamar a inovação em todas as ocasiões possíveis" (JUDT, 2010, p. 14) quebrando os elos com nossos antecedentes culturais e passando de uma Era das catástrofes — que foi boa parte do século XX — para um Império do esquecimento.

Este desejo de demanda pelo inédito nem se trata de um silenciamento ocasionado pela nossa incapacidade de transmitir uma experiência tão anômala quanto a guerra como destaca Walter Benjamin (1892-1940) em ensaios escritos na década de 1930 acerca da teoria da narração tais como "Experiência e pobreza" e "O narrador" nos quais sua arguta compreensão da História lhe proporcionou prever uma Segunda Grande Guerra quase vinte anos depois dos conflitos que abalaram violentamente as economias e as sociedades das mais poderosas nações europeias, divididas ao final de mais um combate entre ideologias opostas que se defrontavam e se mediam mutuamente em competições tecnológicas e em promessas de uma nova batalha em escala global, a qual abandonaria as trincheiras elevando os combates a espaços ilimitados do planeta.

Dentro deste panorama crítico que foi o século XX, no qual a diplomacia e o altruísmo, ambos os valores originados durante o decurso de todo o "longo século XIX", chegaram ao seu declínio com a expansão do morticínio e da intolerância aos mais distantes territórios campesinos do planeta, o século passado foi, nas palavras de Eric Hobsbawm (1917-2012),

> o mais mortífero de toda a história documentada. [...] Se considerarmos 1914 como seu início real, foi um século de guerras praticamente ininterruptas, com poucos e breves períodos em que não houve conflitos armados organizados em algum lugar. [...] O período entre 1914 e 1945 pode ser visto como uma única "Guerra dos Trinta Anos", interrompida apenas por uma pausa na década de 1920. [...] O mundo como um todo não teve paz desde 1914 [...] (HOBSBAWM, 2007, p. 21-2).

Neste lúgubre espetáculo em que se caracterizou o século XX, coube à Europa indubitavelmente, o papel de principal tablado para a grande maioria das atrocidades cometidas contra os valores da humanidade cultivados após a Revolução Francesa. Estes, cujos ecos emitidos desde a segunda metade do século XVIII deixaram de ser ouvidos na passagem do século XIX para o XX, foram sendo, aos poucos pulverizados, como

> [a] igualdade jurídica [que] não encontrava correspondência na prática; a liberdade sem a igualdade transformava-se em mito; os governos representativos representavam apenas uma minoria, pois a grande maioria do povo não tinha representação de fato. Um após outro, os ideais presentes na Declaração dos Direitos do Homem foram revelando seu caráter ilusório. A resposta não se fez tardar. (COSTA, 2012, p. 8)

Todas estas práticas, somados a outros fatores ainda mais complexos como a destruição dos grandes e pequenos impérios coloniais europeus e asiáticos, abriu estradas para onde a maldade pôde se espraiar para territórios considerados economicamente periféricos, espaços onde os movimentos e as grandes catástrofes sociais auxiliaram a construção de um exército de indivíduos excluídos de suas sociedades, estes — em alguns casos — vieram a formar um contingente de guerrilheiros pós-independência ou de "rebeldes primitivos" que em sua resposta, justiceira, violenta e vingativa, passou a desafiar as ordens políticas e socioeconômicas destes rincões, os quais estes homens encontram-se historicamente à margem.

Grandes observadores participantes deste período, Guimarães Rosa (1908-1967) e Mia Couto aproximaram-se dos métodos da pesquisa histórica, focando a sua escrita naqueles grandes personagens do século XX, "as pessoas comuns" como afirmou o autor de *A era dos impérios* (1994) ao tratar destes indivíduos que, em sua eterna mobilização, mudaram consideravelmente o cenário deste breve século ao assumirem, inclusive papeis relevantes dentro da administração da coisa pública e encontrando novas formas de sub-existir em meio ao morticínio e a desintegração político-cultural de suas sociedades. Algumas destas defesas surgem poetizadas em obras como *Grande sertão: veredas* (1956) e *Terra sonâmbula* (1992), nas quais se observa a infiltração de acontecimentos da história contemporânea do Ocidente por meio da construção de personagens sobreviventes da brutalidade e dos desmandos advindos, em Rosa, de um modelo muito peculiar de "banditismo social", o jaguncismo; e em Couto dos refugiados da guerra civil moçambicana da segunda metade da década de 1970. O primeiro movimento instaurou na Região Nordeste do Brasil um acontecimento específico na passagem do século XIX para o XX, a eclosão dos primeiros Estados-paralelos de origem rural, dominados por controversos grupos sociais dos bandoleiros armados, os quais em sua "liberdade de movimentos" (HOBSBAWM, 2010, p. 16),

> [d]eixavam de ser vistos como simples bandidos e passavam a ser considerados bandidos "especiais" ou sociais. Por isso gozavam de proteção [...] à custa dos aldeões. [...]
> À parte essa situação especial, o banditismo, como fenômeno social na [...] sua história, está relacionado à classe, à riqueza e ao poder nas sociedades camponesas. (HOBSBAWM, 2010, p. 17 e 23)

Enquanto na realidade do país africano, o conflito entre as forças da Frelimo e da Renamo levaram Moçambique a uma luta sangrenta por quase duas décadas, a qual resultou — somando-se as perdas de Angola — em cerca de 1,5 milhão de mortos e "12 milhões [de] deslocados de suas terras ou ameaçados de fome" (HOBSBAWM, 1995, p. 422).

Como afirma o historiador Tony Judt, "o passado recente é o mais difícil de se conhecer e compreender" (JUDT, 2010, p. 14), paradoxalmente, no entanto, foi este tempo nebuloso e de difícil entendimento que forjou alguns de seus melhores intérpretes em meio às experiências pessoais de horror e de temor. Nomes como os de Hobsbawm, Judt, João Guimarães Rosa e Mia Couto se não puderam conhecer a totalidade da historiografia e da cultura de sua época, ao menos estes dois últimos erigiram o ato de narrar como derradeira e maior forma de resistência, originando pela palavra artística uma existência que pode se sobrepor a catastrófica realidade factual.

1.

Ainda que expressamente não levantem bandeiras à esquerda ou à direita, Guimarães Rosa e Mia Couto arquitetam no conjunto de suas ficções uma atitude excepcional em prol da liberdade, como pede Walter Benjamin, e contra a forjadura do contingente de excluídos dos regimes políticos adotados pelos Estados sejam estes totalitários, ou o que é pior, caracterizados como democracias plenas. De acordo com as notas preliminares de Paulo Sérgio Pinheiro, expostas em "Estado e terror" — artigo inscrito na coletânea *Ética* (1992) — além das graves violações dos direitos humanos, outra violência que se apresenta no *esquizofrênico* Estado moderno é a prática de segregações de grupos, o que leva este estudioso a pensar que

> [o] mais democrático dos Estados é sempre regime de exceção para enormes contingentes. Loucos, prostitutas, prisioneiros, negros, hispânicos, árabes, curdos, judeus, ianomâmis, aidéticos, homossexuais, travestis, crianças, operários irão nascer e morrer sem terem conhecido o comedimento do Leviatã. As graves violações dos direitos humanos pelo Estado revelam a rotina do Terror no cotidiano das populações. (PINHEIRO, 1992, p. 193)

Pelo menos quatro dessas categorias citadas são catapultadas pela elaboração estética rosiana e duas pela criação estética do autor de *Estórias abensonhadas* (1994) de suas margens sociais onde atuam como figuras degradantes e passam, ou a protagonizar o enredo das narrativas, ou — o que não deve ser considerado de pouca relevância — configuram papéis importantes para a economia literária de suas obras.

No que toca *Terra sonâmbula*, estreia de Mia Couto no gênero romance, somos apresentados ao pequeno Muidinga e ao velho Tuahir, dois refugiados da guerra civil que assola Moçambique, os quais fogem do campo de deslocados, espaço vulgarmente de ataques dos bandos armados, sobretudo, da Renamo, a qual "em conjunto com comandos rodesianos",

destruiu "estradas, ferrovias e oleodutos dispersando os camponeses — o que arrasou a agricultura e formou bandos de refugiados" (VISENTINI, 2012 p. 98).

Em sua tentativa de fugir deste lúgubre cenário, os caminheiros de *Terra sonâmbula* se unem em uma amizade particular que consiste o signo dos opostos, a vida e a morte, dentro de uma encenação do tema inscrito na Literatura portuguesa desde o século XVI, o entrelaçamento das mãos de dois tempos distintos da existência humana, a infância e a velhice. O lugar no qual estas personagens encontram refúgio não poderia ser menos singular dentro daquela realidade onde "o céu se tornara impossível" (COUTO, 2007, p. 9) e como propõe George Steiner, o Inferno deslocou-se sobrepondo-se à terra; uma estrada abandonada pela vida e pela esperança, cujo único resquício humano é um ônibus consumido a pouco pela vilania da boçalidade e do fogo.

Próximo a este espaço tão adverso é encontrada por esta dupla uma mala junto ao cadáver de Kindzu, em cujo interior encontram-se os cadernos escritos por este e que na economia do romance como fuga da realidade catastrófica do pequeno Muidinga e alternância entre um plano presente e um passado muito recente. Nas páginas desse jovem autor aparecem de maneira mítica e poética o início da agonia em que se afundou Moçambique após a experiência da Independência.

Tal como Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, Kindzu atribui ao ato de narrar uma atividade mais imprescindível até do que a própria existência. As memórias de Kindzu ocupam a maior parte do romance, deixando os momentos em que, no presente, aparecem Muidinga e Tuahir como intervalos para separar os blocos narrativos, como faz Riobaldo ao contar o seu passado de aventuras jagunças na qual conviveu com uma espécie de submundo social e humano, o banditismo social, examinado de perto por Eric Hobsbawm em obras como *Rebeldes primitivos* (1959) e, posteriormente, em *Bandidos* (1969).

2.

Na mesma década da publicação de *Grande sertão: veredas*, Eric Hobsbawm volta seu interesse pelas origens e construção das tradições revolucionárias populares para a biografia desta personagem campesina a qual tornaria este historiador o fundador de um ramo novo dos estudos históricos, "O banditismo social". Não obstante, *Rebeldes primitivos* — apesar de sua valiosa contribuição para o exame deste fenômeno de esfacelamento do poder do Estado — ainda era uma obra limitada, mas que continha em seu segundo capítulo o "ponto de partida dos estudos contemporâneos sobre a história do banditismo, uma área em rápido crescimento"

(HOBSBAWM, 2010, p. 9) que se expandiria na obra *Bandidos*.

Enquanto o historiador desenvolvia este trabalho, o toque de Midas rosiano estabelecia no temário regional uma nova concepção do espaço sertanejo, este agora distante das descrições meramente exóticas, mágicas ou documentais, lidas em obras ficcionais da década de 1940. O sertão não aparece mais limitado às fronteiras geográficas do Nordeste brasileiro e de suas mazelas sociais, mas estende-se às incursões nos conflitos e dramas universais, em outras palavras, o Sertão não é mais Sertão, é — como revela Riobaldo Tatarana — o mundo. E é no interior deste espaço que as experiências globais se misturam, assim como também se amalgamam as estruturas e os aspectos os quais constituem a tipologia do banditismo social. Como a ambiguidade se faz a marca do romance, o jagunço rosiano tanto se assemelha ao paladino hobinwoodiano, quanto ao mais espúrio criminoso.

Riobaldo, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, é um homem que foge do que é esperado de um homem comum, pois, segundo Mia Couto, ele se traveste em "uma espécie de contrabandista entre a cultura urbana e letrada e a cultura sertaneja e oral" (COUTO, 2011, p. 113). Em seu presente narrativo é um velho barranqueiro que por meio de um modelo socrático de narração se lança num gosto particular de "especular ideia" (ROSA, 1956, p. 11) através de um diálogo com seu sempre oculto interlocutor a quem dirige humildemente seus questionamentos sem nunca esperar deste respostas, mas sim a sua cumplicidade aos argumentos que disserta sobre os grandes temas que envolvem a trajetória humana tanto no ambiente telúrico quanto no plano metafísico.

Ao narrar o processo de permanente mudança por que passou na vida, o herói de *Grande sertão: veredas* mantém viva a memória histórica do Ocidente filtrando-a e transpondo-a dentro de seu cenário sertanejo muito peculiar, pois se "o sertão é do tamanho do mundo" (ROSA, 1956, p. 74.) como professa, as contrariedades do globo ressoam dentro do *hinterland* brasileiro. A maneira de aprendiz, o autor moçambicano se utiliza dessa máxima para escapar "à ditadura da realidade" (COUTO, 2011, p. 111) e inserir o momento histórico de atrocidades e mudanças por que passava o seu país nos anos de guerra civil em que a crueldade "deseduca" uma criança como Muidinga que regride psicologicamente, enquanto um idoso como Tuahir recusa desenvolver novos afeições.

São em espaços de ninguém, como o sertão rosiano e a África subsaariana, que os movimentos desumanos e aniquiladores operam em toda a sua pujança. Seus afetados são indiscutivelmente os mais necessitados residentes dessas zonas à margem do capitalismo, grandes reféns do poder paralelo personificado por guerreiros e por ferozes jagunços.

Convivendo com perdas constantes, estes civis são obrigados, como Kindzu e Riobaldo a se lançar em pactos metafísicos com forças míticas e/ou imortais, tais como os naparamas — espécies de guerreiros invencíveis contra as forças aniquiladoras da morte — e demoníacas.

Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Guimarães Rosa sela o pacto feito por seu herói com Satã como uma alegoria de um consórcio necessário, pois sendo jagunço, o indivíduo faz-se próximo do Mal, tornando-se um pouco pactário também já que "quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio" (ROSA, 1956, p. 11). Pensando na metafóra desta personagem de que "jagunço é o sertão" (ROSA, 1956, p. 307) e este espaço metaforiza todo o território brasileiro (e quiçá, o globo), lembramos das palavras do ensaísta lusitano Óscar Lopes (1917-2013) que, ao se debruçar sobre o romance do autor de *Sagarana*, responde satisfatoriamente a questão do pacto demoníaco, útil tanto para a esfera histórica brasileira e africana, quanto para a recepção crítica rosiana, ao afirmar ser

> **o pacto com o Diabo é concretamente inevitável, quer na vida individual, quer na política**. O *Leit-Motiv* do romance pode com efeito formular-se abstractamente [*sic*] como segue: nós estamos todos sujeitos a um pacto diabólico, somos todos *pactários*, o drama do Fausto é inerente a todas as situações historicamente conhecidas dos homens. Somos uns doidos, um turbilhão de doidos em lutas de bandos, e *o Diabo na rua, no meio do redemoinho*, o Diabo que de resto não existe e todavia nos arma, porque ele afinal não passa da alienação, historicamente necessária, do homem ao homem. (LOPES, 1970, p. 320. Grifos meus)

Diante de poucos dados cronológicos que escapam fortuitamente, do enredo de *Grande sertão*: *veredas*, Roberto Schwarz, numa interpretação arriscada feita na década de 1960 em seu *A sereia e o desconfiado* (1965), localiza o cenário ficcional do romance rosiano dentro do período de 1917, época em que se instaura, na concepção de Hobsbawm, a Era da Catástrofe, marcada por manifestações político-sociais ao redor do globo, compreendidas no período entre guerras, em que as "frágeis" democracias mundiais, "como mostra a experiência, requerem inimigos endemonizados" (HOBSBAWM, 2013, p. 352.).

Uma vez que diante das diversas manifestações de crueldade quotidiana no Ocidente, a barbárie — como manifestação do maligno — passa de uma atitude de exceção para uma regra comum e total, como nos ensina Walter Benjamim (1892-1940) em seus conceitos acerca da História. Neste novo estado, cabe ao indivíduo demandar pelas forças maléficas no intuito de realizar aventuras antes não possíveis pela sua condição paupérrima e/ou mortal, aprendendo, por fim, parafraseando Eric Hobsbawm, a se habituar ao que é desumano, tolerando o que não é tolerável, em outras palavras, promovendo a desintegração

> do que poderíamos chamar de projeto do Iluminismo do século XVIII, a saber, o estabelecimento de um sistema *universal* de tais regras e normas de comportamento moral, corporificado nas instituições dos Estados e dedicado ao progresso racional da humanidade: à Vida, Liberdade e Busca da Felicidade, à Igualdade, Liberdade e Fraternidade ou seja lá o que for. (HOBSBAWM, 2013, p. 348.)

Sem a ínfima perspectiva de fuga do embate entre as forças metafísicas e factuais do Bem e do Mal, as personagens rosianas assim como o autor dos cadernos de *Terra sonâmbula* caminham, lançando-se em perigos e peripécias dignas dos grandes combates épicos, tentando demandar Deus e a vida por meio de um jogo de enfrentamentos que possui tanto das manifestações anacrônicas de poder paralelo, quanto de experiências oriundas da insegurança — ainda hoje — sentidas nas grandes metrópoles e em pequenas cidades "onde o Estado passa por acentuado processo de desgaste" (HOBSBAWM, 2000, p. 23.).

Outros exemplos da ressonância da história ocidental abundam em *Grande sertão: veredas* e em *Terra sonâmbula* como o de um grande fenômeno observado no século passado que foi a emancipação feminina, em cujo processo legou as mulheres, entre outras conquistas, a luta pela igualdade deste gênero ao acesso do exercício profissional. Livres, em grande parte, da necessidade de procriar estas novas mulheres foram incentivadas ao ingresso no mercado de trabalho no século XX, segundo Hobsbawm, pela indústria de guerra. No entanto, esta transformação de perfil social lançou novas águas no moinho de problemas do sexo feminino, haja vista que

> [s]e a emancipação significava emergir da esfera privada e frequentemente separada da família, da casa e das relações pessoais às quais as mulheres haviam sido tão longamente confinadas — poderiam elas, e como poderiam, reter a parte da feminilidade que não eram simplesmente papéis a elas impostos pelos homens num mundo feito para os homens? Em outras palavras, como poderiam as mulheres competir [...] numa esfera pública formada por um sexo diversamente definido e em termos a ele adequados? (HOBSBAWM, 2011, p. 339)

Para esta questão, a resposta formulada pelo autor de *Sagarana* foi a construção de um universo sertanejo em permanente conflito onde surge, por exemplo, a figura ambígua e brava de Diadorim, mestre de Riobaldo — garimpando com este as belezas da natureza — e partícipe das revoluções sociais em pé de igualdade com os demais jagunços, seja em campo de batalha, ou em duelos em defesa de sua moral ofendida, contrariando a afirmação da personagem coutiana Euzinha de que são as mulheres as quais, em tempos de guerra, carregam mais desgraças.

Seguidor de diversos aspectos formais e temáticos de Guimarães Rosa, Mia Couto elabora em meio ao tenebroso cenário moçambicano, outra grande figura feminina, a patriótica

e vingativa Carolinda, mistura de voz popular e consciência a cobrar do marido Estevão Jonas a ética e a lealdade aos ideais defendidos pelos revolucionários que lutaram pela emancipação do país. O administrador local, aliás, se configura como uma figura política ambígua, pois em sua fala transparecem expressões comuns do materialismo dialético forjado por Karl Marx (1818-1883) como para lembrar a tentativa histórica do país de implantar um modelo socialista aos moldes da URSS. Todavia, as ações deste personagem o aproximam de uma política subjugada aos valores do antigo império lusitano, pois negocia com o espírito do *ancien regime*, metaforizado pelo espírito capitalista do comerciante António Romão Pinto, para revolta de Carolinda a quem uma traição da raça é uma dor ainda mais pungente do que uma deslealdade conjugal. Marcada pelo destino trágico de ter nascido gêmea, esta personagem persegue a irmã Farida, cujo parentesco desconhece, pelo simples fato desta ter conseguido lutar para sair da ilha de Matimati, a Meca de todos os refugiados da guerra civil.

Além disto, em outros momentos dentro destes romances pode-se constatar a crítica aos modelos liberais, levantada em *Grande sertão: veredas* pelos celerados indômitos Hermógenes e Ricardão e, em *Terra sonâmbula*, pelo embate silencioso entre Kindzu e Antoninho. Na primeira narrativa, os partidários convictos das práticas de violência e desordem do jaguncismo se vingam, à traição, de seu chefe Joca Ramiro após o mesmo impor um tribunal, aos moldes do poder judiciário do Estado de direito, e absolver Zé Bebelo da acusação que paira sobre ele, a de querer descaracterizar o Sertão, com um "desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei" (ROSA, 1956, p. 258) trazendo para este espaço a ordem dos Estados democráticos por meio da extinção das revoltas rebeldes como a jagunçagem.

Nas páginas de Mia Couto, transparece uma das várias questões que, produzidas no século XIX, foram responsáveis pela eclosão das guerras civis em territórios africanos, "o antagonismo entre assimilados e não assimilados à cultura europeia" (VISENTINI, 2012, p. 34). Tal comportamento é compartilhado entre Kindzu e Antoninho, enquanto o primeiro é apresentado — como Riobaldo em *Grande sertão: veredas* — a ambientes formais de ensino, onde aprendeu com o pastor Afonso o hábito da escrita e da leitura, além de uma afeição por estrangeiros como o comerciante indiano Surendra Valá; o segundo sempre se coloca ao lado dos de sua etnia contra os direitos civis e políticos desse indiano que o emprega e de quaisquer outros forasteiros. Para Antoninho, Kindzu "era um traidor da raça, negro fugido das tradições africanas" (COUTO, 2007, p. 28) que deveria ser punido severamente no momento oportuno.

Diferente do grande estio de cultura e humanismo que caracterizou os anos oitocentistas no Ocidente, o século XX se consolidou como o inverno da civilidade no Continente, alternando

breves e obscuros intervalos de paz com conflitos internos e externos como as guerras em territórios europeus ou não e a consolidação dos poderes paralelos nas mãos, como vimos, de bandos armados em Moçambique e de jagunços no Nordeste brasileiro. Em épocas assim de violência epidêmica, em que — segundo o ex-chefe Riobaldo pontua treze vezes ao longo de sua narrativa — "viver é negócio muito perigoso" (ROSA, 1956, p. 12.), tanto a palavra literária, quanto o ofício de historiador são de suma importância não só como testemunho vivo das práticas de desumanidade dos regimes políticos ditatoriais, mas como agentes de militância contra o barbarismo e de recriação de ideais e de belezas outrora lançadas à margem do cotidiano da humanidade.

Não obstante, a literatura pela sua natureza específica não se contenta só com os elementos postos pelas ciências humanas e acaba por buscar o "não-contável" da História, tocando fundo em uma porção do fato que parece inatingível ao historiador. Como conclui Carlo Ginzburg, um dos fundadores da Micro-história italiana, "essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedado" (GINZBURG, 2007, p. 271).

Em outras palavras, a matéria ficcional, em Guimarães Rosa e em Couto, constitui a porção de utopia que anima nacionalidades e que não é percebida pelos historiadores, mas que pode ser construída pela linguagem presente na ficção de escritores contemporâneos, última (e talvez única) forma de resistência humana diante das manifestações de violência e barbárie que reduziram significativamente a civilidade no nebuloso século passado.

Conclusão

Adentrando os territórios que margeiam as fronteiras entre a literatura e a história, esta proposta de comunicação teve como principal objetivo o exame das obras *Grande sertão: veredas* (1956) e *Terra sonâmbula* (1992), de autoria de João Guimarães Rosa e Mia Couto, respectivamente, tecendo um diálogo com algumas abordagens teóricas do historiador britânico Eric Hobsbawm, formuladas ao longo de quase cinquenta anos de carreira acadêmica.

Em sua leitura materialista do século XX, Hobsbawm conceitua este período histórico como o do grande colapso das estruturas capitalistas, pois devido a este modelo político-social pode-se observar no globo a derrocada gradual dos valores humanistas cultivados na vigência do século XIX. Com o desaparecimento das ilusões liberalistas e de ordem civilizada, o mundo ocidental adentrou em uma Era das catástrofes, a qual gerou o gradativo desaparecimento do

Estado com a ascensão dos regimes políticos ditatoriais, em cujas mãos portavam a violência e o terror que, ensinados às populações subjugadas, elevaram as práticas de desumanidade a níveis jamais vistos na História.

O breve século XX além de originar o colapso dos antigos impérios coloniais e a ascensão dos regimes políticos ditatoriais, foi responsável pela eclosão de diversas revoluções sociais fortemente marcadas pelo signo da violência e da barbárie, tais como o jaguncismo — um desdobramento do banditismo social examinado por este historiador do Birkbeck College em obras como *Rebeldes primitivos* e *Bandidos* — e a guerra civil moçambicana que se estendeu pelas décadas finais do século, terminando um ano depois do fim da URSS.

Regendo as suas produções literárias dentro daquela tensão sempre fecunda que se estabelece entre a criação e a incorporação da tradição linguística, as escritas de Guimarães Rosa e de Mia Couto revelam o quanto ambos conseguiram se fazer importantes observadores participantes da História contemporânea, representando esteticamente, com base em conhecimentos e memórias cultivadas em suas observações, o mundo e o homem contemporâneos envoltos em um período de guerras e de poucos intervalos de paz, cujas manifestações de violência e de barbárie lançaram o Ocidente numa acelerada transformação de difícil compreensão.

Em épocas assim, a literatura também foi marcada pelo conflito de forças e valores antagônicos materializados por figuras ambíguas, como os jagunços de Rosa e as personagens inscritas em *Terra sonâmbula*, os quais trouxeram à superfície as vozes esquecidas e silenciadas das zonas periféricas do capitalismo.

Assim, o ato de narrar — derradeiro recurso de sobrevivência, tanto no *hinterland* rosiano, quanto no interior da África subsaariana — mostra-se relevante tradução artística de um pacto estabelecido entre os fios literários e os factuais na trama da compreensão da História recente em que o desmoronamento de impérios e ilusões ocidentais refletiram em países como o Brasil e Moçambique, que vivenciaram (ainda que de forma diferente) a experiência do Regime colonial, numa necessária afeição, também, das questões metafísicas com o objetivo de enfrentar a loucura que assola qualquer indivíduo na contemporaneidade, as práticas intoleráveis de épocas, como estas, de difícil compreensão, períodos de profunda escuridão enfrentados pelas páginas de Hobsbawm, de Guimarães Rosa e de Mia Couto, que comprovam que as práticas de desumanidade encenadas em grande parte nos domínios europeus, também compuseram lúgubres espetáculos em diversas nações e territórios da Terra.

Referências

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *E se Obama fosse africano?: e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Trad. Kleber Kohn. São Paulo: Martin Claret, 2008. 2v. v. 1.

HOBSBAWM, Eric J., *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Globalização, democracia e terrorismo*. Trad. José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Bandidos*. Trad. Donaldson M. Garschagen. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era dos impérios, 1875-1914*. 13. ed. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUDT, Tony. *Reflexões sobre um século esquecido, 1901-2000*. Trad. Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 313-365.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Estado e terror. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 191-204.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

OS MALES DA "ALMA".
UMA LEITURA DO POEMA "MORTAL DOENÇA" DE SOROR MARIA DO CÉU

Fabio Mario da Silva (USP/FAPESP)[1]

Moizeis Sobreia (Univ. de Campinas/FAPESP)[2]

RESUMO

Os males físicos, dentro do contexto medieval e até recentemente, podiam ser encarados, muitas vezes, como punição ou castigo por causa de atos pecaminosos, por isso muitas vezes aceitava-se a dor, confundida como sofrimento, como uma resposta divina a alguma atitude humana ou como purificação do espírito. No entanto, os "males da alma", dentro do período situado da nossa escritora, Soror Maria do Céu (1658-1723), entre os séculos XVII e XVIII, estavam também atrelados a comportamentos inadequados ou a problemas de foro psíquico. Por isso, o objetivo do nosso trabalho é analisar justamente um poema de Soror Maria do Céu (1658-1723), "Médico Divino", observando este viés do "mal espiritual", atrelada à ideia dos vícios humanos, referindo também, sucintamente, outros textos da autora.

Palavras-chave: literatura monástica, alma, Soror Maria do Céu.

Os males físicos, no contexto medieval e até recentemente, podiam ser encarados como punição ou castigo por causa de atos pecaminosos, e por isso muitas vezes aceitava-se a dor, confundida com o sofrimento, como uma resposta divina a alguma atitude humana (cf. GONÇALVES, 2001, p.298-308). No entanto, os "males da alma", no período em que viveu a escritora Soror Maria do Céu (1658-1723), entre os séculos XVII e XVIII, estavam também relacionados a comportamentos inadequados ou com problemas de foro psíquico. Para se obter a purificação da alma seria preciso recorrer a autopunições – a melhor maneira de se atingir um contato com o Divino. Este era o único capaz de trazer o unguento para tais males e de prover uma acensão à vida eterna que se desejava no paraíso ao lado de santos, anjos, da Virgem Maria e do Deus Soberano, crença esta pregada e vivida pelos religiosos e leigos mais fervorosos. O objetivo do nosso trabalho é, nesse sentido, analisar um poema de Soror Maria do Céu, "Moral Doença", observando este viés do "mal espiritual" relacionado à ideia dos vícios humanos e referindo também, sucintamente, outros textos da autora.

Antes de analisarmos o mencionado poema da monja escritora, observemos o que o seu contemporâneo, Raphael Bluteau, diz acerca do lexema "alma", que alude_naquela altura,

1Pós-doutorando em Literatura Portuguesa, com bolsa da FAPESP, pela USP.
2Pós-doutorando em História e Teoria da Literatura, com bolsa da FAPESP, pela UNICAMP.

grosso modo, à forma substancial, princípio de vida, e primeira perfeição do corpo natural vegerante (referente às plantas) ou sensitivo:

> […] mais amplamente a alma humana he huma substancia espiritual individual, invisivel, incorruptivel, imortal, capaz de espécies, actos, hábitos, artes, sciencias, virtudes, graça, & gloria eterna. Paz da alma he o Soberano monarca do universo, que pella sua infinita Omnipotencia o cria. (BLUTEAU, 1712, p.265)

Esta "paz da alma" de que fala Bluteau é a relação entre a virtude e a pecaminosidade humana, com sobreposição da primeira, cuja relação conflituosa promove embates muitas vezes expressos na arte, mais afincadamente durante o período barroco. Lembremo-nos que muita da literatura desse período expressa "a forma peculiar com que o homem europeu do século XVII encara a si mesmo, suas realidades intrínsecas e extrínsecas, a vida e a morte. É o modo de dar uma resposta a suas interrogações vitais" (MOREJÓN, 1965, p.65). O Barroco se tornou, então, em grande parte, um estado de espírito, uma situação mental do homem e uma posição perante a sociedade. Por isso, encontramos frequentemente, nos textos literários dessa época, temas que refletem um sujeito que se depara com duas realidades distintas: de um lado é um homem fortemente marcado pelas normas impostas pelo Concílio de Trento, que solicitam o seu regresso à fé, um pouco abalada pelo racionalismo clássico; por outro lado, é um homem que resiste às imposições tridentinas porque não aceita abdicar dos direitos que o humanismo renascentista lhe proporcionou. Por isso, Ana Harthely afirma e confirma esta dualidade, que em Soror Maria do Céu é explicitamente encontrada na maioria de suas obras, visto que esta autora figura como "um expoente extremamente representativo dos valores morais e estéticos vigentes durante o período barroco em Portugal" (HARTHELY, 1990, p.32). Esses conflitos e valores morais apresentam-se de forma acentuada no poema "Mortal doença", que passamos a transcrever:

> Na febre do amor-próprio estou ardendo,
> No frio da tibieza tiritando,
> No fastio ao bem desfalecendo,
> Na sezão do meu mal delirando,
> Na fraqueza do ser, vou falecendo,
> Na inchação da soberba arrebentado,
> Já morro, já feneço, já termino,
> Vão-me chamar o Médico Divino.
>
> Na dureza do peito atormentada,
> Na sede dos alívios consumida,
> No sono da preguiça amadorrada,
> No desmaio à razão amortecida,
> Nos temores da morte trespassada,
> No soluço do pranto esmorecida,

Já morro, já feneço, já termino,
Vão-me chamar o Médico Divino.

Na dor de ver-me assim, vou desfazendo,
Nos sintomas do mal descoroçoando,
Na sezão de meu dano estou tremendo
No risco como da doença imaginando,
No fervor de querer-me enardecendo,
Na tristeza de ver-me sufocando,
Já morro, já feneço, já termino,
Vão-me chamar o Médico Divino.

Vou ao pasmo do mal emudecendo,
À sombra da vontade vou cegando,
Aos gritos do delito emouquecendo,
No tempo sobre tempo caducando,
Nos erros do caminho entorpecendo,
Na maligna da culpa agonizando,
Já morro, já feneço, já termino,
Vão-me chamar o Médico Divino. (CÉU, 2011, p.67)

Observamos, inicialmente, que a tessitura do texto está centrada no uso de algumas repetições, como as preposições "na" e "no", que indicam uma condição, a da "doença" do sujeito poético. O final de cada estrofe nos remete a uma focalização temporal, através do uso constante da forma adverbial "já", indicando a necessidade e urgência no tratamento desta "doença". Todo o poema é estruturado através de um jogo que mescla o mal físico com o mal moral e/ou psíquico: "No fastio ao bem desfalecendo/ […]/ Na sezão de meu dano estou tremendo". Uma sensação ou sentimento de pesar acompanha a existência do "eu" lírico, isto tudo porque se admite, em alguns versos, que se vive corrompido, fazendo alusões a uma vivência dos sete pecados capitais ("Na febre do amor próprio", "Na sede dos alívios consumidos", "No sono da preguiça amodorrada") – os vícios do corpo que inflamam um espírito doentio. Exprime-se assim um pouco do conceptualismo barroco, a luta entre a alma e os prazeres da carne, o céu e a terra, estruturando-se, este discurso poético através do choque e das oposições violentas entre o comportamento adequado a seguir e o que é realmente experienciado, infração condenada pelo próprio sujeito lírico: "Na tristeza de ver-me sufocando/ […]/ Aos gritos do delito amouquecendo." Por isso se necessita de uma edificação com valores e princípios de conduta, a cura para esta "doença" ou, mais precisamente, para este estado obsceno e obscuro em que se encontra. Tais males, a "maligna culpa", só podem ser curados pelo "Médico Divino" , "médico" este que se aparenta àquele de quem as freiras se tornam esposas, Jesus Cristo, o único Divino capaz de se unir ao corpo físico feminino. Apesar de não ser referida explicitamente a condição das monjas, estas se podem intuir como

destinatárias deste aviso, como mulheres virtuosas ou que deveriam se ajustar a esta vida honestamente considerada correta.

Há outras obras em que Soror Maria do Céu explora exatamente tais problemáticas. Em *A Preciosa* (1731), narra-se sobre a penitência, os erros cometidos e a salvação encontrada pela beldade chamada Preciosa através do casamento celestial com o rei, prefiguração de Deus, representando-se assim dois polos: o negativo, as fraquezas humanas, e o positivo, o amor sacralizado. Neste caso, "a mulher teria de ser virtuosa e esperar pelo seu esposo divino (um rei), esposo que poucas mulheres poderiam conseguir, por isso a penitência para fugir da tentação deve ser um caminho a adotar" (SILVA, 2014, p.140). Preciosa é reconduzida, com o casamento, à salvação de sua alma, a uma cura espiritual. Tal dinâmica também se encontra em *Triunfo do Rosário. Repartido em cinco autos*, obra na qual o primeiro auto, intitulado "A Flor das Finezas", se centra na questão da redenção do Homem que, por causa dos seus pecados, deveria ser punido, e por isso mesmo entregue a Lúcifer; mas a Clemência (personagem que nos remete à Virgem Maria) salva a sua alma através da intervenção de São Domingos e de uma planta sagrada que o leva à transformação desta:

> O Homem, inda que, como frágil,
> Pôde olvidar as finezas
> De Clemência soberana,
> Voltou depois de perde-las,
> Tão vivo, a ressuscitá-los.
> Por via daquela nova
> Planta, que semeada,
> Tanta Rosa à terra deu. (CÉU, 1992, p.82)

Tanto estas obras quanto o poema "Mortal doença", têm em comum a ideia do seguinte trajeto: delito, culpa, penitência e redenção, exaltando, assim, os princípios cristãos e contrarreformistas, preocupando-se com a salvação espiritual, que pode ser eterna, mais do que com a carnal, passageira.3

3 É importante frisar que um dos grandes temas do Barroco advém da influência da ação da Contra-Reforma, tornando-se o *leit-motiv* da poesia seiscentista, a partir da ideia de que somos pó e em pó nos haveremos de tornar. Por isso Segismundo Spina e Maria Aparecida Santilli, em *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*, ao descreverem a visão atormentada e dinâmica do mundo barroco, salientam a efemeridade da vida e a onipresença da morte, afirmando que: "À consciência da efemeridade da vida, que é a nota mais constrangedora do espírito barroco, está pois associada essa visão dinâmica das coisas. E daqui decorre o sentimento de inutilidade da própria existência: se a vida 'é fumo, é vento', não paga a pena ser vivida. A 'terrena e mortal fragilidade' foi a noção mais aterradora que a recristianização tridentina gravou no espírito do homem de seiscentos. Sim, porque os homens do Renascimento, esquecidos de que a morte é uma realidade presente, sobrestimaram imperturbavelmente a vida, que merecia a ânsia eufórica de ser vivida e gozada integralmente. O pensamento horaciano do 'carpe diem', do convite ao gozo da vida enquanto dura, do desfruto dos passageiros dias da

Outra ideia presente em "Mortal doença" é a da tristeza, do estado quase melancólico de que fala o "eu" lírico: "Na tristeza de ver-me sufocando,/ [...]/ Na maligna da culpa agonizando,/ [...]". Neste caso, a culpa pelos seus atos leva-o a um estado autodepreciativo, associado a um mal-estar psíquico, num jogo metafórico que se erige a favor da construção poética, temática que sobressai na obra da escritora, bem como se encontra presente na escrita de outros autores portugueses. Por isso, Emílio Vilar refere que "a condição humana, a origem e o termo da vida, a doença e a dor, o sofrimento físico e moral, a procura de plenitude e do equilíbrio e bem-estar, que se chama saúde, são, a par das profissões e dos locais do quotidiano clínico, temas que permanentemente atraíram e suscitaram a criação literária" (VILAR, 2011, p.12).

Este é um poema, como tantas obras da autora, que procura promover uma atividade lúdica, regozijando o espírito, num discurso de edificação baseado numa experiência empírica do sujeito poético, procurando incutir nos seus leitores e leitoras a importância da transformação, pregada pela Igreja Católica e moral cristã, os perigos dos comportamentos considerados inadequados, baseados nas tentações e desequilíbrios dos impulsos carnais e passionais humanos que necessitam ser repelidos. O que realmente é mortal para o homem não é a corruptibilidade do corpo, sua putrefação, mas a preservação da alma, cuja integridade só é acedida através de atos regeneradores da conduta humana.

Referências

BLUTEAU, Raphael. Melancolia. In: BLUTEAU, Raphael. *Vocabulaio Portuguez e latino, áulico, anatomico, architectonio, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, clinico, dgmatico, diatectico, dendiologico, ecclesiastivo, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero, autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. p.104. V. 1.

CÉU, Soror Maria do. Mortal doença. In: ROCHA, Clara Crabbé Rocha (Org.). *A Caneca que escreve e a que prescreve. Doença e medicina na literatura portuguesa (antologia).* Lisboa, Verbo, 2011, p.67.

CÉU, Soror Maria de. *A Preciosa*. Organização e estudos introdutórios de Ana Harthely. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação, 1990. p.327-358.

CÉU, Soror Maria de. *Triunfo do Rosário. Repartido em cinco autos*. Tradução e apresentação de Ana Harthely. Coimbra: Quimera, 1992.

mocidade, é o instinto de conservação do homem seiscentista a lutar contra essa visão pessimista da existência trazida pela campanha contra-reformista" (SPINA; SANTILLI,1967, p.58).

GONÇALVES, Arantes. Da sensação à expressão de dor. In: CANTISTA, Maria José (Org.). *Dor e sofrimento. Uma perspectiva interdisciplinar*. Porto: Campo de Letras, 2001. p.295-310.

HARTHELY, Ana. Estudos introdutórios. In: CÉU, Maria Soror do. *A Preciosa*. Organização e estudos introdutórios de Ana Harthely. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação, 1990. pp.7-123..

MOREJÓN, Julio Garcia. *Coordenadas do Barroco*. São Paulo: FFCL (USP), 1965.

SILVA, Fabio Mario da. *A autoria feminina em língua portuguesa. Reflexões sobre as teorias do cânone*. Lisboa: Colibri, 2014.

SPINA. S.; SANTILLI, M. A. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis: FFCL, 1967.

VILAR, Emílio Rui. Prefácio. In: ROCHA, Clara Crabbé (Org.). *A Caneca que escreve e a que prescreve. Doença e medicina na literatura portuguesa (antologia)*. Lisboa: Verbo, 2011. p.11-14.

Flávio Antônio Fernandes Reis (UESB)

RESUMO

A comunicação insere-se nos trabalhos desenvolvidos junto à Cátedra Fidelino de Figueiredo, em Salvador, de que participamos. Com a fundação da Cátedra, lotada no Gabinete Português de Leitura soteropolitano, fez-se a necessidade de estudos para o conhecimento e a divulgação da obra de Fidelino de Figueiredo, patrono da cátedra. Nesse sentido, apresentamos considerações acerca de ensaios reunidos em *Música e pensamento* (1954), nos quais buscamos evidenciar os pressupostos dos dizeres de Fidelino sobre música de concerto e suas leituras.

Prolegômenos

Antes de começar a falar do livrinho de Fidelino, convém apontar alguns pressupostos importantes para nossa exposição. Música e pensamento possui, como diz o próprio subtítulo: "Quatro ensaios marginais e um prólogo". O adjetivo "marginais" dado aos ensaios são antes um marcador do caráter do gênero ensaio que um termo depreciativo ou uma *humilitas* retórica de orador: Fidelino, como bom ensaísta, vale-se da liberdade do gênero para o jogo de suas ponderações.

De que música trata Fidelino? Nosso autor trata da música de concerto e tem em conta a história da música que conhecemos nos seus melhores manuais. No entanto, pelo repertório mencionado e as afirmações realizadas, como ouvinte culto diletante assumido, cita compositores e obras de um apreciador do repertório sem grandes pretensões. De modo algum depreciamos a relação de Fidelino com a música, mas não é aquela que temos, por exemplo, num Theodor Adorno, músico de formação e humanista das letras e da filosofia.

Como Fideilino se relaciona com a música? É necessário lembrar que o modo de relacionar-se com a música pressuposto por Fidelino e necessário para apreciar seus ensaios é de uma experiência intelectual da música. Isso significa que a relação com a música aqui definida não é um entretenimento desinteressado ou barulho bom e, sim, um sistema histórico-cultural com largo repertório de pelo menos 800 anos de experiências, com historicidade, variação de sistemas, usos e valores variados. Assim como nas letras, falar de música antes do século XVIII é uma coisa, falar dela do século XVIII até nosso dias é outra. A música da antigo regime, sua prática e uso distinguem-se da música burguesa, dos teatros de massa do século XIX e dos artistas autônomos de Beethoven em diante.

Tendência a um dizer universalizante? Dito isso, por último, devemos nos atentar a um tendência de Fidelino expandir transistoricamente os conceitos válidos para música oitocentista e novecentista como universais. Embora admiravelmente cuidadoso, as ideias de Fidelino

forjam-se num universo teórico que aspira à universalidade dos conceitos acerca dos objetos de que trata. Embora desconfie de saberes absolutos e os evite pela maleabilidade do ensaio, a leitura dos ensaios sobre apreciação musical e os dizeres acerca de filosofia e música, em muitas circunstâncias, nosso autor amplia transistoricamente os conceitos, projetando-os como ideias universais.

***

Proposição:

Música e Pensamento: *quatro ensaios marginais e um prólogo* é o título completo do opúsculo de Fidelino de Figueiredo em que se nobilizam dois aspectos: a fecunda verve ensaística do nosso autor e o experimentalismo do gênero "ensaio" a que refere-se como um "oficio", dedicando-o ao dizer sobre a música, saber imprescindível do homem de espírito. Nossa intervenção pretende destacar dois aspectos de *Música e Pensamento* que podem ser considerados como os dois debates principais presentes na obra: as considerações sobre música e educação (propostas de Fidelino para o ensino); e as considerações sobre a música e sua recepção (apreciação musical).[1]

1. Música e educação

Fidelino de Figueiredo, com *Música e Pensamento*, demonstra, mais uma vez, que a música, sua história, o repertório e os procedimentos de interpretação e recepção são indispensáveis na fatura intelectual do letrado. O pequeno volume *Música e Pensamento* propõe justamente, nas preocupações pedagógicas de Fidelino, "a Música para eixo de toda a educação pré-universitária". [2]

No prólogo de *Música e Pensamento*, Fidelino elenca três "ideias diletas sobre a educação": a) o conceito de imagem-força; b) a pedagogia da morte e c) a música para eixo de

[1] Na impossibilidade da exposição exaustiva, mencionamos apenas alguns poetas e letrados de grande renome como exemplos de intelectuais que tiveram na relação com a música, sobretudo com aquela dos compositores renomados, certa experiência intelectual e estética profícuas. Helder Macedo, ensaísta de renome, poeta e romancista de valor, em *Viagens de Inverno* de 1994, repõe as *Winterreise* de Müller e Schubert em língua portuguesa, valendo-se em três dos poemas da musicalidade da cantiga dos trovadores. O célebre professor de gerações, Eduardo Lourenço, tal sua relação intelectual, filosófica e sentimental com compositores e obras que não se furtou a redigir, que fossem linhas, frases ou textos mais demorados dessas suas experiências, reunidas em *Tempo da Música, Música do Tempo*, organizado por Barbara Amielo. Um dos maiores poetas portugueses do século XX, professor notabilíssimo em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos, ensaísta e, sobretudo, camonista decisivo, Jorge de Sena, sabidamente melômano, dedicou um livro de poesia à música – *Arte de Música*, de 1968, obra estudada por monografias de mestrado e doutorado no Brasil e em Portugal. Fico nesses três notáveis, porque, como já anunciara, a lista é infinita, em todas as línguas, sobretudo naquelas nos quais floresceram os grandes nomes do repertório.

toda educação pré-universitária. Em decorrência dessa terceira ideia, defende que a música "eleva e espiritualiza toda existência, conduz o homem à beira dos mistérios universais e, sem o desumanizar, dá proporções cósmicas às suas inquietudes, interrogações e dúvidas, porque a "Música é uma revelação mais alta que a filosofia". [3]

Com o intuito de defender a música como eixo primordial da educação básica, no lugar das agruras do latim, Fidelino argumenta que:

> O latim é a chave da civilização romana, lembram seus apologistas, mas a Música é a chave do mundo total da civilização, porque nela se contém e expressam todos os ideais humanos, todos os anelos, todos os triunfos, dores e inquietações do homem individual e do homem multitudinário ante os eternos problemas de sua miséria. Tudo ela encerra por adivinhação, herança ou criação, tudo que o homem sonhou, desejou e pensou, o homem antigo, o que falava grego e latim, o homem medievo que já pôs em Música a torrente dos seus medos e a ânsia religiosa de evasão, o homem renascentista, o revolucionário e o romântico, e já agora o homem universal. A História humana contém-se íntegra nela, como nenhuma arqueologia, ainda mais sabedora, no-la pode reconstruir. [4]

Embora haja um excesso de idealismo e universalismo nos conceitos como de "homem", "Música", "História humana", "homem medievo" etc, não resta dúvida de que essa passagem de Fidelino é um belo encômio à música como elemento fundante da cultura. Fidelino é filho dos universalismos e idealismos oitocentistas e as marcas de seu tempo e educação devem ser consideradas e problematizadas, quando isso for necessário, embora muitas vezes o próprio Fidelino coloque em debate os limites dos grandes sistemas pela perspicácia de suas observações. [5]

Digressão

Nesse passo, convém fazer uma digressão para enaltecer um aspecto desses ensaios e da obra de Fidelino como um todo: a arte de composição do ensaio. Fidelino elege o ensaísmo como suporte de pensamento e vale-se do que o gênero garante de liberdade de conceitos e

---

[3] Cf. Fidelino de Figueiredo, *Música e Pensamento*, Lisboa, Guimaraes Editora, 1958, prólogo. A citação de que se vale Fidelino é atribuída a Beethoven: "Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie", citado em "*Ludwig van Beethoven: Ein musikalisches Charakterbild*", de G. Mensch, p. 228, 1871.

[4] FIGUEIREDO, Fidelino. Um paralelo impossível: a música e o latim na educação. In: *Música e pensamento*, p. 55.

[5] Embora não tratemos por ora dos primeiros ensaios do livro, destacamos um dos argumentos de Fidelino para a implementação da música como eixo básico da educação:
"Evidentemente, num sistema educativo em que a Música seja o eixo central ou a armação travadora, não se visa a fazer músicos e cantores profissionais, como nos conservatórios; apenas se mira a ensinar a sentir, compreender e amar com objetividade consciente e profunda a coisa maior que os homens fizeram até hoje e que nada indica possa vir a ser destronada da sua soberana hegemonia. Amá-la e receber-lhe todo o influxo formador e mesmo transfigurador. No estado de emoção e plenitude, em que nos deixa a audição de uma grande obra, há um elemento transfigurador ou reabilitador da nossa condição, orgulho de que tal coisa provenha do génio humano, refrigério da cadeia de humilhações que é toda existência." FIGUEIREDO, Fidelino. Um paralelo impossível: a música e o latim na educação. In: *Música e pensamento*, p. 56-57.

juízos, livre das amarras de artigos acadêmicos tradicionais. No entanto, paradoxalmente, não deixa de ter no horizonte o encalço da precisão, do clareamento de noções esfumaçadas pelo uso impune da rotina e pelo esquecimento da reflexão cuidada. Fidelino persegue o que o óbvio condena à aparente evidência, resultando em "clarões" reflexivos que, em nós leitores, igualmente ávidos de saber como ele, nos surpreende, encanta e edifica. Outro aspecto desse "ofício" (p. 72) é a habilidade de perseguir a precisão, como já notamos, sem cair na afirmação apressada e no pensamento imperativo e acabado: as soluções de Fidelino são como as cristalizações do poema de Cesário verde: estágios breves de um presente que muito rapidamente se transmutará em outra forma, deixando ao leitor o lugar delicioso do pensamento em natureza naturante, isto é, em processo contínuo de formulação, no processo caro à Paul Valéry, dos cadernos, dos estudos sobre as notas de Leonardo Da Vinci, como lugar máximo de experiência estética e artística, sempre em movimento.

2. A Música e sua recepção: maneiras de ouvir música

Queremos destacar certa adesão de compositores do século XIX ao que veio a ser chamado de "música programática", uma aproximação, mais do que isso, um amálgama entre o discurso musical e o discurso poético. Um paradigma desse uso é a *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz, composição que se estrutura numa narrativa dos amores e fracassos de um poeta. [6]

[6] Essa sinfonia, composta por volta de 1830, é tida como paradigmática do gênero "sinfonia programática", havendo sobre ela estudos e debates que lhe comprovam a importância para a história da música sinfônica do romantismo: "Entrégase Berlioz a un realismo alimentado por lo grande o lo grandioso. La estructuración de sus obras rechaza las normas de un clasicismo sinfónico cuya culminación beethoveniana en vano se hubiera querido superar; y busca otros medios originales, novísimos, o en todo caso – dado que la originalidad no fuese absoluta – presentados con amplitud y sistematización conscientes. Establece una *idea fija* o tema único que guía la sugestión musical y el desarrollo sinfónico, y que determinará hasta en los aspectos secundarios la forma del discurso orquestral. Nos hallamos, pues, con aquel módulo que adoptaría un nombre genérico: música de programa." (SUBIRÁ, José. *Historia de la música*. Barcelona, Salvat Editores, 1951, II tomo: Música Moderna – Melodia Acompañada y Armonia, p. 555.) A *Sinfonia Fantástica* inaugura o gênero "sinfonia de programa ou música programática" pela aliança, ou melhor, conjunção decisiva entre música e poesia, fazendo com que ouvir esta sinfonia prescinda de um drama apresentado ou sabido de antemão. No caso da sinfonia de Berlioz, dramatiza-se a história de um jovem poeta abalado de amores e entregue ao ópio, o que lhe produz uma série de alucinações ou sonhos seguidos de sentimentos e recordações que ele traduz em pensamentos ou imagens musicais. As partes desse drama dividem-se em: 1. Sonhos, paixões: recorda o mal estar da alma, a onda de paixões, a melancolia, as alegrias sem causa que o invadem antes de ter visto a mulher que ama. Depois, o amor vulcânico, angústias, ciumentos furores, seus retornos à ternura e seus consolos religiosos. 2. Um baile: O músico encontra sua amada no tumulto de um baile. 3. Cena campestre: Uma tarde no campo e o ouvinte percebe um dueto de pastores, logo após, um ligeiro murmúrio de árvores docemente agitadas pelo vento, alguns motivos de esperança anteriores trazem ao coração uma calma que dão cores aos pensamentos. Mas, ela aparece, o coração se oprime e agitam pressentimentos dolorosos, dúvidas sobre a fidelidade, um pastor repete sua melodia e o outro não responde, o sol se põe e o dia acaba em silêncio. 4. Marcha ao suplício: O músico sonha que matou sua amada e que, condenado à morte, levam-no ao suplício. A ideia fixa reaparece como pensamento amoroso interrompido pelo golpe fatal. 5. Sonho de uma noite de sabat: o músico se vê num tropel de sabat entre seres das sombras e monstros variadíssimos.

A "música programática" não se estabeleceu sem conflitos. Em defesa do caráter absoluto da música, resistente a uma narrativa que a limite pela abstração de que pode se ufanar, debateram os adeptos da música programática, poetas dos sons, entusiastas da poesia como diretriz do discurso musical; e os defensores da música absoluta, entusiastas de uma teoria e de uma produção musical que se restringisse à linguagem própria dos sons. [7]

Esse debate rendeu muita escrita e dele não podemos cuidar. Destacamos que a música programática teve grande êxito entre os compositores e o público, sendo mais facilmente recebida pelo prestígio que narrativas, em geral, desfrutam na apreciação musical não especializada.

Jules Combarieu, célebre musicólogo francês, muito conhecido e lido, é uma das referências de Fidelino de Figueiredo na sua maneira de apreciação musical. [8] Em *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*, Jules Combarieu propõe uma sistematização da maneira de apreciar a música sinfônica ou de concerto pelas famigeradas "imagens musicais". Ele parte do princípio de que "Toute pensée musicale est en mème temps une imitation du monde extérieur ou une expression du sentimento", com isso, para demonstrar essa tese, enumera inúmeros exemplos provenientes do repertório mais conhecido de todas as escolas e estilos de época. [9] Mais, Combarieu estuda detalhadamente o

---

A ideia fixa na amada reaparece descaracterizada numa dança grotesca, associam-se melodias que anunciam a condenação e as punições. Berlioz fez seguir a esse ciclo melodramático uma continuação intitulada *Lelio, o retorno do artista à vida*. Uma peça que alterna textos declamados com passagens sinfônicas, uma rapsódia em seis partes na qual há de tudo um pouco, sobretudo fragmentos que remetem a Shakespeare. (cf. José Subirá. *Historia de la música*, op. cit., p. 557 e seguintes.)

[7] Franz Liszt é um mais ardorosos defensores da música programática, cujos poemas sinfônicos são realizações paradigmáticas do gênero. Segundo José Subirá, Liszt, ao defender Berlioz da crítica, identifica a "música programática" na obra de Bach e Beethoven, e de modo absolutamente oitocentista, leu nos compositores passados as raízes e primeiros brotamentos de um gênero que estaria na sua fase adulta em seu tempo, na música de Berlioz e de seus contemporâneos. Para Liszt, o fim do programa é, longe de querer substituir a música, fixar uma prévia alusão aos movimentos psicológicos em que havia se baseado o compositor para criar sua obra. Com isso, Subirá conclui: "El programa, por tanto, no pretende substituir la música pura por la pintoresca, ni eliminar un arte interior, subjetivo y sintético para implantar otro arte exterior, objetivo y analítico. Mediante ciertas ejemplificaciones que aclararán este concepto se verá que lo lírico adquiere la supremacía sobre lo imitativo o lo simplemente descriptivo en la producción del compositor húngaro (Lizst) como autor de poemas sinfónicos, cuyo numero total se eleva a doce." (SUBIRÁ, José. *Historia de la Música*, op. cit., p. 562).

[8] Professor de música no Collège de France entre 1904 e 1910, foi autor de várias obras dedicadas à musicologia, entre elas sua tese de 1893, intitulada *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*, obra de que se vale Fidelino para compor seus raciocínios acerca da interpretação da música por meio de "imagens musicais".

[9] Cf. Jules Combarieu. *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression*. Paris, Félix Alcan, 1893, p. 168: Toute pensée musicale est, en même temps, une imitation du monde extérieur ou une expression du sentimento; Toute imitation du monde extérieur ou expression du sentiment est, au même temps, une pensée musicale. Cf. também. Wulf Maurice. J. Combarieu. *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression.* Comptes-Rendus. In: *Revue néo-scolastique*, Année, 1894, vol. 1, n, 4, p. 411-413.

valor expressivo de cada frase melódica, a significação de cada timbre, o papel dos tipos de orquestração. Ou seja, Combarieu fornece um pressuposto e experimenta-o exaustivamente - o volume da obra o demonstra - propondo um modo atraente de apreciação musical, no qual amenizam-se os aspectos mais áridos do abstração musical e se inserem o conforto de imagens em convenção que se deseja naturalizada. Resistir a esse caminho e não se encantar com as ideias dessa proposta é quase impossível e, com isso, as ideias de Combarieu estão em toda parte já desligadas de sua obra: em manuais de música, notas de jornais, artigos de opinião e programas de concertos.

Os três tipos de ouvintes:

Fidelino insere-se entre os prudentes estudiosos das humanidades que propõem pensar a música pelo viés do "mistério" e a da "essência", termos que não admitem o fechamento conceitual absoluto e universal, mas que preveem o ajustamento nos casos particulares em que se propõem como categoria de avaliação. Para tanto, propõe, face à difícil tarefa de definir os efeitos da música nos ouvintes, três grupos a que todos nos identificamos, com felicidade ou não. Utilizando termos que os identifica imediatamente com a experiência de quem frequenta as salas de concerto e teatros de ópera, temos: os especialistas, os pagantes-burgueses e os diletantes. Tomando a liberdade de associação, podemos dizer que os "especialistas" tendem aos seguidores das ideias de Eduard Hanslick (busca de uma fundamentação estética própria da música) e os "diletantes" a Combarieu (adiciona ciência à experiência da música de Berlioz e aproxima da teoria estética preconizada por R. Wagner), já os ouvintes pagantes-burgueses não têm lugar de eleição em nenhuma qualidade de reflexão aqui proposta.

Os primeiros, os "especialistas", dada a especialidade de seu saber, concebem a música como sucessão de acordes e regras de harmonia, enfim, preciosismos teóricos que os fazem desprezar e, por vezes, obnubilar os aspectos culturais e artísticos mais amplos, tais como a história e os atravessamentos culturais os mais diversos;

Os burgueses-pagantes se valem dos manuais de audição e buscam verificar na apreciação musical a correspondência de breves saberes sobre a obra e, em geral, jamais dissociam a biografia dos autores de suas composições. Frequentam as palestras anteriores aos espetáculos e, munidos de três ou quatro afirmações, verificam o ajustamento delas na obra apresentada – uma espécie de engessamento ou mortalha das peças. Sua importância está no financiamento das casas de música que frequentam, muitas vezes por razões nada musicais.

Já o terceiro grupo, citando: "é constituído por uma universal família de espíritos que pedem à Música respostas, conselhos e consolações, e contatos com o absoluto, evasão da miséria humana, superação dela." (p. 80)

Fidelino, ao demonstrar uma "Maneira de ouvir música", vale-se da saudosa lembrança de seu amigo Michele De Fillipis e do modo como apreciava peças como a *Sinfonia do Novo Mundo*, de Dvorák, a *Sexta Sinfonia* de Tchaikowsky; a *Nona Sinfonia* de Schubert. Michele de Fillipis, matemático e melômano, entra no ensaio como uma personagem necessária para a demonstração da fecundidade de uma apreciação por imagens musicais", herança das leituras de Combarieu. As obras elencadas, em geral, pertencem à chamada "música programática" e tanto De Fillipis, quanto Fidelino ao reproduzir seus juízos, preconizam um modo de apreciação, uma "maneira de ouvir" condizentes com os ditames do *modus facendi* de seus compositores. As imagens musicais utilizadas na apreciação das peças compõem enredos poéticos, impressionistas, no sentido crítico da palavra, que limitam à narrativa, nesse caso, uma narrativa absolutamente subjetiva dos ouvintes cultos De Fillipis e Fidelino de Figueiredo. Em todo caso, essa maneira de apreciação musical mobiliza imaginação e sensibilidade musical, aspectos centrais da teoria na relação da música e poesia.

O impressionismo dessa apreciação musical apoia-se numa experiência artisitca absolutamente individual, livre, desinteressada, pessoalizada. Fidelino, de modo semelhante a De Fillipis, adere à liberdade que garante o diletantismo e endossa a maneira de ouvir de sua personagem, necessariamente eloquente no que propõe como pensamento sobre a música. Se há nesse pensar atravessamentos da sensibilidade oitocentista, que importa? O século XX é inexoravelmente herdeiro do romantismo e o pensamento proposto por Fidelino aponta uma "maneira de ouvir música. Como nos lembra Baudelaire, a modernidade é metade passado, metade presente. Concordemos ou não, endossemos ou não, problematizemos, sempre, essa é a lição mais notável do ensaísmo de Fidelino que, nesse pequeno volume, evidencia quão fecundo é o pensamento na música e o pensamento sobre a música: "falamos do que não se pode saber".

DESASSOSEGO ÉPICO

Gabriel Dória Rachwal (UFPR)[1]

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação da UFPR e bolsita da CAPES, participou do programa PDSE (bolsa-sanduíche), tendo sido recebido na Universidade Nova de Lisboa. Desenvolve uma tese relacionada ao tema desse artigo. Além das aproximações entre Camões e Pessoa, trabalha também com o autor Gonçalo M. Tavares. A defesa está prevista para março de 2016.

RESUMO

A aproximação entre Luís de Camões e Fernando Pessoa é mais comumente feita pensando-se a relação entre *Mensagem* e *Os Lusíadas*, posto que tais obras mantêm estreita relação com a identidade portuguesa e valem-se da história de Portugal de modo decisivo para as suas composições. Uma das linhas possíveis para o estabelecimento dessa relação seria aquela que já é notada por um dos primeiros críticos da obra pessoana, João Gaspar Simões, que propõe poder ser o livro *Mensagem* entendido como parte das ideias de Fernando Pessoa a respeito do Quinto Império que Portugal teria a possibilidade de vir a ser. As primeiras elaborações a respeito de tal império estariam na profecia do surgimento do supra-Camões, lançada por Pessoa em seus artigos de estreia no meio literário português, publicados na revista *A Águia*, onde se explica e profetiza que estaria para surgir o maior poeta da Europa em Portugal, sendo este um poeta que superaria Camões e que, por seu surgimento, anunciaria o império que Portugal estaria em vias de se transformar. O presente trabalho, no entanto, em vez de seguir a hipótese de ser *Mensagem* a continuação da profecia e da relação entre Pessoa e Camões, explora a hipótese de o *Livro do desassossego* ocupar esse lugar, já que nele se estabelece um diálogo direto com *Os Lusíadas* e, em decorrência, faz Bernardo Soares, o autor do *Livro*, figurar como uma possível concretização do supra-Camões. Nesse sentido, entende-se a produção assinada por Soares como tendo um teor épico, do que seria índice o passar a relação do *Livro* com *Os Lusíadas* pelo tradicional recurso das epopeias de *ombrear* com os feitos heroicos do passado. No caso, valendo-se do desassossego em contraposição aos feitos heroicos.

Palavras-chave: epopeia; ombreamento; Bernardo Soares; Camões.

Quando se pensa em fazer uma relação entre Luís de Camões e Fernando Pessoa, a via mais comumente pensada é a de aproximar *Os Lusíadas* de *Mensagem*. Ambas as obras, afinal, tomam a história de Portugal como importante referência nas suas feituras. A proposta aqui, no entanto, é pensar a aproximação entre esses autores com base no ombreamento épico que *O livro do desassossego* dá brecha para investigar.

Uma das principais pistas para isso, senão a principal, seria investigar a maneira como a viagem figura nos fragmentos da obra de Bernardo Soares.

A viagem no livro

A própria vida é entendida como uma viagem, atente-se, no entanto, para a especificidade do entendimento de viagem do semi-heterônimo:

> A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do *espírito* através da *matéria*, e como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas *contemplativas* que têm vivido mais intensa, mais

> extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido *externas*. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um *sonho* como de um *trabalho visível*. Nunca se *viveu* tanto como quando se *pensou* muito. (PESSOA, 1999, p. 338)

As oposições destacadas pelos grifos que adiciono ao trecho encaminham a discussão. Para Bernardo Soares, a viagem que se faça no imaginário tem o mesmo (ou um maior) estatuto de *experiência* do que as viagens que se dêem no mundo externo, podendo mesmo aquele que se mantém em estado contemplativo estar vivendo *mais* do que aquele que tem realizado não sei que "trabalho visível" – como o de viajar para a Índia, seria de acrescentar.

Há, no trecho citado, uma mudança de perspectiva em relação à viagem tal como é cantada n'*Os Lusíadas*. Se em Camões há expansão num mundo externo (objetivo) no qual se situa a Índia de Vasco da Gama – que precisa de naus materiais para se realizar mas que só chega a conquistar a glória através do canto do poeta, sendo este o verdadeiro herói por sua capacidade de subsumir o factual na própria subjetividade –, por outro, em Bernardo Soares a viagem se faz no mundo interno (contemplativo, subjetivo) que, por sua vez, demanda – retomando as palavras empregadas por Pessoa em seu artigo – naus feitas "daquilo de que são feitos os sonhos". No caso de Soares, prescinde-se do factual heroico; é no domínio da subjetividade, do espírito, do mundo interior do prosador-sonhador que é Bernardo Soares, que tudo se resolve.

Tal perspectiva possibilita encarar, ao menos incialmente, o *Livro do Desassossego* como a epopeia escrita por Fernando Pessoa. No lugar daquela sensibilidade camoniana que canta a história de Portugal e da expansão marítima do Renascimento português impregnando nela a própria subjetividade de poeta viajante que traz numa mão a pena e noutra a lança, está o viajante acompanhado dos seus sonhar e pensar: é a própria subjetividade que se volta sobre si e, através disso, ombreia com a épica camoniana não mais numa lógica de aumento do *grau* das façanhas heróicas, mas sim em se fazendo uma grandeza de outra *ordem*, a ordem do imaginário, poderia se dizer aproveitando os termos usados por Pessoa nos seus artigos de estreia no meio literário português[2].

Vejamos um dos trechos que mais explicita o tipo de viagem prezado por Soares:

> Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

[2]Refiro-me aos artigos "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada" e "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico", publicados na revista *A Águia*, em 1912.

> Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.
>
> É *em nós* que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão *em mim mesmo*, e no tipo e gênero das minhas sensações?
>
> A vida é o que fazemos dela. *As viagens são os viajantes*. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (PESSOA, 2006, p. 398)

Evidencia-se, nesse trecho, o rebaixamento do tipo de viagem empreendido por Vasco da Gama e tido como componente da mistura de honesto estudo com longa experiência, louvada por Camões, donde depreende-se o ombreamento operado por Soares. O deslocamento no espaço, índice mais elementar da viagem em seu sentido primeiro e concreto (viagem no mundo externo)[3], só se justifica, para Soares, por uma "fraqueza extrema da imaginação". A sua viagem é garantida pelo mero existir, ou seja, antes de qualquer ação, baseia-se na imaginação. Assim como acontecia no primeiro trecho aqui citado, em que "viver" e "pensar" perdiam distinção em prol da superioridade do segundo, aqui a imaginação *cria* as paisagens experimentadas: "Se imagino, vejo". Bernardo Soares não precisa do deslocamento físico para vivenciar e assim formar-se como *experto*, sua imaginação (sua viagem no mundo interno) já carrega a experiência – o sentir –, estabelecendo-se assim o enfrentamento com o "saber de experiências feito" camoniano, que é aquele só adquirido no corpo-a-corpo com o mundo externo e do qual Gama se vale para se sobressair em relação aos "antigos filósofos", caracterizando, na economia do poema de Camões, um dos lances de ombreamento em que a verdade factual experimentada – rotina dos marinheiros – é superior ao saber daqueles que conhecem somente "por puro engenho e por ciência". É importante notar que a voz que mais aproximadamente se pode atribuir a Camões não concorda completamente com Vasco, mas também não a invalida, posto que nos versos finais do canto V, Camões incita os portugueses a terem o peito sempre disposto a grandes feitos, o que de certa forma é o modo como Camões encerra o poema, quando se dirige à D. Sebastião nas estrofes finais.

Tendo em vista as nuances entre as visões de Vasco, Camões e Soares, considere-se as oitavas 17 e 23 do Canto V. Nelas esclarece-se a valorização que é dada à experiência do mundo externo:

> 17
> Os casos vi que os rudos marinheiros,
> Que tem por mestra a longa experiência,
> Contam por certos sempre e verdadeiros,

[3] Cf. TODOROV, 2006.

Julgando as cousas só pola aparência,
E os que tem juízos mais inteiros,
Que só por puro engenho e por ciência,
Vem do Mundo os segredos escondidos,
Julgam por falsos ou mal entendidos.

23
Se os antigos filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escripturas que deixaram!
Que influição de sinos e de estrelas,
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo sem mentir, puras verdades.[4]

Trata-se de uma celebração do desbravamento do mundo externo. Bernardo Soares não poderia concordar com tais versos, quem sabe pudesse lhe apreciar a sintaxe, mas não a grandeza do "trabalho visível" que eles defendem, trabalhos estes, inclusive, que teriam o poder de melhorar os escritos dos filósofos. Ecoa nessas duas estrofes o dito de Duarte Pacheco que hoje já tem ares de dito popular: "a experiência é a madre de todas as coisas" e, ainda, uma ideia que se faz recorrente, por exemplo, em Garcia de Orta, de, com base nas experiências das navegações e de terras desconhecidas dos antigos, corrigir-lhes os erros. É um traço típico do humanismo renascentista. O conhecimento do que dizem as *auctoritas* deve ser confrontado com o que de novo os novos tempos vêm encontrando, empiricamente. Camões está, nesse momento do poema, preparando o que virá a dizer no fim do canto, a respeito da mistura de conhecimentos que lhe é própria.

Ora, o ponto de vista de Soares dispensa a parte da mistura que Vasco tão-somente louva. Através do exemplo comezinho de um garoto lisboeta, por exemplo, o prosador invalida o que diz o capitão:

> O único viajante com verdadeira alma que conheci era um garoto de escritório que havia numa outra casa, onde em tempos fui empregado. Este rapazito colecionava folhetos de propaganda de cidades, países e companhias de transportes; tinha mapas – uns arrancados de periódicos, outros que pedia aqui e ali -; tinha, recortadas de jornais e revistas, ilustrações de paisagens, gravuras de costumes exóticos, retratos de barcos e navios. Ia às agências de turismo, em nome de um escritório hipotético, ou talvez em nome de qualquer escritório existente, possivelmente o próprio onde estava, e pedia folhetos sobre viagens para a Itália, folhetos de viagens para a Índia, folhetos dando as ligações entre Portugal e a Austrália.
>
> Não só era o maior viajante, porque o mais verdadeiro, que tenho conhecido: era também uma das pessoas mais felizes que me tem sido dado encontrar, tenho pena de não saber o que é feito dele, ou, na verdade, suponho somente que deveria ter pena: na realidade não a tenho, pois hoje, que passaram dez anos, ou mais, sobre o breve tempo em que o conheci, deve ser homem, estúpido, cumpridor dos seus deveres,

[4] CAMÕES, V.17 e 23.

> casado talvez, sustentáculo social de qualquer – morto, enfim, em sua mesma vida. É até capaz de ter viajado com o corpo, ele que tão bem viajava com a alma.
>
> Recordo-me de repente: ele sabia exactamente por que vias-férreas se ia de Paris a Bucareste, por que vias-férreas se percorria a Inglaterra, e através das pronúncias erradas dos nomes estranhos, havia a certeza aureolada da sua grandeza de alma. Hoje, sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor, senão mais verdadeiro, o *sonhar* com Bordéus do que *desembarcar* em Bordéus.
>
> E, daí, talvez isto tudo tivesse outra explicação qualquer, e ele estivesse somente imitando alguém. Ou... sim, julgo às vezes, considerando a diferença hedionda entre a inteligência das crianças e a estupidez dos adultos, que somos acompanhados na infância por um espírito da guarda, que nos empresta a própria inteligência astral, e que depois, talvez com pena, mas por uma lei alta, nos abandona, como as mães animais às crias crescidas, ao cevado que é o nosso destino.[5]

O fragmento se inicia com a imagem do tipo de viajante que é respeitado por Soares. Ele colecionava folhetos e conhecia rotas. Nesta imagem não consta sequer um deslocamento geográfico realizado por este menino viajante, mas isso vem a ser justamente o motivo para que Soares o considere "o maior viajante", fazendo ainda elogio à felicidade que deveria ser a dele. Como sói ser com as imagens que o semi-heterônimo traz para o seu livro, muito delas vem preenchidas com devaneios, suposições. No presente caso inclui-se entre tais devaneios a ideia da degeneração desse viajante que, insultuosamente, na visada de Soares, deve ter viajado de fato, "com o corpo". Tal visão que acomete o ajudante de guarda-livros aviva-lhe uma revolta contra um mundo social de realizações tidas muito mais como cartas marcadas. Tais concretudes ofendem o plano da alma, em que repousa todo o prazer da descrição que Soares faz desse viajante. A parte cara a Soares é a da vida contemplativa, é a "viagem do espírito". Quando surge-lhe a hipótese de que tal viajante tenha cedido ao tipo de vida/viagem que se faz externamente, vem logo a ofensa, "estúpido", acompanhada de acusação de morbidez, indicando que vida mesmo é aquilo se dá no plano imaterial, da contemplação.

Depois de devanear entre a imagem desse viajante e a suposição do que foi o desdobramento da sua existência, Soares chega a uma síntese que me permito repetir: "Hoje, sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor, senão mais verdadeiro, o *sonhar* com Bordéus do que *desembarcar* em Bordéus". O verbos que destaco *palavram* aquilo que se vem aqui expondo. De um lado a imaterialidade do sonho através do impalpável do verbo "sonhar", e de outro um verbo que entranha o objeto "barco" e traz a materialidade à tona – "desembarcar" – evidenciando o cumprimento da viagem enquanto deslocamento geográfico, externo. Desembarcar em Bordéus é do campo da

[5] PESSOA, 1999, pp. 398-99 (grifos meus).

viagem que faz Vasco da Gama ao passo que sonhar com Bordéus se ajusta ao ideal de Fernando Pessoa enquanto crítico-vate que busca uma "nova Índia" a que só se chega com "naus feitas daquilo que são feitos os sonhos", sendo o feito dos navegadores apenas "o obscuro e carnal ante-arremedo" do tipo de viagem que Bernardo Soares preza. O valioso é a imaginação criadora do viajante e não o que se possa fazer no mundo externo a ele.

Há aqui, porém, uma modulação a se fazer. O viajante considerado verdadeiro por Soares encontra um apoio para o seu tipo de viagem em pequenas concretudes que lhe servem de suporte para sonhar: ele coleciona panfletos afinal. O plano material se faz presente, mas, sublinhe-se, sem qualquer monumentalidade, muito pelo contrário: pela banalidade do cotidiano. Tal trivialidade, tal pequenez, faz paralelo com a condição de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros que, por mais que de fato se entregue à imaginações, não perde de vista o que de pequeno lhe oferece o dia-a-dia como, por exemplo, a chuva batendo na janela e mesmo os livros de contabilidade que precisa preencher. Que se abale aqui a hipótese de uma independência solipsista de Soares em relação a quaisquer dados exteriores à sua capacidade imaginativa. Isso não constitui refutação ao que se vem expondo. Está-se a argumentar no âmbito de uma cena de ombreamento épico e, nesse sentido, aquilo de que Soares se mostra independente é de grandes feitos heróicos.

De certa forma, o entendimento do papel do mundo externo muda de um fragmento para outro, o que é típico do *Livro do desassossego* e até mesmo necessário para a constituição do próprio desassossego. Antes de caracterizar mais diretamente que concepção se pode fazer do desassossego, vejamos os efeitos dessas ideias inicias quando Soares deveneia a respeito da ação, importante para pensar o feito heroico, tão necessário para que se caracterize a dimensão épica que se tem mira aqui.

A Ação

Sendo o tema da viagem caríssimo ao gênero épico, tendo-se em vista, ao menos, Ulisses, Enéias e Vasco – todos eles, a seus modos, triunfadores do espaço, o *Livro do Desassossego* opera o redimensionamento da noção de viagem que costuma aparecer nesse gênero. Bernardo Soares estando em Lisboa desloca-se fisicamente no máximo até Cascais, Sintra ou Benfica. A diferença entre a epopeia do modernista e a do renascentista estaria na independência que o primeiro decreta em relação à realidade factual *heroica*, enquanto o segundo acolhe tais feitos. Seria de dizer que Camões é, ainda, demasiadamente um homem de

ação para a sensibilidade de Soares. Esse aspecto camoniano seria flagrante, por exemplo, no trecho final d'*Os Lusíadas*, em que Camões oferece os seus dotes demiúrgicos ao Rei Dom Sebastião, encorajando-o a novas empresas guerreiras. Poderíamos dizer que o distanciamento que o Poeta faz em relação a Vasco n'*Os Lusíadas* agudiza-se naquele que Soares busca fazer em relação ao Poeta. Um trecho que trabalha a favor dessa hipótese seria:

> A experiência directa é o subterfúgio, ou o esconderijo, daqueles que são desprovidos de imaginação. Lendo os riscos que correu o caçador de tigres tenho quanto de riscos valeu a pena ter, salvo [o] do mesmo risco, que tanto não valeu a pena ter, que passou.
>
> Os homens de acção são os escravos involuntários dos homens de entendimento. As coisas não valem senão na interpretação delas. Uns, pois, criam coisas para que os outros, transmudando-as em significação, as tornem vidas. Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido. (Ibidem, p. 177)

O saber dos *esprimentados*, prezado por Camões, não tem valor na visão de Soares. São, os que agem, escravos dos que pensam e/ou imaginam. Não há concessão ao plano material pois este só cabe àqueles que não têm imaginação. Aproximadamente, é como se Soares desprezasse a parte da mistura cara a Camões que consiste no saber adquirido pela experiência, ou seja, a face marinheira do poeta humanista, e, de roldão, a escolha da matéria para o seu canto – a expedição de Vasco da Gama. Não será o caso, porém, de defender que Soares identifica-se com a face douta da mistura camoniana, ainda que possa haver alguma ressonância desta no gosto do semi-heterônimo pelas habilidades de pensamento e no uso da língua, inclusive prezando e fazendo referências diretas a um autor como o Padre Antonio Vieira[6].

A noção de "homem de acção" que aparece neste trecho ajuda a mapear e compreender a relação entre mundo interno e mundo externo, que subjaz nos trechos que tratam da viagem. Quanto a isso, é de se destacar o termo "homens de entendimento", que Soares contrapõe a "homens de ação". Ao primeito se associam as habilidades de narrar, criar, interpretar e significar, que, pode-se dizer, pelo menos numa acepção elementar, pertencem ao domínio do intelecto, já ao segundo associa-se uma habilidade física que, no caso do trecho citado, é exemplificada com a caça de um tigre, materialmente realizada. Soares, claramente um exemplar da primeira categoria, rechaça a ação argumentando que ao ler a história de uma caçada já se passa pelos riscos que valeriam a pena ter caçando um tigre, com a vantagem de

[6]Refiro-me ao famoso fragmento "Gosto de roçar".

livrar-se, através do recurso à leitura, do risco sem valor que é o da ação. A realidade factual atestaria a sua falta de valor pela susbtância efêmera que a compõe. Tem-se aqui encenada mais uma vez a oposição entre o viajante que tem a necessidade de *desembarcar*, ou seja, de realizar materialmente uma viagem, e aquele que, superior no juízo de Soares, cultiva-se na viagem em sonho, nos domínios do imaginário, do intelecto enfim.

Para voltar ao primeiro trecho do *Livro* a respeito da viagem que foi aqui citado, tem-se que "a vida é uma viagem experimental. Uma viagem do espírito através da matéria. E como é o espírito quem viaja, é nele que se vive". As faculdades do imaginário, do espírito, poderia-se dizer, são tidas como o suporte da verdadeira vida. Nesse sentido, no trecho em análise, o simples viver, empírico, é subjugado pela faculdade de significação. Os que têm domínio desta última dispõem dos homens de ação, ocupados com o viver empírico, como escravos. Na expressão de Soares, "viver é ser vivido". O ajudante de guarda-livros, num enfrentamento com a gramática, torna passivo o verbo viver e, com isso, retira-lhe valor. É o entendimento que impera, ancorado na faculdade de narrar. Num lance de alquimia verbal cara a Soares, está-se quase a afirmar que uma vida não tem existência sem a significação, que se lhe conceberia posterior. Não é o caso, porém, de abordar a alquimia de Soares como uma filosofia com conceitos que se pudessem fixar. As oposições que se podem estabelecer (externo/interno, contemplação/ação) são flutuantes e cheias de nuances que dificilmente se prestariam à depreensão de um sistema. Mais vale seguir os fragmentos, conferindo-lhes algum grau de autonomia, mais ao sabor do devaneio – que inclusive Soares chama para si – do que numa lógica de conceitos estanques.

Voltando à questão, o trecho acima pode ser aproximado da restrição feita pelo narrador de *Os Lusíadas* – o Poeta – a Vasco da Gama. Sendo o capitão tão-somente um homem de ação que se considera superior ao que seriam fantasias da Odisséia, por exemplo, Camões marca um distanciamento com base no argumento de que "fama e glória" é o poeta quem confere a um feito. Note-se que não é a fantasia que Camões está defendendo – já que o argumento de Gama quanto ao triunfo do grande feito factual sobre o grande feito fantasiado ecoa na valorização do saber dos *esprimentados* por parte do Poeta –, mas sim a habilidade do poeta. É da associação de tal habilidade com a habilidade do herói guerreiro que resulta um feito épico. Com base nessa associação, inclusive, é que Camões encoraja não só o rei D. Sebastião mas também os contemporâneos que o lêem a estarem dispostos a grandes feitos, na dimensão factual mesmo. A épica camoniana realiza, assim, uma conexão entre a tradição heroica

portuguesa forjada pela narrativa histórico-poética que faz e o tempo em que vive. Ironicamente, mais do que o próprio rei, é o próprio poeta o exemplo, aquele que articula em si mesmo as habilidades e, assim, se coloca na posição de, simultaneamente, homem de ação e de entendimento, como a demonstrar em si a simultaneidadedesses dois.

Quando diante de Soares, não se enxergam os valores assim ponderados. Abundam os trechos em que a ação é relegada a um papel expressamente, e sob diversos aspectos, inferior. Já no trecho anterior se encontrava a classificação da ação como "subterfúgio" e "esconderijo" daqueles que não dispõem de imaginação. Chega-se a um ponto, portanto, em que a significação, que é posta acima do vivido por Soares, também é valorizada por Camões, porém não de forma exclusiva.

Para avançar nessa questão pode ser útil se deter mais sobre o que Soares concebe como imaginação.

> A erudição da sensibilidade nada tem a ver com a experiência da vida. A experiência da vida nada ensina, como a história nada informa. A verdadeira experiência consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto. Assim a sensibilidade se alarga e aprofunda, porque em nós está tudo, basta que o procuremos e o saibamos procurar.
>
> Que é viajar, e para que serve viajar? Qualquer poente é o poente; não é mister ir vê-lo a Constantinópla. A sensação de libertação, que nasce das viagens? Posso tê-la saindo de Lisboa até Benfica, e tê-la mais intensamente do que quem vá de Lisboa à China, porque se a libertação não está em mim, não está, para mim, em parte alguma. "Qualquer estrada", disse Carlyle, "até a estrada de Entepfuhl, te leva até ao fim do mundo." Mas a estrada de Entepefuhl, se for seguida toda, e até ao fim, volta a Entepefuhl; de modo que o Entepfuhl, onde já estávamos, é aquele mesmo fim do mundo que íamos a buscar.
>
> Condillac começa o seu livro célebre, "Por mais alto que subamos e mais baixo que desçamos, nunca saímos das nossas sensações". Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós mesmos. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como elas verdadeiramente são, que é como foram criadas. Não é nenhuma das sete partidas do mundo aquele que me interessa e posso verdadeiramente ver; a oitava partida é a que percorro e é minha.
>
> Quem cruzou todos os mares cruzou somente a monotonia de si mesmo. Já cruzei mais mares do que todos. Já vi mais montanhas que as que há na terra. Passei já por cidades mais que as existentes, e os grandes rios de nenhuns mundos fluíram, absolutos, sob os meus olhos contemplativos. Se viajasse, encontraria a cópia débil do que já vira sem viajar.
>
> Nos países que os outros visitam, visitam-nos anónimos e peregrinos. Nos países que tenho visitado, tenho sido, não só o prazer escondido do viajante incógnito, mas a majestade do Rei que ali reina, e o povo cujo uso ali habita, e a história inteira daquela nação e das outras. As mesmas paisagens, as mesmas casas eu as vi porque as fui, feitas em Deus com a substância da minha imaginação. (Ibidem, pp. 155-56)

Em mais um desdobramento da sua relação com a viagem, Soares dá a ver o papel da sensibilidade no jogo entre exterior e interior. Não importa o lugar geográfico a que alguém se

desloca, o que se vivencia são as próprias sensações e, do ponto de vista de Soares, esse meio externo nada pode dar às sensações que não possa ser obtido sem o deslocamento. Mesmo o hiperbólico cruzar de todos os mares é traduzido como sendo apenas um cruzar a "monotonia de si mesmo". Trata-se de mais um episódio de ombreamento de Soares com os heróis da viagem exterior. A sensação de libertação que advém de uma viagem, que se pode dizer exaltada por Camões quando este diz que os navegadores de quem narra a viagem se vão "da Lei da morte libertando", graças aos feitos de que a humanidade até então não se sabia capaz, é considerada, pelo semi-heterônimo, uma questão que dispensa o feito heróico, concreto. Esta mesma sensação, do ponto de vista de Soares, pode ser obtida através da comezinha ida a um bairro da mesma cidade em que vive. Isso aconteceria porque os olhos contemplativos de que dispõe conhecem mais coisas do que as que possam existir. É como se, pela imaginação, criasse e vivenciasse com tal extensão e intensidade que, conforme diz, a viagem que viesse a realizar estivesse condenada a ser apenas uma repetição em "cópia débil" do que já vivenciou/imaginou, ou, para utilizar o termo com que Soares arremata o fragmento: ele não tem por que viajar porque já *foi* o que quaisquer paisagens tenham a oferecer. Em vez de viajar, o que Soares faz é alargar a sua própria sensibilidade através da análise do ínfimo contato com a realidade. Chega-se, assim à "imaginação sensível" de que fala Soares e que esclareceria, por exemplo, aquela ideia de que ao ler sobre uma caçada já se tem os riscos que valeriam a pena ter numa caçada real. Trata-se de uma imaginação que sente, uma imaginação que, por sentir, descarta a sensação enquanto concebida como dependente da vivência de algo no plano material. Propõe-se aqui, então, que se pense num *imaginário épico*, mas não no sentido de que o conteúdo desse imaginário seja composto pelo que a tradição da epopeia tomou como épico e sim considerando o poder do imaginário como sendo de uma grandeza que o faz rivalizar com as habilidades de um Ulisses ou um Aquiles, de um Homero, de um Virgílio ou de um Camões. É através das habilidades desse imaginário que Soares ombreia com a tradição dos argonautas. O argonauta que é o ajudante de guarda-livros, no entanto, é o das sensações, concebidas estas como intimamente relacionadas ao imaginário.

Num fragmento que traz indicação do próprio Pessoa de que seria para o *Livro*, encontra-se, no formato analítico que lhe próprio, uma explicitação dessa relação entre sensibilidade e imaginário. Também é possível encontrar indícios do que seria uma consciência do modo como se está a ombrear com a tradição épica, havendo, por exemplo, referência à "viagem ulisseia", justamente a viagem épica matricial:

> (...)Viver a vida em Extremo significa vivê-la até ao limite, mas há três maneiras de o fazer, e a cada alma elevada compete escolher uma das maneiras. Pode viver-se a vida em extremo pela posse extrema dela, pela viagem ulisseia através de todas as *sensações vividas*, através de todas as formas de energia exteriorizada. Raros, porém, são, em todas as épocas do mundo, os que podem fechar os olhos cheios do cansaço soma de todos os cansaços, os que possuíram tudo de todas as maneiras.
>
> (...)Quando essa alma, porém, verifica que lhe [é] impossível tal realização, que não tem forças para a conquista de todas as partes do Todo, tem dois outros caminhos que siga — um, a abdicação inteira, a abstenção formal, completa relegando para a esfera da sensibilidade aquilo que não pode possuir integralmente na *região da actividade e da energia*. Mais vale supremamente não agir que agir inutilmente, fragmentariamente, imbastantemente, como a inúmera supérflua maioria inane dos homens; outro, o caminho do perfeito equilíbrio, a busca do Limite da Proporção Absoluta, por onde a ânsia de Extremo passa da vontade e da emoção para a *Inteligência*, sendo toda a ambição não de viver toda a vida, não de sentir toda a vida, mas de *ordenar toda a vida, de a cumprir em Harmonia e Coordenação inteligente.*
>
> A *ânsia de compreender*, que para tantas almas nobres substitui a de agir, pertence à *esfera da sensibilidade*. Substituir a Inteligência à energia, quebrar o elo entre a vontade e a emoção, *despindo de interesse todos os gestos da vida material*, eis o que, conseguido, vale mais que a vida, tão difícil de possuir completa, e tão triste de possuir parcial.
>
> Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que *sentir* é preciso, mas que não é preciso *viver*. (Ibidem, pp. 145-46)

A viagem material, exterior, que pertence ao campo das "sensações *vividas*", ou – para destacar ainda outros termos empregados no fragmento citado – "a região da actividade e da energia" é reconhecida como um meio de posse da vida porém é considerada de difícil ou até impossível realização em nível extremo. Diante disso, Soares expõe duas alternativas que descrevem dois modos de encarar a vida que aparecem em outros fragmentos do *Livro*. A primeira passa pela abdicação que consiste em se recusar à ação, desinvestindo-se desse campo do vivido e passando para o da sensibilidade. O segundo modo dispensa até mesmo o sentir em nome da Inteligência, que seria capaz de oferecer a posse da vida pela intelecção dela. Tendo isso sido exposto, o penúltimo parágrafo faz uma mescla desses dois modos ao dizer que a "ânsia de compreender", a que se associa o segundo modo, pertence ao campo da sensibilidade, ou seja, aquele no qual se sugere que se invista quem abdique da ação. Por essa via ficam negados a ação e o plano material que lhe cabe.

Está engatilhado o reparo do dito dos argonautas que encerra o fragmento: em vez de "navegar" instala-se o "sentir". Note-se que há aqui uma concepção específica do sentir. Não se trata de "sensações *vividas*", conforme está no início do fragmento. Para Soares não se trata de *viver* a vida em extremo. Esse verbo, conforme já visto anteriormente, pertence demasiadamente ao plano material para que Soares o aceite tranquilamente. São homens de

ação, os que vivem. Soares, diferente deles, recorre às tais naus feitas do que são feitos os sonhos. No presente trecho não aparecem as palavras "imaginação" ou "sonho" – que vêm sendo destacadas –, mas se faz presente a categoria do imaterial, a que ambas pertencem e a que se adiciona a sensibilidade. Faz-se oposição, então, aos argonautas que elegem o navegar como valor superior à própria vida através da eleição do sentir como grande valor. Ora, relembrando o trecho a próposito daquele que seria "o maior viajante" que Soares já conheceu, conforme analisado anteriormente, o navegar é equivalente ao "desembarcar", sendo este inferior ao "sonhar", que se associa, pois, ao "sentir". O semi-heterônimo chega, então, à reparação aos argonautas da tradição: "digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver". Aos da tradição, pois, coube a Índia que há no espaço e aos argonautas "da sensibilidade doentia", caberia uma nova Índia.

O triunfo desse novo argonauta, no entanto, mais do que através da ideia de uma imaginário épico, deve ser atribuído ao seu desassossego épico. Apesar dos poderes descomunais da imaginação que lhe é própria, não deixa de estarem presentes o rebaixamento da vida que se leva e também as angústias próprias de Soares, que chega mesmo a indicar que tudo o que elabora nesse plano mental pode ser uma desculpa para a sua incompetência para a vida. Os grandes feitos estão substituídos por uma vida comezinha externamente, mas heroica no plano imaginário, da significação. A materialização que se dá num ponto entre esses elementos é o desassossego e é ele que ombreia com a tradição épica camoniana. Em vez da mistura de estudos e saber de experiências feito, o desassossego – criação do supra-Camões que é Bernardo Soares.

Referências

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. RJ: Biblioteca do Exército,(reimp. 1999)1980.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

TODOROV, Tzvetan. "A viagem e o seu relato". In: *Revista de Letras da UNESP*, n. 46., v. 1, 2006. Disponível em: http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/50

A NARRATIVA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM MIA COUTO: UMA LEITURA DE *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*

Ilane Ferreira Cavalcante (IFRN)[1]

RESUMO

Este trabalho se debruça sobre a construção identitária a partir de uma leitura do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) do escritor moçambicano Mia Couto. Nessa narrativa, um médico português chega a uma pequena aldeia à procura de um grande amor e, ao mesmo tempo, responsabilizando-se pelo tratamento de doentes vítimas de uma misteriosa epidemia, em que os indivíduos perdem o rumo e a consciência de si. Nessa convivência entre o protagonista e os habitantes da aldeia, há uma evidente tensão entre culturas (centro e margem; sujeito e nação, estrangeiro e local). Para compreender como se dá o confronto entre os aspectos constitutivos das identidades das personagens e sua nacionalidade, busco referências que discutam a narrativa moderna, como Bakhtin (1990) e Benjamin (1980), e também as questões ligadas à identidade e à nação. Sob o âmbito dos estudos culturais, tomo como fundamentos Bhabha (2010) e Hall (2008). Nesse confronto de ideias, compreendo que a identidade do sujeito implica no local de sua cultura, portanto, na identidade de sua nação. E a nação pós-moderna é híbrida, mestiça, fruto da diversidade e da tensão.

Palavras-chave: Identidade. Nação. Literatura africana. Sociedade

1. Ser um outro para ser a si mesmo

Preciso ser um outro para ser eu mesmo
(...)
Existo onde me desconheço
Aguardando pelo meu passado,
Ansiando a esperança do futuro.
(Mia Couto)

Walter Benjamin, em seu ensaio "O narrador", nos lembra que os provérbios são como ruínas de velhas histórias das quais só resta a moral, na forma de heras que se prendem aos muros. Todas as narrativas, aliás, são ruínas da recordação, são baseadas na experiência, e o narrador pode ser tanto aquele que ficou em seu lugar, observando a passagem do tempo e as mudanças por ela operadas, quanto aquele que saiu, viajou, viveu muitas experiências e passou a conta-las. A narrativa da experiência vivida se transforma em experiência do leitor no momento da leitura.

[1] Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, onde leciona Língua Portuguesa e Teoria da literatura. Coordenadora da Universidade Aberta do Brasil no referido instituto onde ainda compõe o Programa de Pós-graduação em Educação Profissional.

Mas, Benjamin avisa, o que constitui a narrativa moderna não é a memória, fonte do épico por excelência, mas a recordação. A memória seria a musa da narrativa, mas ela só sem prenderia a "um herói, a uma odisseia, a uma luta", enquanto a recordação se alia a "muitos acontecimentos dispersos". (BENJAMIN, 1980, p. 67).

Dessa dissociação entre a memória, una e linear, e a recordação, fragmentária e dispersa, é que nasce a narrativa romanesca. O romance é uma narrativa que se utiliza da recordação, organizando-a, freando o esquecimento por um lado, e gerando-o, por outro. O recordar é necessário, pois mantem a existência, permitindo refletir sobre ela. O esquecer é fundamental, porque permite superar e seguir.

A narrativa moderna se constrói a partir do diálogo, portanto, entre o lembrar e o esquecer, ou seja, entre vozes do existir e do não existir (os mortos do passado, o passado morto). Isso significa que diferentes falares assumem a narrativa. Não há um demiurgo, há vozes dissonantes que se cruzam, permeadas pelas reminiscências, pelo tempo, pelo espaço e à mercê do balanço entre o lembrar e o esquecer.

Sob essa perspectiva, esse trabalho se debruça sobre o romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo – as incuráveis vidas de Vila Cacimba (2008),* do escritor moçambicano Mia Couto.

Na tentativa de compreender a questão identitária nesse romance, busco o suporte teórico de Walter Benjamin (1980), Adorno (1980), Hall (2006) e Bhabha (1998).

Adorno (1980, p.273) afirma que os romances de hoje se assemelham a epopeias negativas. "São testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentidos. "

A construção do romance, portanto, surge a partir do questionamento de si, do outro, do mundo, da realidade e, fundamentalmente, está presa a um contexto. Diz Adorno:

> O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 1980, p. 270).

A narrativa romanesca mostra-se esgarçada, fendida, fragmentada, portanto. Os referentes tornam-se, nela, imprecisos, recebem contornos mais firmes ou não, de acordo com as possibilidades da palavra. Toda a narrativa moderna estaria presa à dissonância e ao desligamento. Por isso, afirma Bakhtin (1990, p. 273), o estudo do romance seria como o estudo

das línguas vivas: dinâmico e inacabado. "Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontro também sua satisfação na dissonância e no desligamento. ". Para o autor:

> O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tenências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (1990, p. 400).

O romance nasce da experiência, do conhecimento e da prática, ligado, portanto, ao inacabamento do mundo que representa o presente, mesmo quando voltado para um passado. Ainda para Bakhtin, o passado da narrativa romanesca é parte de um presente que se prolonga sem fim. Afirma o autor:

> O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita. Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, anda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo inacabado, que abarca todas as coisas. (1990, p. 419).

A narrativa romanesca é, sob essa perspectiva, fruto de um homem em conflito, de uma experiência em curso, de uma realidade inacabada, de uma ponte suspensa entre o passado da experiência, o presente do fato e um futuro incógnito. O romance é palco de uma reestruturação da identidade do ser humano. Nessa narrativa, a identidade épica do homem surge desagregada, e ela segue o caminho de uma divergência fundamental: o homem aparente versus o homem interior. Assim, a própria subjetividade passa a tornar-se objeto da experiência e da representação. A identidade passa a ser mais que um elemento de representação da narrativa romanesca, passa a ser um elemento de questionamento.

A identidade é uma construção social cujas bases repousam na produção material e simbólica da diferença. E a diferença se estabelece sempre em relação ao outro. O diálogo torna-se, nesse caso, marca da literatura contemporânea – nessa marca, fica evidente o diálogo, inclusive, com o discurso histórico.

Um aspecto relevante da construção identitária é que ela, de acordo com Hall (2006), também não é estanque, ou seja, o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos. Por isso, não se pode dissociar a identidade individual da identidade dos grupos sociais a que pertence o indivíduo e, assim, de seu local ou do tempo histórico em que vive.

A elaboração da identidade se estabelece na interação entre a constituição do eu e a busca de uma cultura. As marcas identitárias residem na trajetória dos sujeitos e em suas relações com o outro. Nessa interação, um diálogo muitas vezes tenso, permeado pela cultura e

pela linguagem, articula-se o conceito de grupo e de nação. Para Bhabha (2010), o conceito de indivíduo se articula ao conceito de nação e este se fixa nos fundamentos da identidade, isto é, não se pode pensar o conceito de identidade do sujeito sem pensar seu local na cultura.

O deslocamento/descentramento que autores como Bhabha (2010) e Hall (2006) discutem, apontando a construção da identidade na pós-modernidade, deixa claro que não só o conceito de identidade é pouco preciso, mas, para além disso, a própria discussão evidencia que esse conceito está em crise, uma crise que afeta não só os indivíduos, mas as sociedades.

Para Bhabha, "Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do "presente"... (2010, p. 19). Nessa sensação de insegurança, de entre-lugar, cruzam-se espaço e tempo de forma a produzir complexas figuras de diferença e de identidade. Mas, se as identidades são formadas a partir do tecido social, e se o tecido social está esgarçado, as identidades também se acham fendidas, são compostas a partir de grupos minoritários que tentam se articular em um corpo coletivo. Bhabha continua: "cada vez mais, as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas". (2010, p. 25).

Hall, por sua vez, afirma: "As culturas nacionais, ao produzir sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades". (2006, p. 51). Assim é que as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior das representações que se tem daquele país, daquela cultura, não esquecendo que no mundo globalizado, as trocas culturais se impõem, gerando uma permanente reconstrução. Portanto, "a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. " (HALL, 2006, p. 49).

Pensando nessas questões e assentada sobre essas bases teóricas, é que proponho, para o estudo sobre a construção da identidade na narrativa romanesca, especificamente, no romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo,* de Mia Couto.

Ao pensar em si como um escritor que representa uma nação, Mia Couto denota a situação esdrúxula em que se reconhece, quando afirma: "eu sou mais velho que o meu país. É uma circunstância histórica realmente singular. Eu assisti o parto da própria nação a que pertenço. " (Apud FELINTO, 2011, s/n).

Considerado uma das vozes mais originais da literatura de expressão portuguesa contemporânea, o autor moçambicano tem uma intensa história política como militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) desde a sua fundação, lutando pela independência do país.

Sobre sua literatura e a ligação que ela estabelece com o seu lugar de origem, ou seja, sua identidade literária e moçambicana, ele afirma:

> Não posso compreender os brasileiros se não compreender aquilo que determina muito da alma brasileira, que é a religião, a católica no caso. E eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chama às vezes de animista. (COUTO apud FELINTO, 2011, s/n).

Moçambique foi colônia de Portugal até 25 de janeiro de 1975, quando foi proclamada a república. A independência e a construção da nova nação, no entanto, não foi um percurso pacífico. Independente, dois partidos políticos (FRELIMO e RENAMO) digladiaram-se pelo poder, levando a uma guerra civil que durou até 1992 e que transformou o rascunho do que seria uma nação em um território marcado pelo dilaceramento de seu povo, de sua cultura. Com o final da guerra, inicia-se um processo de abertura democrática que culmina, em 1994, com a vitória da FRELIMO.

A liderança da FRELIMO, como reconhece o próprio Mia Couto, complicou, por algumas tomadas de decisão equivocadas, o respeito à diversidade cultural local. Ele afirma:

> Num certo momento particular, eu acho que todo o povo moçambicano comungava com a FRELIMO. Era o grande objetivo nacional. Mas depois o que surgiu foi que alguns dos dirigentes da FRELIMO se tinham afastado por causa do exílio, por causa de serem formados na Europa, por causa de terem sido atraídos pelos modelos soviéticos de experiência e distanciaram-se culturalmente do país. E o que eles desconheciam eram suas próprias raízes. Aprenderam a desconhecer isso. E os grandes erros tiveram uma razão mais cultural do que política, se é que se pode separar assim. (COUTO apud FELINTO, 2011, s/n).

A construção da nova nação, portanto, após o final da guerra civil, parece querer retornar ao passado, valorizando esses aspectos tradicionais para construir um futuro que respeite essa diversidade. Nesse contexto, a literatura tem uma importante função: cabe a ela representar essa diversidade, compreender esse universo, ou, como afirma Otinta: "surgir como o ponto a partir do qual um mundo se organiza com coerência". (2008, p. 57).

Nesse processo, criam-se novos arranjos, estendem-se novas raízes, estabelecem-se novas redes. Isso permite:

> Discutir os contextos de poder que influenciam arranjos geracionais entre jovens, adultos e idosos (filhos, pais, avós netos), em diferentes situações de escolhas de objetos e de mobilidade. (SCOTT, 2010, s/n.)

Nesse contexto é que se insere a literatura de Mia Couto, que catalisa diferentes aspectos desse país em constituição, percebendo tipos sociais, relações de gênero, diversidade cultural,

linguística, ligação com a natureza e com o sobrenatural. Todos esses elementos costurados por meio de diálogos tensos em que se discute, basicamente, quem somos nós, indivíduos nesse local, nesse tempo.

2. Remédios e venenos – ou sobre verdades e mentiras na busca de si e do outro

Nenhuma palavra
Alcança o mundo,
eu sei
Ainda assim,
Escrevo.
Mia Couto

O lugar da narrativa do romance em estudo é o povoado de Vila Cacimba, onde uma epidemia misteriosa leva pessoas a perambular sem destino, os *tresandarilhos.* Na vila, o médio português Sidônio Rosa se imbui do tratamento desses doentes, mas sua verdadeira busca é por Deolinda, por quem se apaixonara em Lisboa. Sidônio toma o lugar de médico familiar do pai de Deolinda, Bartolomeu Sozinho, que o enreda em histórias de verdade e mentira, de remédios e venenos.

Ao buscar a sua amada, Sidônio também busca a si mesmo, tentando compreender sua própria identidade e confrontando-se com a identidade daqueles que formam uma nação em busca de si. O deslocar-se, o constituir-se são ações que se imiscuem na busca de Sidônio e de todos os que convivem mais amiúde com ele, caso de Bartolomeu e de Dona Munda, a família de Deolinda.

Esse romance é a vigésima terceira obra publicada pelo autor e, como em grande parte de sua obra em prosa, parece seguir um projeto que não é só literário, mas político, a construção do país a partir de sua representação literária.

Em termos de linguagem, o romance mantém aspectos fundamentais da obra do escritor: a recriação da linguagem, a partir de expressões que se mesclam entre o português colonizador e as línguas regionais e a ligação com o sobrenatural, valorizando os elementos primitivos das culturas moçambicanas.

O que se observa de forma contundente na narrativa é um jogo de contradições que questiona verdades e mentiras e as transforma em elementos intercambiáveis no périplo dos personagens. Cada personagem, aliás, em sua viagem específica.

O português Sidônio sai de sua pátria para buscar a mulher amada na África. Deolinda, por sua vez, saíra da África para encontrar o amor em Lisboa, depois volta à cidade de origem

para esconder-se e curar-se. Bartolomeu Sozinho, seu pai, viveu uma eterna viagem no porão de um navio. Dona Munda, sua mãe, é mulata descendente de alemães e o próprio nome já traz em si o mundo. Suecelência, o administrador da vila, também fora marinheiro, como Bartolomeu. Assim, a viagem é o elemento que congrega todos os personagens. Mas é a viagem de Sidônio o motivo fundamental.

Sidônio é um branco, lisboeta, que chega à Vila Cacimba em busca de Deolinda. Na vila, responsabiliza-se, como médico, pelo tratamento de uma epidemia que ele pressupõe ser de meningite, que deixa sem rumo vários habitantes do lugar, principalmente os soldados. Pessoalmente, no entanto, interessa-se pelo tratamento mais cuidadoso do casal formado pelo mecânico de navios, Bartolomeu Sozinho, e sua esposa, Dona Munda, supostos pais da mulher que ele busca.

Mas, no romance, nada parece ser verdadeiramente o que é. Assim como Deus pode indicar venenos e o Diabo, remédios, Sidônio confronta-se diariamente com as contradições culturais do lugar e com suas próprias certezas e incertezas. Nesse confronto, personagens e narrativa questionam as verdades e memórias, buscam a tradição e a reconstrução do passado, a ideia de nação e a identidade dos sujeitos.

Logo ao chegar a Vila Cacimba, Sidônio conhece Bartolomeu e Munda, com quem inicia uma relação de dependência intermediada por cartas de Deolinda que prometem uma volta breve e pedem auxílio para seus pais.

A relação de escambo que se estabelece parece típica de uma situação de colonização, quando europeus e nativos trocam presentes com uma intenção clara de obter vantagens. As vantagens de Sidônio seriam a proximidade e a confiança da família de Deolinda e as de Munda e Bartolomeu, os presentes e o tratamento de saúde. Obviamente, essa relação não é pacífica, nem fácil.

Nessa troca, Sidônio apreende memórias de família, ganha fotos de Deolinda, descobre segredos de possíveis traições de Bartolomeu e Munda, assim como a provável relação incestuosa entre Bartolomeu e sua filha. Mas as recordações podem ter sido criadas, as fotos podem ser de Munda e não de Deolinda, as traições e o incesto podem nunca ter acontecido. Sidônio percebe-se imerso num quebra-cabeças de fatos que ora surgem verídicos, ora falsos e que não o fazem chegar a lugar nenhum, apenas ao confronto consigo:

> Salta à vista: é um europeu caminhando nas profundezas de África. O passo é calculado, quase em bicos dos pés, o olhar cauteloso garimpeirando o chão. Ele não

> confia, a sua sobra não é comandada por ele. Passa pelo mercado esquiva-se dos vendedores, dos pedintes, dos bêbados [...] Ninguém me aborda sem interesse, meu Deus, como me custa ter raça! " (COUTO, 2008, p. 75).

No confronto com o outro, o português não sabe em que ou em quem acreditar. Seu olhar é eurocêntrico, não enxerga o outro. Ele é o único que considera ter raça naquele lugar, denuncia seu discurso. Na verdade, sua raça salta à vista pela diferença. Quem sou eu? Passa ele a questionar, somente para deixar, aos poucos, entrever que ele também não era quem dizia ser. Nunca terminara o curso de medicina, nunca se sentira completamente feliz ou certo de si em Lisboa. No fundo, nos territórios da África não buscava uma mulher amada, mas a si mesmo. Essa verdade torna-se cada vez mais evidentes, intensificada pela descoberta que Bartolomeu faz dos papeis de Sidônio, que comprovam não ser ele ainda um médico. O confronto entre esses dois personagens torna-se mais tenso:

> Ficam em silêncio. "Cabrão do preto", pensa o português. E logo se envergonha do pensamento. Raio de lapso racista, como é possível ter pensado uma coisa dessas? Talvez seja melhor retirar-se, deixar que o ar fresco lhe esfrie os nervos. Escuta, então, as palavras ininteligíveis que o doente rilha entre os dentes.
> - Mazungu wa matudzi.
> - O que disse?
> - Falei na minha língua.
> - A sua língua é o português!
> - Como diz, senhor Doutor? Ini nkabe Piva, talu.
> - Desculpe, não é isto que queria dizer. Mas por que deixou de falar comigo em português?
> - Por que eu não sei quem o senhor é, Doutor Sidônio.
>
> (COUTO, 2008, p. 93).

Cada personagem protege-se do outro a partir de sua própria linguagem, que se caracteriza como elemento construtor da identidade e da diferença. Ambos se comunicam em português e na língua local, isso demonstra a elaboração de uma identidade híbrida, mestiça, construída nas trocas culturais. Sidônio também usa a palavra para tentar buscar sua própria identidade. Em determinado momento, lembra os versos que uma vez escrevera para a amada:

> Eu sou o viajante do deserto que, no regresso, diz viajei apenas para procurar as minhas próprias pegadas. Sim, sou aquele que viaja apenas para se cobrir de saudades. Eis o deserto, e nele me sonho, eis o oásis, e nele não sei viver. (COUTO, 2008, p. 107).

Nessa busca encontram-se todos os personagens. Bartolomeu fora o primeiro a sair de sua cidade de origem e conhecer novos mundos, embarcando ainda menino em um navio e vivendo como mecânico de navios a partir daí. Logo cedo, ele também passou a perceber, no branco, uma posição de superioridade e deseja essa posição, chegando a considerar-se mais

branco por usar a língua do colonizador. Durante as visitas de Sidônio a sua casa, Bartolomeu deixa bem claro que só espera a morte, aliás, que a deseja, mas que teria de ser morto por um branco, pois isso valorizaria a única riqueza que ainda possuía, a própria morte.

Transparece no romance, por conseguinte, a complexa relação interfacial presente na constituição de Moçambique. Na Vila há um cemitério de brancos onde os nativos não ousam entrar. Bartolomeu ousara casar com uma descendente de alemães, Munda, e sua decisão o afastou da própria família. Casar-se com uma mulata fora uma afronta social causada e o preconceito o acompanhou durante toda a vida. Munda, ao entregar a flor "beijo-da-mulata" a Sidônio, se refugia no cemitério dos alemães, local onde a própria Deolinda poderia ter se refugiado, ao adoecer, por saber que não era frequentado pela população da cidade.

Em Vila Cacimba tudo é relativo. Não há certezas, não há verdades, não há identidades cristalizadas, tudo está em permanente processo de transição, a partir mesmo do próprio elemento da busca, a mulher amada.

Deolinda é apenas recordação esgarçada na memória de Sidônio. E é sempre essa recordação que ele mantém para justificar sua permanência em Vila Cacimba. Mas quem é essa mulher? Ele se questiona e investiga. Aos poucos, vai constituindo uma história que pode ser verdadeira, ou não.

Todas as narrativas sobre a mulata vão, na verdade, desvelando complexas relações sociais, políticas e familiares de que se compõe aquela sociedade. Bartolomeu teria uma filha em Portugal, Munda nunca tivera uma filha com ele, mas criara a própria irmã como filha. Munda se apaixona por Sidônio e, junto com o marido, cria as cartas de Deolinda, já morta, para Sidônio.

Ao final, nesse entrecruzar de recordações, que não são nem verdade, nem mentira, mas facetas da realidade, o português adentra o mundo dos sonhos por meio dos poderes de uma flor que Munda lhe oferece.

> - Sabe como se chama essa flor?
> - Não.
> - Pois nunca mais se vai esquecer. Chama-se "beijo-da-mulata".
>
> A mulher não quer apenas que o português toque e cheire a flor. Pretende que ele faça como ela está fazendo, que mastigue umas pétalas e sinta o seu sabor adocicado.
>
> - Este é o remédio para saudades e tristezas, essas que não tem cura – diz Munda.
>
> Os frágeis dedos dela introduzem as corolas brancas entre os lábios do homem. Olhos fechados, o médico recebe aquela profana hóstia. (COUTO, 2008, p. 182).

O sonho, ligação com o sobrenatural, é o que encerra a viagem sem "partida nem chegada", de Sidônio. Uma viagem através de si mesmo. Ele não reencontra Deolinda, não a encontra de verdade, percebe apenas que de toda a chegada e de toda a partida, o mais importante é a descoberta da viagem.

No retorno à Lisboa ele não percebe se está voltando ou partindo, pois tudo é sonho e Vila Cacimba fica imersa na neblina propiciada pela flor mágica que uma mulher anônima semeia. Seria Deolinda? No final, nada há além do discurso, da literatura.

A mulher misteriosa, assim como a flor e a cerimônia de Munda e Sidônio no cemitério de brancos, demonstra o resgate da tradição protagonizado por uma nação que busca compreender os elementos constitutivos de sua identidade, os valores do colonizador e os valores dos nativos.

O périplo de Sidônio deixa entrever a complexidade do conflito entre tradição e modernidade no contexto pós-colonial. Ele é um médico que se confronta com uma doença sem nome e sem cura. A própria Deolinda não recorre a ele para curar-se, mas busca um curandeiro no Zimbabwe, fora dos limites do país. Bartolomeu, doente, mas cuidadosamente acompanhado por Sidônio, resiste constantemente aos remédios prescritos. Muitas vezes, pede, aliás, que o médico providencie a sua morte. Assim como Munda se utiliza dos medicamentos do médico para vingar-se de Suecelência, envenenando-o.

Todos em Vila Cacimba, portanto, se confrontam com o estranhamento entre o velho e o novo mundo em que convivem. Também essa identidade está esgarçada, corrompida.

4. A morte da narrativa, o nascimento da nação – à guisa de conclusão

A narrativa tradicional morreu para dar lugar ao romance, dizem Benjamin (1980) e Adorno (1980). A narrativa romanesca nasceu do conflito entre o homem e o mundo. O sujeito moderno é fragmentário, inconcluso, em périplo, em busca de uma identidade que não se constitui em completude, que é sempre processo.

A identidade do sujeito implica no local de sua cultura, portanto, na identidade de sua nação. E a nação pós-moderna é híbrida, mestiça, líquida, fruto da diversidade dos grupos que a compõem e com os quais dialoga. Fruto da luta, da busca, do combate.

Moçambique, após décadas de submissão colonial e de guerras, hoje busca a sua identidade baseada na sua história e em suas raízes, mas sem perder de vista um olhar em

direção ao futuro. Ou seja, se constitui como uma ponte que tenta atar os nós que ligam passado e presente na construção da imagem de nação que deseja.

A literatura produzida pelos sujeitos dessa nação traz as marcas dessa busca. No caso da narrativa de Mia Couto, essa questão da identidade é central. Por isso, no romance em estudo o que transparece é a ausência de maniqueísmos, não há bem, não há mal, há sujeitos em percursos que buscam compreender a si mesmos e ao mundo que os rodeia. Para isso, apelam para venenos de remédios, para Deus e para o Diabo.

No fundo, no entanto, o que há é a linguagem, e é a partir dela que surgem os sujeitos e a representação que fazem de si e de seu lugar. É a partir dessa invenção da linguagem que se constituem as identidades, os seres, o país.

Na construção da narrativa, os personagens em crise refletem sobre o passado, remodelam a própria história e, com ela, a história de seu território, constroem imagens de futuro, repensam os relacionamentos, redimensionam as perspectivas, enfim, viajam em busca de si mesmos. Dessa forma, diversos temas se cruzam, diversas trilhas se traçam. E a única certeza é a de que ainda há muitos caminhos a seguir, muitas vilas e muitas histórias a construir para compreender como se constrói uma nação a partir das identidades plurais de seus sujeitos.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador. In: _____. *Os pensadores***.** São Paulo: Abril, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. Epos in romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética***.** São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Os pensadores***.** São Paulo: Abril, 1980.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

COUTO, Mia. *Venenos de Deus, remédios do Diabo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FELINTO, Marilene. *Mia Couto e o exercício da humildade.* Disponível em: http://racismoambiental.net.br/2012/02/17/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade/. Acesso em 20 de julho de 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

OTINTA, Jorge do Nascimento Nonato. *Memória e identidade em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* [Tese]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

SCOTT, Perry. *Gerações e família:* polissemia, mudanças históricas e mobilidade. In: Revista Sociedade e Estado. Volume 25, Número 2, Maio/Agosto, 2010. Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-699220100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em 20 de agosto de 2015.

COSTA, Viegas Fernandes da. *Venenos de Deus, remédios do Diabo, onde ser branco é uma questão de língua.* Disponível em: http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9893&portal=cronopios. Acesso em 22 de agosto de 2015.

MEMÓRIA E HISTÓRIA: UM AMÁLGAMA EM MIA COUTO

Ilson Martins (UEA / FAPEAM)[1]

RESUMO

Neste trabalho, discorreremos sobre consonâncias histórico-memorialísticas nas literaturas africanas de língua portuguesa, circunscrevendo-se a produção literária do escritor moçambicano Mia Couto, e mais especificamente, o romance *A confissão da leoa* (2012), de autoria desse escritor. Nesse sentido, enfatizamos a relação entre história e ficção, salientando que, em Mia Couto, a memória desempenha um papel fundamental e caminha lado a lado com a história. Assim é que a literatura seria uma forma de dar voz aos esquecidos na história, buscando nas palavras razões que justifiquem o sentido de "luta", não mais no "corpo a corpo", mas como linguagem ressignificada em instrumento eficaz de contestação. Com efeito, a ficção coutiana consegue tramitar entre vastos campos temáticos e veicula consigo o desejo de liberdade do homem africano/moçambicano, que subsiste em um espaço impregnado de contradições seculares. Dessa forma, o estudo revelou que o romance *A confissão da leoa* conclama eventos como os conflitos das guerras colonial e civil em África/Moçambique, como também alude a elementos da memória ancestral, ao evocar mitos da origem do povo moçambicano. Ademais, as produções coutianas, bem como o referido romance, estão inseridas num contexto histórico-memorialístico e, por isso, articulam tempos distintos, realizando uma espécie de amálgama, na qual as fronteiras do tempo se deslocam e/ou se anulam. O presente é um ponto onde se encontram passado e futuro, sendo que as experiências resultantes desse encontro estarão sempre em perspectiva, a acompanhar o dinamismo do tempo. Por sua vez, o passado visita o presente, interfere neste e ambos são possivelmente projetados ao futuro em forma de mundos imaginados, a configurarem uma memória do devir.

Palavras-chave: Memória; História; Literatura; África/Moçambique; Mia Couto.

Introdução

É cada vez mais comum se elaborarem estudos com enfoque nas literaturas africanas de língua portuguesa, o que pressupõem outras perspectivas em análises crítico-literárias. Talvez porque obras e autores africanos têm demonstrado certa vocação à transposição de fronteiras regionais e alcançado esferas universais de circulação e recepção. É o caso do escritor moçambicano Mia Couto, autor de uma rica produção literária que tem chegado ao Brasil e conquistado leitores. Descendente de imigrantes portugueses que foram a Moçambique no século XX, Couto explora o universo ficcional a partir de temáticas diversas, sendo que fatores histórico-memorialísticos possuem grande destaque nas obras desse autor.

[1]Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas e bolsista do Programa Rh-Interiorização-Fluxo Contínuo, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas-FAPEAM. *Email*: ilsonfm.83@gmail.com

Trata-se de eventos passados que ganham novas configurações ao serem resgatados e inseridos em contextos vigentes. Não obstante, em Mia Couto, história e memória são quase que indissociáveis e respondem por efeitos de sentido manifestados cada vez que as fronteiras do tempo parecem nulas. Diz-se da rememoração, que dá ao indivíduo possibilidades de reviver momentos passados e/ou imaginar momentos futuros (memória do devir), sejam bons ou ruins. A título de exemplificação, não raro as produções coutianas reverberam os conflitos das guerras colonial e civil em Moçambique, conquanto se considere que Mia Couto busca dar voz a indivíduos silenciados na história, relegados ao esquecimento, sem qualquer expressão no mundo.

Assim, neste artigo, realizamos um estudo sobre consonâncias histórico-memorialísticas nas literaturas africanas de língua portuguesa, e mais especificamente na literatura de Moçambique, circunscrevendo-se o romance *A confissão da leoa (2012),* de Mia Couto. Partindo-se dessa perspectiva, enfatizamos a relação entre história, memória e ficção na obra literária, sobretudo no que concerne ao referido romance. Em síntese, abordamos o advento do colonialismo em África, salientando os conflitos da guerra colonial e os da guerra civil, esta subsequente àquela, ambas em Moçambique.

1. Memória, história, literatura: *A confissão da leoa*, de Mia Couto

Ao longo dos séculos, as relações entre os diversos povos sempre produziram eventos que, em maior ou menor nível, configuram as culturas das sociedades. Trata-se de acontecimentos perpassados na interação entre grupos humanos e que de alguma forma interferem em outros contextos, outros tempos. Dir-se-ia que o tempo é um ponto de referência a reger os desígnios da humanidade. Não fosse assim, as sociedades seriam invisíveis do ponto de vista cultural e as projeções futuras diluir-se-iam por não serem ancoradas em referências anteriores. Com efeito, o passado visita o presente tanto quanto os dois projetam-se ao futuro. “Esses tempos se misturam e se contaminam da textura íntima um do outro” (MAQUÊA, 2010, p. 36). Nesse sentido, o presente é um ponto onde se encontram passado e futuro, sendo que as experiências resultantes desse encontro estarão sempre ‘em perspectiva’, a acompanhar o dinamismo do tempo.

Daí poder-se atribuir cultura a uma sociedade ou ainda referir-se à “história de um povo”. Tudo o que se produz no universo das relações sociais vai se sobrepondo no “fio do tempo”, que interliga eventos tanto diacrônica quanto geograficamente. Entretanto, convém

salientar certa predileção da História (historiografia) por registrar eventos de grande impacto social, enquanto aqueles de "menor importância" vão sendo descartados. Com efeito, se a historiografia tem seus métodos seletivos de apreensão do passado, distinguindo entre o que é digno de nota e o que não é, a memória surge indo ao encontro dos pormenores do passado, apesar de este ser "uma imagem mutilada, torso: um misto indissociável de lembrança e trabalho do tempo, esquecimento" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 404). Daí porque o caráter fragmentário da memória, cujas reconstituições esbarram em fissuras causadas pelo tempo.

História e memória muitas vezes são tomadas como instâncias sinônimas, mas há que salientar traços distintivos entre elas: "enquanto a história se apoia em pontos culminantes cuja importância alcança o topo, a memória não dispensa o detalhe a tudo que evoca o passado" (MAQUÊA, 2010, p. 39). Noutra perspectiva, verificamos que

> a história entra em cena com o fim da tradição, no 'momento em que se apaga ou se decompõe a memória social'. Enquanto o tempo da memória coletiva 'é uma corrente de pensamento', a História precisa das esquematizações didáticas, ela divide o tempo par dominá-lo e compreendê-lo (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 69).

Seja no terreno da história, no da memória, ou no entrelaçamento de ambos, o passado sempre incide em expressões artístico-literárias vinculadas a uma sociedade. Por exemplo, "todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais" (CANDIDO, 2006, p. 21), entre eles, os fatores históricos, redimensionados e amalgamados no campo da memória, num processo de deslocamento das fronteiras do tempo. O resultado disso é a criação de mundos possíveis, ancorados no poder criativo da linguagem, da qual emana um universo de possibilidades a condizer com a liberdade inerente à criação literária.

> Esta liberdade [...] é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo (CANDIDO, 2006, p. 22).

No trabalho com a linguagem literária, o autor vê-se frente ao desafio de ressignificar arquétipos e (re)inseri-los num contexto multidimensional: a sociedade na sua relação com o tempo. Daí porque figurarem na literatura elementos representativos da sociedade enquanto instância de relações produtoras de eventos que, não sendo estáticos, projetam-se e se tornam históricos, ou seja, situam-se no passado, mas sempre inclinados ao presente. Em se tratando das discussões em torno de incidências históricas na literatura, circunscrevem-se as literaturas

africanas de língua portuguesa, com produções representativas de uma enorme diversidade, tanto temática quanto estética. Conflui para aí o advento do colonialismo, cujos efeitos são quase que indissociáveis a qualquer tipo de manifestação artística em África, e por assim dizer, a literatura não escapa a essa infestação. Não por acaso, Rita Chaves (2005, p. 288), declara que, "de tal forma os esquemas coloniais penetraram na composição sociocultural do continente [africano] que se torna difícil elaborar qualquer análise, sobre qualquer [...] objeto, sem passar pela indagação da natureza e dos efeitos do colonialismo naquelas sociedades." Sobre esse viés muitos autores têm ancorado suas obras, muito embora com pontos de vista variados.

> No caso de Moçambique, a contingência histórica do processo colonial, da luta armada pela libertação nacional e da experiência da guerra após a independência em 1975, marcaria sobremaneira os povos no território do país. A literatura não ignorou a história presente e não se absteve de testemunhá-la (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 19).

Nesse sentido é que realizamos, neste trabalho, uma breve abordagem da literatura produzida em Moçambique, mais especificamente a produção literária do escritor Mia Couto, circunscrevendo-se o romance *A confissão da leoa (2012)*. Trata-se de uma narrativa marcada por intensos conflitos humanos decorridos em *Kulumani*, uma aldeia moçambicana em profunda subjugação ao medo oriundo de sucessivos ataques de leões. No entanto, esse é apenas o cerne em torno do qual se imbricam muitas outras temáticas, com a proeminência de aspectos míticos, históricos, culturais, um sugestivo diálogo entre tradição e modernidade, etc. A obra está dividida em dezesseis capítulos, sendo oito narrados por Mariamar (intitulados: "Versão de Mariamar") e oito narrados por Arcanjo Baleiro (intitulados: "Diário do caçador"), alternando-se os capítulos e, por conseguinte, os narradores.

Reportando-nos ao romance propriamente dito, verificamos a recorrência a mitos de origem da nação moçambicana, ao que Mia Couto parece sugerir um mergulho às raízes de sustentação de um povo que, acima de tudo, precisa seguir em frente. A literatura aí seria uma forma de dar voz aos esquecidos na história, buscando na palavra razões que justifiquem o sentido de "luta", não mais no "corpo a corpo", mas como linguagem ressignificada em instrumento eficaz de contestação. Assim sendo, a ficção coutiana consegue tramitar entre vastos campos temáticos e veicula consigo o desejo de liberdade do homem africano/moçambicano, que subsiste em um espaço impregnado de contradições seculares. A esse respeito, vejamos o excerto de abertura do romance ora estudado e as proposições veiculadas no discurso de Mariamar:

> Deus já foi mulher. Antes de se exilar para longe da sua criação e quando ainda não se chamava Nungu, o atual Senhor do Universo parecia-se com todas as mães deste mundo. Neste outro tempo, falávamos a mesma língua dos mares, da terra e dos céus. O meu avô diz que esse reinado há muito que morreu. Mas resta, algures dentro de nós, memória dessa época longínqua. Sobrevivem ilusões e certezas que, na nossa aldeia de Kulumani, são passadas de geração em geração (COUTO, 2012, p. 13).

Depreende-se do fragmento acima uma evocação às origens do povo *Shimakonde*[2], com a reverberação de um mito segundo o qual Deus era mulher na fase inicial da humanidade, tendo por isso implantado o matrilineado, ou seja, fase em que as mulheres governavam os clãs (grupos étnicos). No trecho transcrito, entende-se haver uma alusão à passagem do regime matrilinear ao regime patrilinear, quando os homens assumiram o domínio das organizações étnicas. No entanto, o discurso mostrado reproduz a confluência de vozes que emergem no tempo da narrativa e propiciam o grande diálogo proposto pelo autor: reverberar na literatura conhecimentos transmitidos de geração a geração, numa espécie de transposição de fronteiras temporais.

O resultado disso é um misto de sentidos/significados característicos da linguagem ficcional, levados a níveis significativos nas produções de Mia Couto. Misto porque os significados provenientes desse trabalho linguístico estabelecem uma espécie de fronteira entre a realidade (realidade histórica) e a ficção, mas "a verdade é que esse limite entre a ficção e a 'realidade' não pode ser delimitado" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). Esse alargamento de sentido incide numa arquitetura textual capaz de ampliar níveis de significação e dialogar com saberes diversos. Se "sobrevivem ilusões e certezas" (no excerto acima), supõe-se que a narrativa transpõe fronteiras de sentidos, situados entre o real e o sobrenatural, o explicável e o inefável. Afinal, trata-se de "um escritor que continua empenhado em estudar uma língua literária que dê conta de dizer a experiência de um país [Moçambique] que ainda está sendo nomeado" (MACEDO & MAQUÊA, 2007, p. 31).

Reportando-nos outra vez ao universo de tempos amalgamados, verificamos, em *A confissão da leoa*, momentos que marcam um retorno ao passado e a interferência deste no presente. Vejamos o seguinte excerto:

> Os homens perguntavam ao avô Adjiru sobre as suas aventuras de caça. No início, hesitava. [...] Ganhava tempo para se tornar o centro do mundo. Porque, depois, ele se erguia portentoso, isento de idade, e a palavra vaidosa rodopiava pelo quarto. [...] Na verdade, não recordava a caçada: ele voltava a caçar. Naquele recinto, naquele preciso momento, ante o olhar espantoso dos escutantes, o avô emboscava a presa. E

[2] Etnia do grupo bantu, ligada às origens de Moçambique.

> a assembleia, em suspenso silêncio, temia afugentar não as memórias do caçador mas os animais que ele perseguia. [...] no relato do caçador não existe o «era uma vez». Porque tudo nasce ali, na vez da sua voz (COUTO, 2012, p. 90).

O excerto evoca a tradição africana de contar oralmente fatos passados, atividade geralmente atribuída aos *griots*, ou seja, os "contadores de histórias". Podemos considerar que o discurso narrativo (narrado por Mariamar) descreve operações mentais envolvidas no ato de narrar oralmente experiências passadas. Como vimos, a narradora refere-se a seu avô Adjiru, quando este revive fatos decorridos no passado através de palavras que reverberam num "agora" presente, havendo nisso uma espécie de deslocamento e/ou anulação das fronteiras do tempo. Trata-se de projeções no campo da memória, que uma vez extraindo experiências do passado, insere-as no presente. Este por sua vez modifica o passado e por ele é modificado, sendo que ambos possivelmente são projetados ao futuro. Essa característica é marcante nas produções literárias de Mia Couto, quando este cria personagens que frequentemente recorrem a reminiscências, seja para reverem injustiças passadas ou para sugerirem mundos possíveis, imaginados e engendrados numa memória do devir. A esse respeito, vejamos o discurso a seguir:

> A minha jura permanecerá sem pausa nem cansaço: eliminarei todas as remanescentes mulheres que houver, até que, neste cansado mundo, restem apenas homens, um deserto de machos solitários. [...] Até que os deuses voltem a ser mulheres, ninguém mais nascerá sob a luz do Sol (COUTO, 2012, p. 239-240).

Com efeito, notamos um discurso que articula questões vivenciadas no presente – no caso, a condição inferiorizada da mulher frente ao homem – sendo que esse mesmo presente é impregnado de passado, isto é, uma situação que se prolonga no tempo (desde que Deus era Mulher, verificado no início da narrativa em questão), mas que pode ser mudada no futuro. Ou melhor, o passado poderá retornar e (re)configurar o futuro – "Até que os deuses voltem a ser mulheres" (no excerto acima) –, corroborando assim com o que mencionamos a respeito de deslocamentos e/ou anulações das supostas fronteiras do tempo. Como vimos, a personagem transita entre tempos distintos, indo desde um passado remoto até um futuro incerto, apenas imaginado para (re)construção de um mundo possível, um devir.

Reportando-nos uma vez mais ao romance em estudo, observamos referência à guerra colonial e seus efeitos nocivos. Vejamos um trecho em que o outro narrador, Arcanjo Baleiro, apropria-se do discurso de um cego (discurso indireto livre), como também o discurso do próprio cego, ambos tentando explicar os motivos dos ataques de leões referidos na trama:

> A guerra é que explicava a tragédia de Kulumani. Aqueles leões não emergiam do mato. Eles nasceram do último conflito armado. Repetia-se, agora, a mesma desarrumação de todas as guerras: as pessoas tornaram-se animais e os animais tornaram-se gente. Durante as batalhas, cadáveres foram deixados no campo, nas estradas. Os leões comeram-nos. Naquele preciso momento, os bichos quebraram o tabu: começaram a olhar as pessoas como presas. [...]
> - *Aconteceu o mesmo no tempo colonial. Os leões fazem-me lembrar os soldados do exército português. Esses portugueses tanto foram imaginados por nós que se tornaram poderosos. Os portugueses não tinham força para nos vencer. Por isso, fizeram com que as suas vítimas se matassem a si mesmas. E nós, pretos, aprendemos a nos odiar a nós mesmos* (COUTO, 2012, p. 109-110).

O "último conflito armado" referido no excerto alude à guerra civil, iniciada tão logo Moçambique conquistou sua independência junto a Portugal, em 1975, e que se mostrou tão atroz quanto a guerra colonial. Esta é mencionada no discurso (direto) do cego ("...no tempo colonial"), que aponta a mortandade das guerras (guerra colonial e guerra civil) como causa dos fatos vivenciados no presente (ataques de leões). Note-se que o passado é tomado por referência no presente, numa espécie de reconfiguração, inserção e amálgama de elementos situados entre tempos distantes na história. Decorre desse mundo misturado um universo mítico-simbólico, tão inerente ao espaço africano e, nesse caso, "a memória torna-se mais do que um elemento individual para se transformar em memória ancestral [...], através da qual o autor [...] procura exprimir a desmedida do invisível no visível, o rasto do sobrenatural na natureza" (LEITE, 2014, p. 45-46). Como resultado se vai notar uma prosa valorativa de uma nação em construção, cujas bases referenciais se realizam na relação entre tempos amalgamados.

Há que salientar ainda a condição subjugada do sujeito africano/moçambicano, representada por personagens mergulhadas em intensos conflitos existenciais, a figurarem "a posição do homem no mundo contemporâneo, a solidão e a multiplicidade de vozes que ecoam como registro ficcional de um contexto histórico de violência e degradação da pessoa humana" (SANGARETI, 2012, p. 356). Como dissemos, as guerras colonial e civil foram eventos atrozes que marcaram profundamente a história de África/Moçambique e as produções literárias de Mia Couto realizam uma espécie de ponte entre história e ficção. Tanto é assim que, em outro momento de *A confissão da leoa*, os horrores da(s) guerra(s) são outra vez mencionados. Nas palavras de Mariamar, esse aspecto é assim reverberado:

> Os meninos da nossa aldeia pediam às pernas que os fizessem fugir, à frente do fogo, mais velozes que as balas. Era o tempo em que as armas varriam as nossas povoações. Ao fim da tarde, o ritual era sempre o mesmo: empacotávamos os nossos haveres e escondíamo-nos no mato. Para mim, esse proceder era um jogo, uma diversão partilhada com as outras crianças. Num mundo de pólvora e sangue inventávamos

> silenciosas brincadeiras. Naquele noturno esconderijo aprendi a rir para dentro, a gritar sem voz, a sonhar sem sonho (COUTO, 2012, p. 120-121).

Com efeito, as lembranças trazidas à memória de Mariamar revelam o nível de violência a que os africanos/moçambicanos eram submetidos, uma vez que, na infância, os indivíduos eram obrigados a se esconder do mundo e da morte, ao invés de brincarem como crianças. O discurso da personagem mostra uma opressão sendo configurada desde cedo: o riso engolido, o grito abafado e o sonho "insonhável". Dessa perspectiva, consideramos que a estratégia de voltar no tempo aparece nas obras coutianas como forma de promover reflexões produtoras de experiências que serão bases de sustentação a planos futuros. Nisso se explica a relação entre narrativa e experiência, sobretudo porque "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Grosso modo, é como se os devaneios do passado figurassem um caminho de espinhos e sangrias por onde se caminhou e pelo qual não se pretende voltar a caminhar, mas apenas entender como essa caminhada foi determinante para acontecimentos do "agora". O desejo de superação de acontecimentos passados, portanto, esbarra na necessidade de compreensão da realidade vigente e promove projeções futuras.

Conclusão

As literaturas africanas de língua portuguesa têm despertado a atenção de estudiosos que passam a vislumbrar novas perspectivas em estudos crítico-literários. O cerne dessas literaturas mostra enorme diversidade, tanto temática quanto estética. Todavia, destacamos a proeminência de fatores histórico-memorialísticos, havendo nisso forte ligação com o contexto histórico inerente aos países dos quais procedem tais literaturas. Referimo-nos aos países africanos colonizados por Portugal, os quais têm o colonialismo como evento historicamente mais impactante. Entre eles, Moçambique, que, além da guerra colonial, passou por uma intensa guerra civil, cujos conflitos mostraram-se tão violentos quanto os conflitos coloniais.

Nesse sentido, as produções literárias do escritor moçambicano Mia Couto desvelam confluências histórico-memorialísticas de África/Moçambique, fazendo emergir vozes no tempo da narrativa, numa espécie de diálogo entre tempos distantes na história. Tal procedimento é realizado em face de um deslocamento e/ou de uma anulação das fronteiras do tempo: o passado visita o presente e ambos se projetam ao futuro. Salientamos o papel fundamental da memória, visto que, a nosso ver, história e memória são praticamente

indissociáveis nas produções coutianas. Com efeito, é no campo fértil da memória que os tempos amalgamam-se e as vozes ecoam, fazendo-se reverberar no registro narrativo.

Inseridas num universo histórico-memorialístico, as produções coutianas, e por assim dizer, a obra *A confissão da leoa*, dialogam/dialoga com vários saberes, entre eles os que dizem respeito a fatores históricos, concernentes a eventos decorridos em África/Moçambique. Assim sendo, o romance conclama desde elementos da memória ancestral, reportando-se a mitos relacionados à origem do povo moçambicano, até eventos mais recentes e catastróficos, como é o caso das guerras colonial e civil em Moçambique. Em suma, demonstramos que o romance ora estudado articula em seu interior elementos da história de África/Moçambique, sendo que a memória tem um papel fundamental nesse processo. Em *A confissão da leoa*, tal como em outras obras de Mia Couto, o tempo é misturado de modo a se retomar experiências passadas e inseri-las no presente, além de possivelmente projetá-las ao futuro, quando passam a configurar mundos possíveis, engendrados numa memória do devir.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In*: Magia e técnica, arte e política***:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

COUTO, Mia. *A confissão da leoa.* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique:* experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas.* 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MACEDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa:* marcos e marcas– – Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. *A escrita nômade do presente:* literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

SANGARETI, Letícia et al. *Violência e exclusão: representação da marginalidade na literatura de Mia Couto e Orlanda Amarilis*. *Revista Letrônica* v. 5, n. 2, p. 355-371, junho, 2012. Disponível em: http://www.revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/sangareti2012/8422. Acesso em: 26.04.2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

A CONSTANTE FLORINDA, UMA HEROÍNA PROBLEMÁTICA

Ingrid Karina Morales Pinilla (UFAM)[1]

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)[2]

RESUMO

Com base na tipologia da personagem proposta por Georg Lukács no seu livro *A teoria do romance*, analisamos a categoria heroi problemático na protagonista Florinda, da narrativa portuguesa *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (1625), de Gaspar Pires de Rebelo (1585- 1642). Procuramos identificar os elementos que marcam a alma e o mundo exterior dessa personagem com relação à posição histórica da mulher no século XVII, consequentemente, o conflito que ela vivencia e a maneira que ela encontra para se adaptar às adversidades que acometem sua vida. Florinda trasveste-se de homem para manter seu obstinado ideal de fidelidade a seu amado Arnaldo, o qual é incompreendido pela sociedade. Consequentemente renuncia a dois valores exponenciais, deixa de lado sua feminilidade quando se trasveste e abandona suas riquezas. Sua segunda identidade, Leandro, lhe permite conquistar um espaço exclusivo ao gênero masculino e, assim, pertencer à comunidade discursiva dos homens como intelectuais, guerreiros e, no geral, em posições de poder. Na duplicação Florinda/Leandro é enaltecida a coragem da mulher nas formações discursivas donzela rica, mulher trasvestida e mulher que transgrediu todas as normas estabelecidas, seguindo um percurso de herói, ao mesmo tempo em que retorna a sua posição de donzela da corte. A natureza da protagonista está em dissonância com a sociedade, com o conjunto de valores do mundo barroco, resultando num processo de rejeição da exterioridade por parte da heroína. Assim, o mundo se torna um cárcere. A protagonista, presa a ele, almeja ver-se livre, confinando-se na sua interioridade. Esse conflito apresentado em Florinda, representa a essência do heroi romanesco, intitulado por Lukács como problemático.

Palavras-chave: Infortúnios Trágicos da Constante Florinda; Heroi problemático; Literatura portuguesa seiscentista.

O livro *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* foi publicado pela primeira vez em 1625, e sua continuação se deu em 1633, intitulado *Constante Florinda parte II, em que se dá conta dos infortúnios de Arnaldo buscando-a pelo mundo*. O livro completo ficou conhecido pelo título *Constante Florinda*. Esta foi a obra mais popular de Gaspar Pires de Rebelo (nascido em cerca de 1590 e falecido pouco antes de 1643), que foi um dos escritores portugueses mais reconhecidos no século XVII, como aponta Nuno Júdice (2005, p. 10), apesar de ter ficado praticamente ignorado nos séculos posteriores, até o século XXI.

[1] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras: estudos literários da Universidade Federal do Amazonas. Bolsista FAPEAM. E-mail: kia_morales@hotmail.com.
[2] Orientadora, professora adjunta no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas. E-mail: ritapsocorro@gmail.com.

A protagonista de *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*[3] é filha de nobres pais, distinguidos tanto por suas riquezas como por sua nobreza. Florinda nasceu na populosa cidade de Saragoça na Espanha. Sempre demonstrou ser de bom engenho como é descrito a seguir:

> Não se contentou só com saber as línguas espanhola, latina, francesa e alguns princípios da italiana, mas deu-se a tanger alguns instrumentos, cantar e dançar a eles, em que era muito destra, e algumas vezes em uma quinta sua tomava lições de esgrima e passeava em um cavalo, como quem se aparelhava para sair à praça do mundo a correr lanças com a fortuna (REBELO, 2006, p. 40).

Essas habilidades exaltadas em Florinda pertencem mais ao imaginário masculino que ao das mulheres do século XVII. De acordo com Martine Sonnet (1991, p. 168), entre os séculos XVI e XVIII, embora tenha aumentando a população feminina escolarizada, tanto o convento como a escola elementar oferecem à mulher uma experiência limitada do saber, pelo tempo que lhe é consagrado e pelo escasso leque de conhecimentos propostos. Além disso, o historiador aponta que "a bagagem da «comum das mortais» não se prende com curiosidades académicas, está cheia de verdades piedosas e de trabalhos de agulha" (SONNET, 1991, p. 169). Contrariamente a essa posição da mulher, Florinda aprendeu línguas estrangeiras, esgrima e andava a cavalo livremente. Suas qualidades intelectuais e outras destrezas provocaram um grande choque na sua relação com o sexo masculino, porque ela não aceitaria imposições sobre o estilo de vida que devia seguir.

Florinda escolheu Arnaldo para ser o dono de seus afetos quando tinha vinte anos de idade. Eles trocavam epístolas apaixonadas, conversavam às ocultas nos recôncavos da noite. Tudo era felicidade até que, diante dos olhos de Florinda, foi ferido seu amado (com quem havia jurado se casar), numa emboscada preparada por dom Luis, pois este cobiçava, em vão, o amor de Florinda. Arnaldo, depois de gravemente ferido, foi levado por um criado para longe do local. A protagonista, vendo a intensidade dos ferimentos, acreditou que Arnaldo estivesse morto.

Diante da aparente morte do seu amado, era de esperar-se que dom Luis tivesse o caminho livre para namorar Florinda. Porém, ela já tinha escolhido a quem amar e, se não podia se casar com Arnaldo, preferia ficar sozinha. Por isso, para vingar o amado, ela mata dom Luis. Depois vai embora de sua terra a perambular, sozinha, pelo mundo; tudo para manter a palavra dada e a fidelidade a Arnaldo. E para que fosse mais fácil manter seu juramento de não se casar

[3] No presente trabalho o livro *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* será citado como *Constante Florinda I.*

com nenhum outro, já que era muito bela e cobiçada, decidiu vestir-se de homem e, denominando-se Leandro, partiu mundo afora, empreendendo uma peregrinação sem rumo.

No seu traje de homem, Florinda consegue deslocar-se pelos campos e cidades sem ser submetida às obrigações impostas às mulheres pela sociedade da época. Olwen Hufton (1991, p. 69) esclarece que a instrução algo mais do que rudimentar da mulher oferecia a ela oportunidades que se limitavam às funções de preceptora, dama de companhia ou modista. O historiador ressalta as dificuldades das mulheres que saem do âmbito fechado das convenções sociais da seguinte forma:

> Fora da família e dos papéis estabelecidos de filha, esposa e mãe, as mulheres viviam em condições muito difíceis. A ideia insistente de que o lugar natural da mulher era dentro da família criou o problema das mulheres que não tinham esse suporte ou que consideravam a família inadequada para se apoiar (HUFTON, 1991, p. 69).

A vida da mulher emancipada, de iniciativas e decisões próprias fora da família era um grande problema na sociedade seiscentista, como indicado por Hufton. Porém, no âmbito da ficção, na *Constante Florinda I*, a protagonista conseguiu transgredir esses preceitos quando se trasvestiu em Leandro.

Florinda resiste à ordem social imposta, luta por sua independência e liberdade e a encontra quando se trasveste. Desse modo, na medida em que questiona os valores daquela sociedade, a protagonista adquire as características do heroi problemático.

A respeito do heroi problemático criado no romance, Georg Lukács (2000), no seu livro *A Teoria do Romance*, usa como ponto de partida a epopeia grega para sua abordagem. O autor expõe que na epopeia o heroi e o mundo estão em consonância, e ambos estão interligados pela presença das divindades. Por oposição, o que caracteriza o romance é a ruptura entre o heroi e o mundo. Consequentemente: "a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida" (LUKÁCS, 2000, p. 60). Assim, o heroi romanesco torna-se responsável pelos seus atos e está em busca do autoconhecimento, como exposto por Lukács:

> O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Dessa forma, os herois problemáticos são forçados a fazer escolhas para atingir seus objetivos interiores, como é o caso de Florinda que se opõe a aceitar o que é destinado à mulher,

após ter perdido o homem que escolhera amar. Florinda mantém-se fiel a Arnaldo, embora ele mesmo antes de ser atacado por dom Luis tenha expressado que todo contrato e promessa são desfeitos pela morte:

> Porque vivo de vosso amor muito interessado, e assim de não ter nunca outro faço prometimento (...) nunca faltarei com esta que vos dou de ser vosso esposo, ainda que todos os contrastes do mundo se ponham de pormeio, não o tomando entre eles a morte, porque com esta dão fim palavras, quebram-se votos, fenecem firmezas, não têm lugar prometimentos, ficam frustradas as esperanças, mortificados os sentidos, e de todo deitados por terra amorosos desejos (MUHANA, 2006, p. 63).

Ela não quer quebrar sua promessa de amor por nenhum motivo, o que fica evidente quando afirma: "tenho tanto amor que nem a morte será bastante para o desfazer; porque como ele tenha fundado suas raízes em a alma, e esta não tenha fim, com ela sempre eternamente durará" (REBELO, 2006, p. 60).

A protagonista é obstinada quanto a seus desejos de fidelidade, por isso após a separação trágica de Arnaldo, Florinda reforça seu juramento de amor:

> Fez nova protestação e prometimento de se não deixar nunca possuir de outro, pois não merecera ser esposa do original dele: porque entendia que semelhante na fermosura, gentileza, esforço e boas partes não o teria o mundo, contentando-se só de sua imagem e retrato, enquanto o céu dispunha de sua vida: o que cumpriu à risca como constante e firme, cousa que em poucas se acha; porque o comum das mulheres é serem-no só em serem mudáveis. E porque esta nunca o foi, é bem se diga dela e denuncie o mais generoso peito, e donde o amor mais puro e firme se achou que quantos ocuparam coração humano (REBELO, 2006, p. 72).

A constância da protagonista é incompreendida, como se mostra no capítulo XXXII quando Florinda, em Nápoles, tinha rendido aos seus pés o príncipe Aquilante. Este poderoso moço queria apaixonadamente o amor de Florinda e desprezava as razões da fidelidade dela a seu amado morto, tentando convencê-la da seguinte maneira:

> A desculpa que me dais em a vossa não é bem que aceite, pois não tem rezão em que se estribe: quando fora vivo o senhor que dizeis de vossos cuidados e ausente lhe guardásseis fé, alguma tínheis, mas quando já sacrificado no altar de vosso amor acabou a vida, ficais de todo desobrigada, porque todas a leis dela por morte acabam (REBELO, 2006, p. 257).

Porém, as súplicas do príncipe não foram suficientes. E sua obsessão por Florinda fez com que ela fosse posta numa torre com guardas. Mesmo tendo-a encarcerado na torre, o príncipe Aquilante insistia em tentar conquistá-la e enviava-lhe cartas, das quais recebia como resposta rejeição. Ele, porém, acreditava "ser próprio de mulheres quererem ser rogadas, só a

fim de ficarem senhoras de liberdade alheia" (REBELO, 2006, p. 259). Por isso não renunciava a seu propósito de conquistá-la e:

> Servindo-lhe também de fundamento a impossibilidade de uma mulher moça e tão fermosa não querer gozar de regalos do mundo só por cumprir a palavra de guardar fé a um morto, quando comumente a não guardam a um vivo (REBELO, 2006, p. 259).

Depois que descobriu que Aquilante continuava lutando para ganhar o amor de Florinda, mesmo estando a donzela presa na torre, o rei mandou que ela fosse colocada num convento distante de Nápoles. Esse evento que deixou muito satisfeita a protagonista porque:

> Depois que nossa Florinda se viu entre religiosas, cuja vida não é mais que servir a Deus, e sua conversação de Anjos, ficou tão alegre e contente qual nunca o fora em algum dos estados que tivera (...) E como o principal intento seu era guardar a fé e permanecer em firme propósito até o fim de sua vida, pareceu-lhe que em nenhum estado poderia melhor guardar seu piedoso intento como neste, e assim vivia tão alegre como se tivera todos os bens do mundo (REBELO, 2006, p. 263).

Florinda mostrou-se impassível, imutável e um modelo de virtude, porque, estando próxima da cobiça amorosa de um poderoso príncipe, agiu de modo permanentemente firme para honrar a fidelidade de amor a Arnaldo. Além disso, mostrou boa disposição e verdadeiro desejo de terminar seus dias num convento, podendo se proteger dos interesses de casamento da parte de outros homens e, assim, cumprir sua promessa, embora tenha ficado pouco tempo nesse lugar.

Florinda caracteriza-se por ser uma mulher com forte determinação e coragem. Essas qualidades são exaltadas, especialmente, em dois momentos, o primeiro quando se destaca sua constância, no decorrer da narrativa. Visto que, embora, a fortuna[4] tirasse de Florinda o que mais amava, ela jurou manter a palavra dada a seu amado e ser fiel sempre: "Como ela fosse tão firme e constante que antes esperaria a morte que quebrar sua palavra" (REBELO, 2006, p. 67). E num segundo momento, quando a protagonista é relacionada de forma intertextual com o heroi Amadis de Gaula, quando da transformação dela em Leandro, momento em que o narrador faz uma referência precisa[5] à conversão de Amadis em ermitão:

---

[4] No "Posfácio" de *Infortúnios trágicos da constante Florinda (2006)* a teórica Adma Muhana, explica que no século XVII, "Fortuna" é identificada a uma entidade divina, a quem os Antigos atribuíam a causa de todos os acontecimentos, prósperos ou adversos: para os gregos, o Acaso imprevisível, que governa tudo, e que, nas epopeias em prosa gregas dos séculos II a IV, imitadas pelas do XVII, é o principal fator a mover os acontecimentos, equivalente a um Destino malévolo, sem justiça nem razão de ser. A causa absoluta é ela mesma desprovida de causa.

[5] A referência precisa indica uma relação intertextual que supõe o emprego de vários materiais visíveis e procede de um processo de integração-instalação. Pode tratar-se de um título, de um nome de autor, de um nome de personagem junto com o nome do autor, etc. Esta operação de integração foi sistematizada por Tiphaine Samoyault

> E despojando-se de seus vestidos (qual outro Amadis de Gaula fez dos seus tomando um hábito de ermitão por uma falsa nova que de sua amada Oriana lhe haviam dado) e vestindo-se com o outro de homem que comprado tinha, se desceu abaixo abrindo as portas com muita cautela, e tomando o mais ligeiro e fermoso cavalo que seu pai tinha lhe pôs uma rica sela, e por uma secreta porta do jardim se saiu fora (REBELO, 2006, p. 68).

Florinda representa a figura do heroi, porém não como os das epopeias. Ela é uma heroína de romance, romanesca. A diferença está em que o heroi da epopeia representa o homem cuja ação é ideal e exemplar para uma sociedade, enquanto Florinda rompe com o ideal de atitude para a mulher no contexto de sua sociedade. A esse respeito Georg Luckács indica:

> O heroi da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Florinda não representa a coletividade. Ela persegue seus objetivos individuais. Segue um ideal de fidelidade que traspassa a morte, incompreendido socialmente. Para a sociedade em que nossa protagonista vive, ela não é o modelo de mulher, por ser uma frágil mulher travestida de homem, sua figura é fraca. E apesar disso nossa heroína romanesca sofre uma transformação semelhante à do heroi mítico, Amadis de Gaula.

Segundo Lukács, "a peregrinação do heroi romanesco o leva ao autoconhecimento" (2000, p. 82). Essa introspecção não aparece nos herois míticos, que tendem a ser idealizados. No caso da protagonista da *Constante Florinda*, a sociedade que a criou fica num segundo plano. Por isso Florinda sai para conhecer o mundo, com o objetivo de não ser obrigada a se casar e assim cumprir com sua promessa de fidelidade.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1998, p. 137), o heroi do romance afasta-se do mundo épico para viver e agir em seu próprio mundo ideológico, tendo sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. Assim, Florinda não aceita o que a sociedade lhe impõe e segue sua própria ideologia, por isso ela é uma heroína problemática.

Referências

---

na sua tipologia dos intertextos em SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. p. 61.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética:* (A Teoria do Romance). 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

HUFTON, Olwen. *Mulheres, trabalho e família*. p. 23 - 70. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna*. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991. 608 p.

JUDICE, Nuno. *Gaspar Pires Rebelo: um génio da língua e da literatura*. p. 5 – 11. In: REBELO, Gaspar Pires de. *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2005. 514 p.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000. 240 p.

MUHANA, Adma. *"Posfácio".* In: REBELO, Gaspar Pires de. *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006. 394 p.

REBELO, Gaspar Pires de (1625). *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006. 394 p.

_____. (1625) *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2005. 514 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 160 p.

SONNET, Martine. *Uma filha para educar.* p. 142-180. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna*. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991. 608 p.

PRISMA ESPACIAL EM JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: ILUMINAÇÕES E DISPERSÕES

Isabela Helena Rodrigues Coelho (UFRN)[1]

Marta Aparecida Garcia Gonçalves (UFRN)[2]

RESUMO

A categoria do espaço no texto literário tanto é fonte de simbologias já cristalizadas como também é fonte de criação de novas associações. Nas obras do escritor José Eduardo Agualusa o espaço abre-se como um prisma entre Angola, Brasil e Portugal por entrelugares diversos, iluminando questões referentes à significação do espaço e as reinventando continuadamente de forma que constituem uma estética que reflete a condição da contemporaneidade de fazer heterogeneidade e o fazer político da arte (RANCIÈRE, 1995, 2005). Esses questionamentos levam ao que Michel Foucault identificou como espaços hetetópicos, aos quais transgridem a ordem e o comum sem deixar de pertencerem ao real, assim como a literatura, na qual a matéria informe transforma a forma, o conceito em si. Neste artigo, pretendemos expandir a própria concepção de espaço, visto que tenciona a própria condição da representação e a formação de alteridade pela junção de identidade, temporalidade e sensibilidades diferentes no texto literário. Neste artigo, apresentamos os resultados iniciais sobre a investigação desse cenário representativo e político com o aporte teórico de Michel Collot (2006), Jean Baudrillard (1981) juntamente com a contribuição de Gaston Bachelard (2008) nas obras *O vendedor de passados* (2011) e *Teoria Geral do Esquecimento* (2012).

Palavras-chave: Espaço na literatura, Literatura de Língua Portuguesa, Literatura e política, Pós-modernidade.

Para Brandão (2013) O espaço, como conceito mutável,possui distintos trajetos no campo do conhecimento.Consequentemente, o estudo de tal categoria no âmbito das representações artísticas demanda uma abordagem transdisciplinar. Na teoria literária, este já não cabe como mero dado concreto, como cenário passivo da história, mas como abertura ao dinamismo da experiênciaentre o sujeito e o espaço (FILHO, 2008), dado que, na contemporaneidade, diversos conceitos são postos em questionamento quanto à acumulação simbólica (FOUCAULT, 1999) atribuída a ambos. Essa mudança de estudo altera a noção de sequência, de hierarquia das representações e de importância das ações, manifestações e relações tidas como centrais para possibilitar a visibilidade simultâneada margem da história, dos discursos e das sensibilidades, ou seja, a alteridade (COLLOT, 2006) que compõe e movimenta o corpo social.

---

[1]Aluna do curso Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
[2]Professora doutora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O texto literário, como dispositivo da linguagem para orientação, modelação, captura (AGAMBEN, 2009), desloca em si uma profanação específica: a liberdade de colocar a subjetivação ea indeterminação onde suas latências são mais apreensíveis. Como veremos neste trabalho, a ficção tende menos para o individualismo e assujeitamento, e mais para a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), denunciando a imbricação entre estética e ética que pode proporcionar o encontro da heterogeneidade com o comum, o democrático.

Nessa esteira encontramos nos romances *O vendedor de passados* (2011) e *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), de José Eduardo Agualusa a alocação de espaços que remontam, pela figuração poética dos modos de ser, dizer, fazer, a coexistência de mundosdiferentes onde a cintilação de individualidades heterogêneas podem promover outros modos de viver, perceber e problematizar a contemporaneidade como o retorno incessante, não do mesmo ou do fixo, já que:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo (AGAMBEN, 2009, p.59).

Em O vendedor de passados, Félix Ventura, vende passados a pessoas que querem remontam uma história mais ilustre ou esquecer um passado funesto na capital angolana(condição comum para um país criado em tenções politicas que se perpetuam no pós-colonialismo). Félix, albino orgulhoso da sua negritude, foiabandonado ainda bebê na porta da casa de um colecionador de livros velhos, que o adotou e o crioucercado dos mais variados livros e fantasias. Eledividea casa que herdoucom a empregada, a Velha Esperança e Eulálio (batizado por Félix), a osga, o “pequeno deus nocturno” (AGUALUSA, 2011, p. 6), que vela suas paredes e relata como a sua vida é cada vez mais invadida por um estrangeiro.

A ele Félix batiza clandestinamente de José Buchmann, nascidona vila de Chibia, província de Huíla, e como pai um angolano e uma mãe americana. Com a chegada de Ângela Lúcia, a protetora das luzes que fotografa nos recônditos do mundo, imagens do seu“[...]’esplendório’ – luzes, clarões, exíguos lumes, presos entre um caixilho de plástico, com as quais vai alimentando a alma nos dias de sombra”(AGUALUSA, 2011, p. 55), todos mergulham na substância de uma intriga embalsamada por velhos crimes da guerra civil.

Ao longo do romance, acontece aBuchmann “Algo, da mesma natureza poderosa das metamorfoses, vemos operando no seu íntimo. É talvez, como nas crisálidas, o secreto alvoroço das enzimas dissolvendo órgãos.” (p. 59), que atrai o interesse de Félix vê-lo remontar os passos

da sua mãe, Eva Miller, a partir de Chibia, até Nova Iorque e África do Sul.Assim como Ângela, ele fotografa esse percurso. Nas fotos de Chibia ele organiza a paisagem da vilapela melancolia do abandono:em planos abertos ao céu,focaliza aresignação dos mais velhos, ruas vazias, um copo vazio, uma gaiola vazia:"havia em todas as fotografias algo de crepuscular. Era o fim, ou era quase o fim, só não se percebia de quê" (AGUALUSA, 2011, p. 61).

Já nas ruas de Luanda há na dupla condição material e virtual da fotografia a denuncia do simulacro da democracia destrutiva: as carcaças da guerra, os prédios perfurados, resquícios de uma vitória contra o colonialismo que agora verteram o poder para um regime totalitário que continua reprimindo qualquer manifestação popular. Segundo Jean Baudrilard, estes simulacros que envolvem o real e esterilizam o imaginário postergam o entendimento do momento presente e a consciência de limite, enquanto que o espaço sofre uma "hemorragia da realidade como coerência interna de um universo limitado quando os limites deste recuam para o infinito" (BAUDRILARD, 1991, p. 154).

Destarte, é na mediação improvável das fotografias que não vemos, mas que nos é relatado, que a opacidade aos elementos cotidianos indicam o peso da história, da cultura e da subjetividade posta em suas evidências. É no *locus* privilegiado da casa que as fotografias entram e comunicam o fora e a sua indeterminação, seja pelas iluminações de Ângela ou as sombras de Buchmann.

Nestas virtualidades falantes, a prática política se imiscui à estética no que o filósofo Jacques Rancière denomina "partilha do sensível": a condição de evidenciar o comum na partilha de espaços, tempos e tipos de atividades sem se imporem como o uno, mas identificar, na heterogeneidade, a presença, o traço, a palavra daquele que pronuncia como recorte do "visível e do invisível, da palavra e do ruído que define os mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (RANCIÈRE, 2005, p. 16).É preciso salientar que estética é aqui concebida como um "regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações [...] (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

Além disso, a relação indireta da vila remota com a cosmopolita Nova Iorque, como seus lugares privilegiados eabandonados, com a Cidade do Cabo e a sua plasticidade de *shopping center*, prefiguraa desterritorializaçãoda contemporaneidade e seus processos de desestabilização política, econômica e social. A paisagem, destarte, articula o diálogo entre o

espaço e o imaginário, como objeto geográfico plurimodal-passivo-ativo-potencial (CORRÊA; ROSENDAHL, 1998).

Mas é na casa, o lugar-comum, vigiada pelo:

> [...] olhar pasmado dos oficiais da marinha portuguesa nos seus uniformes de gala, o olhar alucinado de um príncipe congolês do século XIX, o olhar desafiador de um escritor negro norte-americano, todos posando para a eternidade entre molduras douradas [...] (AGUALUSA, 2011, p. 5).

Que reúne por entre-lugares diversos, relatos de viagens das personagens, objetos e fotografias, cada elemento ilumina questões referentes à percepção e à significação do espaço,as reinventando continuadamente. Para Eulálio:

> A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. [...] o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa (AGUALUSA, 2004, p. 9).

Se para a casa "ver é ter, ela vê o mundo, ela possui o mundo" (BACHELARD, 2008, p. 79), a realidade aloja o ser em toda a parte, mas sem o prender a um lugar. Assim, para Eulálio, ao habitar como osga, a sua memória sensorial está intrinsecamente ligada a casa como ambiente de proteção e comunicação com fora, refletindo uma integração do espaço interno e externo.Imerso no seu espaço humano/animal, ciente de sua prisão duplamente física, elefaz surgir de toda parte o irreal, o insólito, pois "apresenta-nos um átomo de universo em multiplicação" (BACHELARD, 2008, p. 165)

> [...] Gosto de ver as labaredas altas, as nuvens a galope, e sobre elas os anjos, legiões deles, sacudindo as fagulhas dos cabelos, agitando as largas asas em chamas. É um espetáculo idêntico. Todas as tardes divirto-me e comovo-me como se o visse pela primeira vez. [...] lá fora, no azul revolto, uma nuvem enorme corria em círculos, como um cão tentando apagar o fogo que lhe abrasava a cauda (AGUALUSA, 2011, p. 3).

Jápara Félix Venturaa consciência da sua vivacidade ressignifica e modifica a sua experiência para a transgressão do fixo:

> – Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta. – Félix disse isto e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: – Está cheio de vozes, o meu barco (AGUALUSA, 2011, p. 24).

Para Bachelard, a experiência da imagem proporciona a formação de um contexto sensorial e cognitivo, pois "[...] nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares" (BACHELARD, 2008, p. 50). É possível verificar que essa tônica

intercede acentuadamente na composição poéticados espaços do romance *O vendedor de passados*, mas abre-se como um prisma entre Angola, Brasil e Portugal onde é possível sondar a partilha de temporalidade e histórias:

> Na varanda, lá fora, suspenso do tecto, há dezenas de espanta-espíritos em cerâmica. Félix Ventura trouxe-os das suas viagens. A maioria são brasileiros. Aves pintadas de cores vivas. Conchas. Borboletas. Peixes tropicais. Lampião e a sua alegre tropa de jagunços. A brisa produz, ao agitá-los, um límpido rumor de água, e Isso faz com que recorde, sempre que a brisa sopra, e a esta hora, graças a Deus, sopra sempre, a secreta natureza desta casa:
> Um barco (cheio de vozes) subindo o rio (AGUALUSA, 2011, p. 79).

Se "o conjunto é uma imagem que raciocina." (BACHELARD, 2008, p. 171), a casa não só remeteao imaginário, mas, ao transportar arquivos, simbologias, e o insólito quebra das hierarquias representativas da distribuição dos lugares, embaralha identidades, tempos e espaços e mostra como a arte conjeturana sua superfícieuma pintura da igualdade dos temas, "desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra" (RANCIÈRE, 2005, p.19), como nos sonhos emblemáticos de Eulálio que a cada recorrência apreende mais essa arte de delirar os códigos da travessia, da negritude, da transgressão do limite, do desenrolar da memória, das pequenas iluminações nas quais o desconhecido cinde na luz e na sua ausência:

> Havia um rapaz à minha espera, agachado, rente ao muro. Abriu as mãos e vi que estavam cheias de um lume verde, furtivo, uma matéria encantada que rapidamente se dispersou na escuridão. "Pirilampos", segredou. Um rio deslizava atrás do muro, opaco, poderoso, arfando fatigado feito um mastim. Atrás dele começava a floresta, o muro, baixo, em pedra bruta, [...]A pele dele era mais negra que a noite, lisa e lustrosa, e também nela, como no rio, rodopiava um carrossel de estrelas. Vi-o avançar pelo metal das aguas até desaparecer. Ressurgiu, instantes depois, na outra margem (AGUALUSA, 2011, p. 49).

Em parte admite-se a busca de uma fenomenologia espacial segundo os pressupostos desenvolvidos por Gaston Bachelard, pois, intersubjetificada por natureza, as imagens são um componente poético que emergem de um contexto real, mas também "torna-se um ser novo da nossa linguagem" (BACHELARD, 2008, p.7), que não se explica. Mas, como constructo, recorta um tempo e uma subjetividade específica da experiência do espaço, a qual,segundo Rancière, o romance da contemporaneidade abole no seio da sua estética disjuntiva estas antigas figuras a fim de fundar a desordem que movimenta os corpos e os discursos para:

> Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

A tensão da representação espacial surge,então, como ato político de interferência, dinamização, provocação e desestabilização.O espaço funciona como multiplicação de experimentações no texto literário como, o que o filósofo Michel Foucaultdenominou de espaços heterotópicos, nos quaisa diferença, que normativamente é escamoteado, encontra a sua materialidade e validade. Para Foucault, há os espaços da utopia, que são essencialmente irreais, e os da heterotopia, que "[...] dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases." (FOUCAULT, 1999, p. 7-8), nos quais são encontrados e contestados igualmente todos os espaços. É um espaço de reconstituição, mas é também um espaço de alteridade onde a importância da representação dos espaços concerne ao rastreamento da representabilidade dos espaços extratextuais na literatura, que podem ser tensionadas, subvertidas e reformuladas no texto literário.

A casa, então,éo traçado do transporte dos livros na viagem sem origem e sem destino da palavra que faz falar os signos mortos que povoam o tempo, espaço e a escrita. Ou seja, não seria a viagem interna do *eu* em si e na natureza, mas ao espaço de enunciação onde o escritor faria a viagem a si mesmo e ao seu semelhante pelos "operadores de acompanhamento" (RANCIÈRE, 1995, p. 108). Em outras palavras, pela metáfora o escritor coincide a sua subjetividade com as coisas, as palavras com o seu sentido coletivo.

Consequentemente, deve-se ressaltar os apontamentos de Michel Collot, relativos à linguagem como um aqui que já não mais está, como "[...] dobra por meio da qual o lugar, para afirmar sua identidade, cessa de residir em si mesmo" (COLLOT, 2006, p. 30). A linguagem no regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005) vai de encontro à "virtualidades ainda inexploradas" (COLLOT, 2006, p. 35) de si mesma, na qual os espaços, consequentemente, contribuem para a relação de alteridade, "na qual o Mesmo e o Outro deixariam de excluir-se, para incluir-se mutuamente."(COLLOT, 2006, p. 30), na identidade e na diferença.

No que Marc Augé (1994) conecta os não-lugares a espaços com fins determinados (transporte, trânsito, comércio, lazer), a casa de Felix corresponde a composição de duas realidade que se comunicam de forma orgânica: o conjuntos de relações que absorver e os seus fins (comercio de passados, trânsito de identidades e temporalidades, asensibilidadeda partilha). Assim, na casa se entende uma linguagem própria e única daquele território que sensualiza – como voltas ao seu centro – uma estética que encontra no espaço o seu prisma e sua resposta:

a dispersão democratizante da escrita circulando por toda a parte sem saber a quem deve ou não falar (RANCIÉRE, 2005).

Todavia, a neutralidade desses dois albinos navega pelos sonhos do vendedor de passados e se aloja também nos sonhos e devaneios da personagem Ludo, em *Teoria Geral do Esquecimento* (2012). Trancafiada, depois do desaparecimento da irmã e do cunhado,por 28 anos no apartamento luxuoso desde que foi declara a guerra civil em Luanda, ela sobrevive de pouco mantimentos e da companhia de seu cachorro, Fantasma, tecendo nas paredes poemas e confissões, enquanto vê as transformações na cidade e no seu próprio entorno. Este isolamento manifesta:

> A evidenciação de uma posição, de uma 'postura', de uma atitude, no sentido mais físico e mais banal do termo, efetua-se ao cabo de um movimento que esvazia de qualquer conteúdo e sentido a paisagem e o olhar que a tomava por objeto, visto que é precisamente o olhar que se funde na paisagem e se torna o objeto de um olhar segundo e indeterminável – o mesmo, um outro(AUGÉ, 1994, p. 86).

O olhar de Ludo é, pois, a movimentação das novas formas de vivência, pela capacidade de se colocar a distância e ver o desmoronamento da ordem com a criação de uma nova cidade pela invasão daqueles que foram reprimidos do projeto de civilização e isolados no interior do país. No entanto, esta é a mesma civilização que exercia a dominação colonial, que massacrava e dissolvia os poderes da ligação e convivência entre as tribos e sua terra e transportava seu povo como carvão para o Brasil e outras colônias.

Interpretar esses espaços implica considerar novas formas de se falar da relação reativa e relacional entre os trajetos da humanidade. Se a supermodernidade é a imposição de novas experiências e vivências de solidão às consciências individuais, diretamente ligadas a proliferação de não-lugares, "o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço." (AUGÉ, 1994, p. 37). Então, o espaço da contemporaneidade, revestido de sua potência renovável de conceito abstrato, somado com o fim das grandes narrativas e dos centros definidos de poder, encontra na literatura não uma representação, mas uma ressignificação que contrapõe o engessamento dos sistemas de interpretação (AUGÉ, 1994).

Considerando a vigente ditatura angolana que recentemente vem oprimindo aqueles que tentam compartilhar conhecimento sobre a história, política e cultura do próprio país, a partilha

de espaçospróprios para discutir e contraverte o totalitarismo é dar a sua comunidade uma forma de conscientização emancipatóriapelaficção.

Ao fazer falar a sensibilidade invisível que brilha, navega, sonha e cintila na coexistência do qual se pode pensar as relações e as identidades partilhadas (AUGÉ, 1994), o lugar escapa à história e sua ciência. Destarte, a casa como *lucus* privilegiado constitui uma imagem geométrica entre eixos que se cruzam: da realidade ao sonho, do humano ao animal, do passado ao futuro, como um centro de atração onde as instituições não exercem poder, apenas seguem como um passo firme, mas suspenso desse espaço que retêm não o tempo utópico, mas as sombras do presente a sua revolução (AGAMBEN, 2009).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGUALUSA, José Eduardo.*O vendedor de passados.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.
_____.*Teoria Geral do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água. 1991.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário.* São Paulo: Pespectiva: Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

COLLOT, Michel et al. *O outro no mesmo.* In: Revista Alea. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas / Faculdade de Letras – UFRJ. v.8, n. 1, p. 29-38,jan / jun.2006.

FILHO, Ozíris Borges. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo. ABRALIC 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf Acesso em: julho de 2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma TannusMuchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Michel. *1984 Ditos e escritos*. Disponível em: http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf . Acesso em: agosto de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2005.

_____. *Políticas da escrita*. Tradução: Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ÀS MARGENS DO RIO, À MARGEM DA INFÂNCIA: PERSONAGENS INFANTIS EM DALCÍDIO JURANDIR E JOSÉ VERÍSSIMO

Ivone dos Santos Veloso (UFPA)[1]

RESUMO

A presente comunicação pretende focalizar algumas figurações da infância nas narrativas do Ciclo Extremo Norte, um projeto literário empreendido pelo escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979) de compromisso ético e estético de representação não só da paisagem amazônica, mas, sobretudo, de sujeitos inseridos nesse contexto. Falamos na responsabilidade ética do seu projeto, haja vista que as narrativas do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir são construídas conscientemente a possibilitar a criação de um tempo e um lugar literário para que as figuras subalternas, suas vozes e seus discursos, possam vir à tona. Dentre os pobres e desvalidos que conformam a sua "aristocracia de pé no chão", aparecem um número considerável de personagens infantis que revelam nas imagens tecidas, a dimensão social do projeto literário dalcidiano de maneira mais contundente. Assim, um filão de crianças sem nome, e, por vezes, sem voz, aparecem ao lado de crianças que, mesmo nominadas, servem à casa alheia como forma de sobrevivência. Desse modo, esse trabalho também almeja demonstrar que as personagens infantis dalcidianas inserem- se numa tradição de narrativas que seguem a "linhagem da denúncia da exploração humana na Amazônia" (FURTADO, 2008, p.108). Para tanto, além dos romances dalcidianos, *Marajó* (1949) e *Belém* do *Grão – Pará* (1960), cotejamos nesse trabalho, uma narrativa anterior ao ciclo romanesco do escritor marajoara, de autoria de José Veríssimo, *O crime do Tapuio* do livro *Cenas da vida Amazônica (1886).*

Palavras-chave: Infância – literatura – Amazônia

1 O projeto literário de Dalcídio Jurandir e a figuração dos marginalizados

Dalcídio Jurandir (1909 – 1979) foi romancista, mas também, atuou como cronista, crítico de arte, articulista e repórter em diversos periódicos no Pará e no Rio de Janeiro, onde fixou residência a partir de 1941, ano em que esse escritor paraense recebeu notoriedade como romancista, quando, após ganhar o prêmio do concurso organizado pelo jornal literário *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi, teve publicado *Chove nos Campos de Cachoeira*.

A essa narrativa seguiram–se os romances *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978), que constituem o Ciclo *Extremo Norte*, projeto literário do autor que objetivava retratar a

[1] Professora de Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Pará, Coordenadora do Projeto de Pesquisa "A infância na Literatura Brasileira" desenvolvido na Faculdade de Linguagem/Campus Universitário do Tocantins/Cametá (UFPA/CUNTINS), Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras (UFPA). Email: ivonevel@ufpa.br/ yvoneveloso@gmail.com

"aristocracia de pé no chão", conforme informou em entrevista à jornalista e também escritora Eneida de Moraes (*Folha do Norte*, Belém, out, 1960). Afora as narrativas do ciclo, o ficcionista marajoara também escreveu *Linha do Parque* (1959), um romance produzido sob encomenda do Partido Comunista Brasileiro, ao qual era afiliado.

O ciclo *Extremo Norte*, um projeto literário de compromisso ético e estético de recriação não só da paisagem amazônica, mas, sobretudo, de sujeitos inseridos nesse contexto. Compromisso ético, visto que as narrativas do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir são construídas conscientemente a possibilitar a criação de um tempo e um lugar literário para que as figuras subalternas, suas vozes e seus discursos, possam vir à tona.

Dentre os desvalidos que são transformados em personagens ao longo de todo o ciclo romanesco, tais como os vaqueiros, os pescadores, as benzedeiras, os curandeiros, as prostitutas, os vendedores de açaí, e tantos outros, aparece um número considerável de personagens infantis que revelam nas imagens tecidas, histórias e simbologias, a dimensão social do projeto literário dalcidiano de maneira contundente.

No entanto, a relevância do seu projeto literário não está apenas na representação que faz destes, mas, sobremaneira, porque encontrou um modo esteticamente válido para representá-los.

A respeito da feição estética do Ciclo *Extremo Norte*, Pedro Maligo em *Ruínas Idílicas* observou que "um dos principais eixos que orienta a representação de Amazônia em Dalcídio Jurandir é o tempo" (MALIGO, 1992, p, 49) e, ainda, que "O uso variado de voz narrativa em terceira pessoa distanciada da ação, diálogo e monólogo interior indica a modernidade da técnica narrativa dos textos de Jurandir"(MALIGO, 1992, p, 49). Por sua vez, já ficou demonstrado que o escritor paraense não optou por técnicas que configurassem narrativas simples, elegendo, muitas vezes, recursos em que se destacam "bruscas mudanças de tempo e de espaço derivadas sobretudo da brusca alternância da voz narrativa" (FURTADO, 2010, p.14) e o "enquadramento, quando personagens do enredo se põem a narrar sobre eles ou sobre outrem, ou quando personagens populares narram histórias de encantamento." (FURTADO, 2010, p.14)

Desse modo, se por um lado Dalcídio Jurandir renovou a técnica narrativa, se utilizando de recursos modernos da arte literária, por outro lado, é interessante notar que os romances do Ciclo *Extremo Norte* se inserem numa tradição de narrativas que seguem a "linhagem da denúncia da exploração humana na Amazônia" (FURTADO, 2008, p.108). Assim, as

personagens infantis dalcidianas encontram semelhanças com outras personagens e enredos produzidos pelos escritores que se puseram a narrar o espaço amazônico, como José Veríssimo (1857-1916) em *Cenas da Vida Amazônica*, livro de contos, cuja primeira edição é de 1886.

2 Cenas da infância em *O crime do tapuio* de José Veríssimo

Cenas da Vida Amazônica, na sua primeira edição, se compunha de um ensaio sobre as *Populações indígenas e mestiças da Amazônia;* de quatro contos, a saber, *O Boto, O crime do Tapuio, O voluntário da Pátria* e *a Sorte da Vicentina;* e de outras seis narrativas que o autor denominou de *Esbocetos*. A partir da segunda edição de 1899, o ensaio foi retirado, talvez, numa tentativa de enfatizar o caráter literário das demais narrativas, visto que, ao lado do ensaio, lhes era acentuado o valor factual. Contudo, especialmente, nos contos é inegável a verossimilhança dos costumes, hábitos, paisagens e sujeitos amazônicos, muito embora, marcado por um condicionamento aos valores da época.

No que se refere às personagens infantis, aparecem algumas menções nos quatro contos, mas é, talvez, no *Crime do Tapuio* que a figura da criança apresenta contornos mais nítidos, tornando-se, inclusive, protagonista da narrativa. Nesse conto, quase uma novela, o enredo divide-se em 3 momentos, visivelmente perceptíveis, visto que a narrativa se estrutura em 3 partes, nas quais a menina de sete anos, Benedita é a personagem diretamente ligada ao conflito da trama.

Assim, na primeira parte fica evidente a maldade de Bertrana e o sofrimento da menina Benedita; na segunda parte, a ênfase está na relação entre José Tapuio e a menina; e, por fim, na terceira parte, o julgamento do Tapuio pelo suposto estupro e assassinato da criança.

Diante desse panorama, embora, a impressão seja de que a narrativa siga para a revelação de abuso sexual da criança, ao sabor do estilo naturalista, da descrição de vícios e taras, o que se vê, desde o início da narrativa é a denúncia dos maltratos à infância: a humilhação, o trabalho doméstico e a violência. Logo nas primeiras linhas o narrador indica a condição de menina-coisa, uma menina-presente para servir como criada à D. Bertrana: “Mal completara Benedita os sete anos, quando os pais, uns pobres caboclos do Trombetas, deram-na ao Felipe Arauacu, seu padrinho de batismo, que a pedira e fizera dela presente à sogra.”(VERÍSSIMO, 2011, p. 77). Nesse trecho, temos delineada a desumanização da menina e aludida a sua condição social, aspectos que são retomados e reiterados pelo narrador na

segunda parte do conto, uma forma de intensificar a situação, ao ponto de afirmar a sua coisificação ou, melhor, a subcoisificação.

> Com pouco mais de sete anos, deram-na seus pais ao padrinho, que a pedira prometendo seria tratada como filha. Não possuira nunca um desses brincos que fazem a felicidade das crianças, nem correra jamais atrás das borboletas loucas com a grande alegria da infância de fazer mal a um inseto. Era uma coisa, menos que uma coisa daquela mulher má. (VERÍSSIMO, 2011, p. 87)

Essa imagem tecida sobre a criança distancia-se das alusões dos poetas românticos sobre a infância, e, embora, esta não seja mais entendida como um momento em que tudo é pureza e bondade, compreende-se que é uma etapa a ser vivida com dignidade. Contudo, a situação apresentada é de uma criança à margem da infância, já que a menina é impedida de ser sujeito de sua própria condição infantil, e à margem da sua própria humanidade.

Interessante, é que, embora haja a denúncia, a própria construção narrativa não possibilita que vislumbremos a perspectiva da menina. O narrador não dá voz a personagem, toda a construção é "por fora", de modo que, o que temos é a sua descrição física e algumas marcações psicológicas: "Uma criança triste, magra, mirrada como as plantas tenras expostas a todo ardor do sol, tal era Benedita." (VERÍSSIMO, 2011, p. 87).

Nessa descrição, chama a atenção a comparação, que faz o narrador, entre a menina e as plantas expostas ao sol, imagem que tanto denota a desumanização de Benedita, quanto a aproxima de uma certa concepção de infância que vingou na modernidade, a ideia da criança como um ser frágil e irracional, "são plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência" (GOUSSAULT apud ARIÈS, 2011, p. 104), sendo, portanto, dever do adulto lhe fortalecer e preservar a sua inocência.

Assim, sob o olhar do narrador-adulto observa-se no corpo da menina a qualidade do tratamento recebido: "No seu corpinho escuro, coriáceo, em geral, apenas coberto da cintura para baixo por uma safada saia de pano grosso, percebia-se pelas costelas à mostra os sulcos negros de umbigo de peixe-boi" (VERÍSSIMO, 2011, p. 87). Fica, dessa maneira, assinalada as marcas da violência sofrida pela menina, quase sempre vítima de uma "palmatória de couro de peixe-boi e uma rija vergasta, tanto ou quanto esgarçada na ponta pelo uso, de umbigo do mesmo peixe" (VERÍSSIMO, 2011, p. 78)

No contexto do século XIX, vale lembrar que a palmatória é símbolo da educação dada às crianças pobres. No caso do conto, esse instrumento aparece como uma forma de adestrar para o trabalho doméstico. Sobre isso, José Roberto de Góes e Manolo Florentino lembram que

esta prática remonta o sistema escravista, no qual "O adestramento da criança também se fazia pelo suplício. Não o espetaculoso das punições exemplares (reservadas aos pais), mas o suplício do dia a dia, feito de pequenas humilhações e grandes agravos." (GOÉS; FLORENTINO, 2000, p.185-186.)

Nessa condição, o trabalho doméstico feito pela criança se assemelha ao trabalho escravo, marcado pela violência e a humilhação diária:

> [...] Batia-lhe por dá cá aquela palha, com um escarniçamento feroz contra a criança. Depois do jantar, ao meio-dia, dormia uma larga sesta até as três horas,e a pequena ali ficava, em pé com as magras mãozinhas no punho da rede,[...]. (VERÍSSIMO, 2011, p. 84)

3 Às margens da infância em *Marajó* e *Belém do Grão-Pará*

No projeto literário de Dalcídio Jurandir a infância aparece em histórias e imagens que, recorrentemente, apontam para a desumanização, e cujas relações parecem ser tecidas para demonstrar que os estados de exclusão tem suas origens desde os primeiros anos de vida. Desse modo, embora as referências a respeito da infância sejam fragmentadas, elas parecem, em alguns casos, espelharem-se umas nas outras, construindo, afinal, um grande mosaico.

Nesse sentido, cabe lembrar de um episódio que encontramos no segundo romance de Dalcídio Jurandir, *Marajó* (1947), no qual a personagem Rita, depois de ser abandonada pelo marido, põe-se a relembrar dos infortúnios da infância, quando o pai fora despedido da fazenda. Apesar de longo, consideramos o trecho a seguir relevante para as nossas considerações:

> [...]Ritinha magra, inchada, os pés pretos de lama, já trabalhando, pescando, mariscando, correndo atrás dos bezerros [...]Rita, já em pleno campo, sentiu que podia ser novamente ameaçada como fora dias antes. O canoeiro viu a menina:
> — Vocês me dão que eu levo ela pra Belém. Conheço quem precisa de uma menina assim.
> Pai e mãe se entreolharam.
> — Que tu diz, Jovenila.
> [...]
> — Está aí a menina. Por mim...
> [...]
> — Não quero ir. Mamãe me pegue. Não! Não!
> — Vai, diabo. Que então tu fica fazendo aqui?
> [...]
> A menina correu e agarrou as pernas do pai, gritando, com os olhos pulados. Aquele homem era capaz de levá-la, botá-la debaixo do toldo como uma manta de capivara. A mãe entre duas cusparadas, pegou o braço, sacudiu-a:
> — Quieta, diabo. Te aquieta, demoninho.
> — E asneira, seu Teodoro, ela não quer — Parafuso disse, afinal, sem olhar o canoeiro.
> [...]
> Jovenila se lembrou daquela menina levada aos gritos numa canoa para Belém. A menina esperneava, rouca de gritar. Pôs a mão no ombro da filha:

> — Traz aquele balde, anda, vamos. E grita, então! Quem te bateu já? (JURANDIR, 1992, p.241-242)

Nessa passagem, a ideia da infância destituída da sua humanidade e de aproximação com o meramente biológico é percebida, assim como a tentativa de resistir a essa situação. A personagem Rita, usa do grito como recusa para aquela situação que as colocaria em uma condição de similaridade com o animal morto transformado em mercadoria, a "manta da capivara".

Nesse contexto, emerge a imagem da criança-demônio, "— Quieta, diabo. Te aquieta, demoninho.", subvertendo a figuração da criança-anjo e de um conceito de uma infância imaculada, também difundida a partir da literatura romântica. Desse modo, a infância é demonizada, porque nesse episódio, as crianças aparecem como um fardo a ser carregado pelos adultos, razão, inclusive, pela qual o pai da personagem Rita é despedido da fazenda:

> Tinha quatro filhos. Sua conta no rancho passava de dois alqueires de farinha, três barras de sabão, dois quartilhos de querosene, dois metros de morim e tudo isso aumentaria com quatro filhos que comiam e vestiam como pessoas grandes. [..]
> [...] Subia-lhe confusamente um desejo de se livrar da metade dos meninos." (JURANDIR, 1992, p.236)

Assim, a infância aparece, nesse último fragmento, como um estorvo, um problema a ser resolvido, quase sempre, no caso das meninas, com o envio para o ambiente citadino, onde servirão aos trabalhos domésticos das famílias mais abastadas.

Essas imagens repercutem nos episódios narrados em outro romance dalcidiano, *Belém do Grão-Pará (1960),* numa espécie de propagação da imagem por meio de múltiplos espelhos. A própria descrição da personagem, "magra, inchada, os pés pretos de lama", encontra reflexo em outra menina, trazida como encomenda para servir em casa alheia.

> Libânia, pés de tijolos, a saia de estopa, apressada e ofegante, era uma serva de quinze anos, trazida muito menina ainda, do sítio, pelo pai, para as mãos das Alcântaras. Entrava da rua com os braços cruzados, carregando acha de lenhas e os embrulhos, sobre os rasgões da blusa velha (JURANDIR, 2004. p.51-52)

Nessa imagem tecida pelo narrador, vemos a caracterização da personagem, cuja condição subumana remonta uma infância pobre, em que "os rasgões na blusa velha" são indicativos, não apenas da sua classe social, mas de um estado de desumanização que vai numa crescente gradação, a princípio marcada pelas vestimentas e, mais tarde, aos quinze anos assinalada no próprio corpo, quando os pés descalços não são mais percebidos como membros

de um corpo humano, mas como de uma corporeidade inanimada, dura, grosseira e fixa, a dos tijolos.

Considerações finais

Cabe dizer, que, essa escrita como jogo de espelhos nas narrativas dalcidianas é fundamental para constituir um panorama que torna possível ao leitor compreender os determinantes sociais e econômicos que levam a adultização das crianças e a sua exploração no trabalho doméstico como estratégia de sobrevivência, numa demonstração que a "marginalidade das crianças, então, não se refere ao abandono pelas famílias, mas a todo um grupo social marginalizado." (TORZONI-REIS, 2002, p.53), da mesma forma, como torna mais visível a unidade do Ciclo *Extremo Norte*.

Nesse sentido, pode-se pensar que, a denúncia da condição infantil feita pelo narrador de *O crime do Tapuio,* se faz com o fim de desmascarar a falsa moral de uma senhora, que aos olhos alheios poderia parecer devota e cheia de qualidades, representação, talvez, de uma sociedade que, aparentemente, acolhe a infância em relações de igualdade familiar, mas que, na verdade, a aprisiona, submetendo-a a uma lógica semelhante ao do sistema escravista. Nos fragmentos dos romances dalcidiano, entretanto, a denúncia deixa de ser um caso particularizado, para alcançar uma dimensão social mais contundente.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família.* 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2011

FOLHA DO NORTE, Belém, 23 de outubro, 1960

FURTADO, Marli Tereza. *"Crimes da terra" na Amazônia, de Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir*. In: O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira. Crimes, Pecados e Monstruosidades. Dossiê. 2008

FURTADO, Marli Tereza. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010

GOÉS, José Roberto de; FLORENTINO, Manolo. *Crianças escravas, crianças dos escravos*. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). História das crianças no Brasil. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 185-186. JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992

JURANDIR, Dalcídio. *Belém-do-Grão-Pará.* Belém: EDUFPA,2004

JURANDIR, Dalcídio. Marajó. Belém: CEJUP, 1992

MALIGO, Pedro. *Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*. In: REVISTA USP. n.0 13, 1992.

TORZONI-REIS, Marilia Freitas de Campos. *Infância, escola e pobreza ficção e realidade*. Campinas, SP: Autores associados, 2002

A FORÇA DAS ORALIDADES EM *NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA*

Jacqueline Laranja Leal Marcelino (UFES)[1]

RESUMO

Neste artigo destacamos a identidade da personagem Rami como processo, a partir da procura por si mesma, desenvolvido na obra *Niketche: uma história* de *poligamia* da escritora Paulina Chiziane. Tendo sempre vivido no sul de Moçambique, a busca desta personagem pelas amantes de seu marido a fez se deslocar e conhecer melhor tanto seu país, como as diversidades e múltiplas identidades de mulheres de diferentes regiões deste, que permitiram que tal mulher reelaborasse sua própria identidade e entendesse esta questão como sempre provisória. Através de pesquisa bibliográfica centrada na questão de identidade como processo, defendida por Stuart Hall, analisamos momentos distintos que marcam a constituição da identidade da mencionada personagem a partir de marcas de oralidade representados nesta obra, que atuam na constituição da identidade desta mulher, com a particularidade que muitas vezes pela tomada da consciência do sentido moralizante ou paralisante destes discursos, lendas e provérbios são ressignificados pela personagem. Recorremos a Abiola Irele, Ana Mafalda Leite e Ruth Finnegan, dentre outros, para compreender o papel da oralidade nesta constituição. Identificamos conforme defendem estes estudiosos a força da tradição da oralidade que serve de paradigma primordial para diversas maneiras de expressão no continente africano e apreendemos o quanto o discurso circulante em forma de lendas, mitos e provérbios podem moldar os indivíduos imersos neste ambiente. Apreendemos que as mulheres podem ousar ser agentes de suas próprias vidas, reelaborando a tradição e se reconstruindo diferentemente das formas defendidas pela sociedade em que estão inseridas, a partir de rupturas com a cultura cristalizada que preconiza a submissão feminina.

Palavras-chave: Identidades, Oralidades, Mulheres, Provérbios.

Introdução

Nesta obra dentre os muitos temas imbricados, evidencia-se a questão da identidade como processo através da protagonista Ana Maria, a Rami. Pela voz de Rami, conhecemos a história dela própria, bem como a trajetória de vida das amantes de seu marido e de outras mulheres, sejam parentes, vizinhas ou feirantes que contam suas venturas e desventuras. Nas muitas histórias que se tangenciam, se cruzam ou se completam destaca-se uma sociedade onde se evidenciam diversas dicotomias: feminino/masculino, monogamia/poligamia, norte/sul de Moçambique, Moçambique/Europa, tradição/contemporaneidade, história/literatura.

[1] Doutoranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo. Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia, UNEB.

A narrativa se passa em Moçambique. Rami é uma mulher de etnia ronga. Após 20 anos de casamento, esta senhora descobre que seu marido Tony vive uma vida de poligamia. Ela descobre sucessivamente quatro amantes de seu marido, oriundas de culturas diferentes. Apenas Julieta era do sul de Moçambique como a própria Rami, as demais eram do norte, Luísa (etnia xingondo), Saly (etnia maconde) e Mauá (etnia macua). Todas dependiam financeiramente do "amado" mas, tinham diferentes concepções de casamento devido às culturas em que estavam inseridas no espaço geográfico em que foram criadas.

Da fase da desconfiança até os embates corporais e confrontos que sucederam cada descoberta de uma nova amante na vida de seu marido, Rami transita da decepção à reflexão sobre a condição de ser mulher em uma sociedade que não dá voz a mulheres; sociedade que só espera das mesmas submissão e obediência.

Destacaremos o papel das oralidades na ressignificação da identidade de Rami.

1 Identidade

Segundo Stuart Hall (2006, p.38) a identidade não se configura como algo pronto e acabado que nasce com o indivíduo, pelo contrário, ela se constitui ao longo da vida de cada pessoa, sofrendo intervenções do mundo interno e externo. Para o mencionado autor, a identidade está em permanente processo, sempre se transformando. No início da narrativa a personagem Rami se dá conta que está insatisfeita porque não está usufruindo plenamente de sua condição de mulher casada uma vez que seu marido está frequentemente ausente. Ao descobrir que ela é apenas a esposa reconhecida socialmente e que seu esposo mantém outras mulheres, Rami passa a questionar sua identidade como mãe, esposa, nora, força de trabalho e sua relação de primeira esposa com as demais mulheres já que ela exige que seu marido assuma suas outras mulheres socialmente.

Bakthin (1997) corrobora com a questão da identidade provisória e cambiante alertando que é na relação com o outro que nos constituímos. Bakthin (1997, p.316) adverte que "Não podemos determinar nossa posição sem correcioná-la a outras posições". Esta afirmativa nos faz refletir sobre o processo de construção de identidade do sujeito, cujos pensamentos, opiniões, visões de mundo, consciência etc se constituem e se elaboram a partir de relações dialógicas com outros sujeitos, opiniões e dizeres. Sendo assim a alteridade é fundamento da identidade, uma vez que eu existo a partir do outro.

Ao conhecer a história das demais mulheres na vida de seu esposo, Rami se questiona como mulher-esposa e como ser humano em oposição a seu marido como homem. Ela se coloca no lugar das demais "esposas" e entende o jogo de barganha e interesses onde a mulher sempre está em desvantagem.

Muitas vezes em suas reflexões, Rami parte de ensinamentos de provérbios que ela ouviu e repetiu durante toda sua vida. Porém, mesmos estes discursos que a constituem, ela percebe que podem ser ressignificados e adaptados a partir de sua nova visão de mundo ao interagir com mulheres com distintas vivências, experiências e culturas.

2 A força das oralidades

No estudo de literaturas africanas ou de matrizes africanas, o conceito de oralidades tem a particularidade de estar associada a intenção de um *continuum* com a tradição oral africana. A professora e pesquisadora portuguesa Ana Mafalda Leite, em sua obra Oralidades & Escritas Pós-Coloniais: Estudos sobre literaturas africanas, esclarece que o poeta senegalês Leopold Sédar Senghor foi: "[...] um dos primeiros africanos a exprimir a ideia de continuidade entre as tradições orais e literatura africana, não só praticando na sua escrita poética os recursos reclamados, mas também doutrinando sobre o assunto em vários textos ensaísticos." (LEITE, 2012, p.17).

Leite (2012) destaca que a partir dos mestres africanos, conhecidos como griots, a herança oral propiciou o surgimento da noção de continuidade entre tradição oral e a literatura africana. Ela defende, porém, que é preciso distinguir o que é fato e o que é mito ao abordar a questão da oralidade nas literaturas africanas:

> A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da "natureza" africana; mas muitas vezes este fato é confusamente analisado e, muitos críticos partem do princípio de que há algo ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígeno para os africanos. (LEITE, 2012, p.20)

A autora reafirma que é inegável a relevância da oralidade em África, mas alerta que considerar que esta importância se deva à inexistência da escrita em África antes do contato com os europeus é desconsiderar a obra *African Languages Litterature*, de Albert Gérard, que revela a importância da escrita desde o século XIII na região que hoje corresponde à Etiopia, bem como em outras partes da África, além dos estudos de Cheik Anta Diop em *Nations nègres*

et cultures, que demonstram que a civilização e a escrita egípcia muito contribuíram para a cultura africana. Leite (2012), explica ainda que tem preferência pelo termo plural "oralidades", uma vez que as tradições orais diferem de país para país e mesmo dentro de cada país, destacando ainda que a urbanização alterou as tradições rurais, modelando-as ou recriando-as. Segundo a autora, o estudo dos gêneros como processo de representação da literatura oral africana em textos literários tem priorizado a especificação do que ela classifica como uma textualidade formal manifesta que pode ser observada pela:

> [...] detecção de técnicas narrativas características, como o uso da máxima, do conto, de lendas e de mitos, pela presença de certas expressões, como as fórmulas, ou ainda através de declarações de intenção nas introduções, dedicatórias, títulos ou subtítulos. (LEITE, 2012, p 166).

Essa pesquisadora adverte, porém, que ao mesmo tempo se faz necessário captar uma textualidade não manifesta, passível de revelar atitudes mentais e características da tradição oral africana para tornar os leitores sensíveis aos sentidos culturais subjacentes a essa representação.

Francis Abiola Irele, acadêmico nigeriano que tem sido chamado de decano dos estudiosos africanistas em todo o mundo, corrobora com esta acepção de Ana Mafalda Leite por defender que a literatura oral é o intertexto básico da imaginação no processo de tecer da literatura africana:

> Apesar do indubitável impacto da cultura letrada na experiência africana e o seu papel na determinação de novos processos culturais, a tradição da oralidade continua predominante, servindo de paradigma central para vários modos de expressão no continente [...]. Neste sentido primário, as funções da oralidade como matriz no discurso africano, e no que diz respeito à literatura, o "griot" é a sua personificação no verdadeiro sentido da palavra. A literatura oral representa assim o intertexto básico da imaginação africana (IRELE, 1990, p.56).

Uma das materializações de oralidades manifestas que Paulina Chiziane utiliza com recorrência e que se destaca nesta narrativa é o provérbio. O provérbio é um dos potentes representantes da tradição oral transmitida através de gerações, e pertence, portanto, ao "repertório artístico da textualidade oral" (MOREIRA, 2003, p. 170). Através de provérbios selecionados nesta narrativa centralizaremos nossa análise articulando oralidade com identidade.

3 Provérbios

Segundo o Dicionário Houaiss (2001, p. 2321), provérbio "é uma frase curta, de origem popular, com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. Provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima". Walter Ong (1998, p. 45), por sua vez, adverte que a natureza dos provérbios facilita sua memorização "As fórmulas ajudam a implementar o discurso rítmico, assim como funcionam, por si só, como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelos ouvidos de todos". Em uma perspectiva linguística Dominique Maingueneau afirma que o individuo, ao utilizar o provérbio, "toma sua asserção como o eco, a retomada de um número ilimitado de enunciações, anterior do mesmo provérbio" (MAINGUENEAU, 1989, p.101). O enunciador se apropria de um dito, validado pelo seu uso através dos tempos, sabedor de sua potência como ensinamento, pelo reconhecimento da experiência de muitas gerações anteriores. Nesta perspectiva, ao utilizar provérbios na narrativa escrita, a narradora Maria Rami reativa no texto este conhecimento que pode ilustrar, convencer, persuadir ou desanimar por aludir a experiências anteriores de muitos.

Ruth Finnegan (1970) em seus estudos sobre a literatura oral africana destaca que os provérbios, frutos da riqueza da tradição oral podem ser utilizados para iniciar, destacar ou terminar uma narrativa, pois, este recurso constitui um potente condensador da memória herdada da oralidade e da tradição. A escritora Paulina Chiziane reitera o poder e a tradição africana do uso de provérbios, ao utilizá-los com frequência em suas obras. Contudo, Chiziane não utiliza provérbios exclusivamente africanos. A variedade de provérbios a que a autora recorre reflete o mosaico cultural que caracteriza Moçambique, um país que propicia, pela sua localização geográfica, o cruzamento de diferentes povos. Soma-se a esta realidade a influência da cultura judaico-cristã no período da colonização que difundiu provérbios bíblicos e ocidentais.

Já na epígrafe da obra Niketche figura um provérbio africano: "Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz" (CHIZIANE, 2004, p.07). A mulher sendo terra é mãe e, potencialmente fecunda, com poderes de criação. Neste provérbio destaca-se a tradição de valorizar a mulher unicamente como procriadora, a mulher sendo terra é mãe e, potencialmente fecunda, com poderes de criação. Esse dito popular zambeziano, porém apresenta uma advertência de que, como a terra, essa mulher merece e carece de cuidados. Chiziane abre seu romance convocando a voz e sabedoria popular, para defender a importância da mulher que

como terra, não pode ser infinitamente explorada visando somente o fruto. Sem cuidados esta terra se esgota, morre e nem frutifica.

Além do provérbio utilizado na epígrafe, identificamos vários outros provérbios na tessitura da narrativa, alguns dos quais serão apresentados a seguir, precedidos de numeração. Paulina Chiziane opta, inclusive, por ressaltar no texto que algumas máximas utilizadas são oriundas da "voz" e da "sabedoria popular" como se observa na narrativa de Rami a narradora.

> 1) [...] Sento-me na cadeira em segurança, e respiro fundo. Uf, mas que sova tão valente eu levei! Toda esta revolução começou com a história do Betinho. **"Vidro quebrado é mau agoiro**", confirma-se a **sabedoria popular** (CHIZIANE, 2004, p.27, grifo nosso)

> 2) [...] A mulher do sul é econômica, não gasta nada,compra um vestido novo por ano. A nortenha gasta muito com rendas, com panos com ouro, com cremes, porque tem que estar sempre bela. É a história da eterna inveja. O norte admirando o sul, o sul admirando o norte. Lógico. **A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha** (CHIZIANE, 2004, p.37, grifo nosso).

Os dois provérbios e crenças apresentados nos recortes acima, nos sentidos dados por Chiziane, têm popularidade também na cultura popular brasileira. A ideia de vidro quebrado como sinal de azar também faz parte de nossa cultura, assim como a superstição do azar pela quebra de espelho e a questão de valorizar o que é do outro pelo provérbio: "a grama do vizinho é sempre mais verde". Ao marcar no seu próprio texto a fonte (sabedoria popular) a autora garante que os leitores, não apenas locais, mas de qualquer parte do mundo, entenda que ela está recorrendo à sabedoria popular da sua cultura.

> 3) [...] Se o deixo nesta cama dormirão outras mulheres, não vou sair daqui. Se me divorcio o meu marido vai casar com Julieta ou com tantas outras, não vale a pena sair daqui. Se eu vou, os meus filhos serão criados por outras, **comerão o pão amassado pelas mãos do diabo,** não posso sair daqui. (CHIZIANE, 2004,p.27, grifo nosso).

Ao refletir sobre que decisão tomar, ao descobrir que o marido tem uma amante, Rami recorre a uma variação do provérbio: "Comer o pão que o diabo amassou" que tem origem bíblica; no episódio em que Jesus encontra o Diabo que desafia seus poderes divinos, propondo que sejam transformadas algumas pedras em pão, de modo a que seja saciada a fome dos que ali estavam. Jesus recusa e o Diabo acaba por transformar ele próprio as pedras e lança uma espécie de maldição para quem decidir recorrer às suas obras para conseguir os propósitos que pretende. Ao escolher este provérbio, Rami demonstra grande influência pela educação judaico-

cristã a que foi submetida pelo processo de colonização. Este dito mantém o sentido de azar, sofrimento e grandes dificuldades que sofrerão aqueles que forem alimentados pelas mãos do diabo, que neste contexto seria representado por qualquer uma das amantes do marido de Rami que por terem destruído seu sagrado casamento, não dedicariam sorte melhor aos filhos deste sacramento.

> 4) [...] Vocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido? Eu não vou deixar-me rastejar diante de uma ladra sentimental, não posso. Ela é uma mulher, eu também sou. Tenho fogo no corpo, vou libertá-lo tenham a santa paciência. Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, **olho por olho, dente por dente**. (CHIZIANE, 2004, p.21).

Este monólogo de Rami, convocando o leitor a refletir sobre o que ela está vivendo acontece quando ela invade a casa de Julieta, a primeira amante de Tony, que vem a descobrir. A origem do provérbio a que ela recorre, "Olho por olho, dente por dente", se relaciona ao Código de Hamurábi (1780 a.C.), mais precisamente à lei de talião que prevê a reciprocidade do crime e da pena. No mesmo recorte, figura "fazer a prova dos nove", uma referência a um procedimento usado para conferir se o resultado de uma operação matemática está correto, que se tornou expressão popular utilizada quando se quer ter certeza de um fato ou do que está sendo falado.

> 5) Ele barra-me a passagem para que eu não saia. Empurro-o. Se não fosse o cansaço e a minha fraqueza, dava-lhe uma valente tareia, e fazia-lhe pagar tudo, **dente por dente, braço por braço**. Mesmo assim, consigo dar-lhe uma violenta chapada. Ele não reage. Pego nas malas disposta a sair. Ele agarra as malas disposto a arrancá-las das minhas mãos. Disputamo-las (CHIZIANE, 2004, p.234, grifo nosso).

A alusão à lei de talião surge, mais uma vez, no final do capítulo 33, quando Rami narra uma discussão com Tony, seu marido. Rami, neste recorte, acrescenta "braço por braço", preservando o sentido do provérbio, mas, o adaptando à situação vivida naquele momento evidenciando a luta braçal entre eles.

> 6) Fiquei a saber como no amor os olhos se expressam. Olhos de gata. Olhos de serpente. Olhos magnéticos. Olhos sensuais. Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira – **O amor é cego**. Existem, sim, mulheres diferentes. (CHIZIANE, 2004,p.43, grifo nosso).

Ainda que os estudiosos admitam a dificuldade de precisar a origem de cada provérbio, "o amor é cego" pode estar relacionado à origem do amor segundo a mitologia Greco romano .

Esse dito pode ser uma alusão à venda nos olhos do deus do amor Eros, significando a cegueira do mesmo. Enquanto a conselheira amorosa a quem Rami recorreu, utiliza-se desse provérbio para dizer que todas mulheres têm as mesmas condições para atrair os homens pelo fato do amor ser cego, naquela momento, o que surpreende Rami é se dar conta, pela primeira vez da diversidade feminina: "Existem, sim, mulheres diferentes"(CHIZIANE, 2004, p.43). Mulheres que ela passou a "enxergar", conhecer desde que se aventurou a sair de casa para saber da vida de seu marido. Nesta nova rotina ela saiu da rotina e passou a conhecer e interagir com mulheres muito distintas entre si: desde familiares como sua mãe e tia , até suas diversas rivais , vizinhas ,feirantes e outras.

> 7) Corro para o meu espelho e desabafo.
> - Sonhei tanto com este momento, tudo se desmoronou, que faço agora espelho meu ?
> - Onde está o espírito de luta, minha amiga? Se falhou hoje, podes tentar outra vez! Obrigada espelho meu. **Perder a batalha não é perder a guerra**. Amanhã será outro dia. (CHIZIANE, 2004, p.48, grifo nosso).

No último parágrafo do capítulo 4, surge "Perder a batalha não é perder a guerra", uma variação do provérbio "Não tenha medo de perder uma batalha a fim de ganhar uma guerra." Este desabafo ocorre após Rami tentar por em prática as estratégias de sedução ensinadas na segunda aula pela conselheira do amor e não ter sido bem sucedida. Apesar de Rami ter feito e usado roupas bem coloridas conforme os ensinamentos da conselheira, Tony, seu marido a comparou a uma borboleta, açafrão e piripiri maduro, questionando ainda: "O que te inspira a esses gostos tão espampantes ?" (CHIZIANE, 2004, p.48). Com esta decepção, Rami deduz que a culpa deve ser da mais recente amante do marido que ela descobriu, e decide então que deve procurar e conhecer esta terceira mulher. Rami entende que ela tem de persistir, que não pode esmorecer com resultados parciais e que deve perseverar para que a médio ou longo prazo venha a ter a vitória desejada. A atitude de Rami indica que ela está na luta para vencer.

Considerações finais

Se a princípio a personagem Rami recorre a provérbios para justificar a luta pelo seu marido Tony, seja para garantir seus direitos ou os direitos de seus filhos, ela também recorre a variações de provérbios inspirados na lei de talião quando percebe que ela própria pode e deve enfrentar seu esposo, não mais se submetendo às suas vontades. A personagem narradora aos

poucos, vai se dando conta do complexo contexto em que está inserida, e, por ser apenas um vértice na vida de poligamia imposta por seu marido. Ela, então, passa a questionar sua realidade e os ensinamentos assimilados pelo processo de colonização.

Por ter sido criada no sul de Moçambique, onde a influência colonial foi bem mais forte do que no norte daquele país, Rami só foi capaz de perceber o quanto se afastou da tradição africana ao conhecer e interagir com as "esposas" de seu marido de etnia macondes e macuas, representantes do norte de Moçambique e que se revelaram mais independentes e emancipadas do julgo patriarcal. Por outro lado, sua rival do sul, funcionou como espelho, através do qual ela foi capaz de enxergar a repetição de suas próprias atitudes e expectativas. A partir destas interações, Rami pode se conhecer melhor, pode proporcionar o crescimento das demais mulheres e foi capaz de conquistar sua própria emancipação pela percepção que não há identidade estática e fixa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche:* uma história de poligamia. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

FINNEGAN, Ruth**.** *Oral Literature in Africa.* Oxford: Oxford University Press, 1970.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro. UFRJ:D&A, 2006.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IRELE, Abiola. The African imagination. In: *Research in African literatures.* V. 21. Nº 1. Spring, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais:* estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso.* Campinas: Pontes, 1989.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita:* a tecnologização da palavra escrita. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

SEBASTIÃO ALBA: MÚSICA OBLÍQUA

João Batista Fernandes Filho (PPgLitCult/UFBA)[1]

Márcio Ricardo Coelho Muniz (PPgLitCult/UFBA/CNPq) [2]

RESUMO

O presente ensaio procura apresentar a prosódia personalíssima conquistada pela poesia de Sebastião Alba (1960-2000) e o caminhar *pari passu* com o seu modo de ser e estar no mundo. Desse modo, analisa os diálogos e limites entre vida e linguagem, o combate corpo a corpo que o poeta luso-africano sustentou em toda a sua pequena, mas significativa obra: *O ritmo do presságio*, *A noite dividida* e *O limite diáfano*. Os poemas desses livros foram exaustivamente reescritos até a sua morte por atropelamento numa rodovia de sua cidade natal, Braga, Portugal, dias antes do lançamento da antologia *Uma pedra ao lado da evidência.* A tensão linguística, visível nos ritmos originais dos seus versos e na busca incansável de uma dicção pessoal, aponta para a dualidade entre imanência e transcendência. Assim, este ensaio busca relacionar a linguagem metafórica do autor com os conceitos de margem e errância, partindo do pressuposto que as dissonâncias de ritmo, timbre e prosódia funcionam como um espaço outro de ser e estar no mundo, sendo a poesia a *supracasa* do poeta luso-africano.Numa vida praticamente à deriva da ordem social, Sebastião Alba construiu seu verbo geométrico e musical. Foi uma vida que se desnudou das convenções sociais para o ato radical do pertencimento poético.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Sebastião Alba; ritmo.

No primeiro poema que figura no livro *A noite dividida* – reunião incompleta de sua poesia publicada até 1996 –, Sebastião Alba, ao fazer uso de um vocabulário por vezes apurado, aliando termos, por assim dizer, de caráter concreto e de caráter abstrato, deixa declarada a perspectiva de sua arte poética. O poema "O ritmo do presságio", homônimo de um dos livros, diz o seguinte:

A tinta das canetas
reflui de antipatia
e impregnadas, assíduas
cambam as borrachas
Não há fita de máquina
que o uso não esmague
o vaivém não ameace
de dessorar os textos

[1] João Batista Fernandes Filho (João Filho) é mestrando em Literatura Portuguesa, orientando do Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz. É graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia, onde foi bolsista de iniciação científica (CNPq), com o projeto *Margens, errância e metáfora na poesia de Sebastião Alba(Portugal/Moçambique/Ruas lusitanas)*.

[2] Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz é Coordenador do Mestrado Profissional em Letras, Vice-Coordenador e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Professor Adjunto de Literatura Portuguesado Departamento de Letras Vernáculas– Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia.

> Mas a grafia nada diz
> de pausas na cabeça
> Vozes inarticuladas
> adensam, durante elas
> uma tempestade
> recôndita
> E nubladas carregam-se
> as suspensões
> encadeando em nós
> o ritmo do presságio (ALBA, 1996, p.13)

Tinta, caneta, borracha, fita de máquina, texto, são substantivos utilizados para o exercício material de um poeta e escritor. A labuta, nessa dimensão temporal, é praticamente física. A escolha das palavras e a disposição dos versos na páginanão se dão por mero acaso . Mesmo optando quase sempre pelo verso livre, Alba não só conhecia como praticou a métrica tradicional portuguesa. A tinta retrocede e, por um sentimento negativo, o que ela possui e pode propor não se entrega facilmente. A assiduidade evidencia constância renhida e, mudando o suporte – de tinta de caneta para fita de máquina –, os verbos não mudam suas características, continuam o empenho desgastante – cambam, esmagam, ameaçam, dessoram. Numa primeira leitura, o conseguido parece não se revelar no poema; entre o que se logrou e a luta íntima, quantas vozes tentadas, porque "durante elas/uma tempestade/recôndita" aconteceu. Não obstante, o poema foi plasmado no papel. O poeta, mesmo desejando evitar, deixou vestígios desse combate solitário. No entanto, os quatro últimos versos, como numa fresta, entremostram o que escapa ao domínio formal e consciente do artífice. Essas *vozes*, que desejam ser *grafadas* por ele, estão *nubladas* de significados e coordenam uma presciência, inata, anterior, isto é, "o ritmo do presságio". Nesse trecho, há marcas, para dizermos com Hugo Friedrich, de uma transcendência vazia. Como demonstra o teórico alemão

> O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. (FRIEDRICH, 1978, p.49)

Em Alba, porém, não há fuga nem meta. Nesse sentido, haverá em toda a obra uma tensão linguística, visível nos ritmos originais dos seus versos e na busca incansável de uma dicção pessoal, apontando, muitas vezes, para a dualidade entre o imanente e o transcendente.

A obra poética de Sebastião Alba foi se estilizando ao longo de quase quatro décadas. O verbo estilizar não é mero acessório aqui. Do primeiro – *Poesias*, de 1965 – ao último livro

– *Uma pedra ao lado da evidência*, de 2000, que é uma antologia, com apenas um inédito –, o poeta afrolusitano retrabalhou poemas até seu limite expressivo, buscando uma música oblíqua, muitas vezes alcançada. Se o tema e a busca poética resumidamente descrita nos parágrafos acima não são novos dentro da tradição literária do Ocidente, em SA esse esforço de procura se radicaliza e se manifestará no entrelaçamento entre obra e vida. Ele irmana a vida à deriva com o verbo geométrico e musical. Assim, para usarmos uma imagem do poeta, vai lajeando as sílabas para caminhar. Despoja-se para pertencer. É a vida que se desnuda das convenções sociais para o ato radical do pertencimento linguístico.

Num primeiro momento, a metapoesia largamente praticada no século XX pode surgir no horizonte mental do leitor, mas, no caso de Alba, soaria leviana se a reduzíssemos a tal círculo. Há metapoesia, porém, a entrega é total, não há concessões entre autor e palavra. Suas escolhas foram por demais extremas. O que está em jogo são o sentido da existência e seu lugar no mundo. Mesmo que tal ato, muitas vezes, se dê pelo viés da negação de um sentido e de um lugar. Suas imagens decantadas numa musicalidade áspera, executadas numa rara dissonância verbal em língua portuguesa, plasmam-se na concretude do próprio ato poético. Ao grafar no poema "[Enceto as viagens que faço]" os seus "escassos aprestos"– "o coto de lápis o invólucro/do maço de cigarros e uma jangada/de fósforos" (ALBA, 1996, p.74) – o poeta descreve os objetos básicos daquele despojamento vivenciado. Assim, nessa perspectiva construtiva, atando vida e obra, Souza e Silva afirma que "Há, em Sebastião Alba, a estranhíssima capacidade de fundir a alucinação perceptiva à quase geometrizada racionalidade expressiva."(SOUZA e SILVA, 1996, p.98). A música verbal está repleta de tons imprevistos, paradas súbitas, curvas inesperadas como na passagem

> Vento é
> o que à ode escapa,
> e sustenta, dos melros,
> o experto e sigiloso
> voo entre silvados. (ALBA, 2000, p.128)

O poeta faz do seu ofício um *modus faciendi*. Os recursos literários estão intrinsecamente ligados aos gestos cotidianos. Dessa maneira, sua errância, segundo as palavras de Costa[3], seu deambular "[...] pelas ruas e paragens de autocarro, dormindo ao relento ou no alpendre de uma igreja" fez com que Alba elegesse um território-outro, que foi o nicho

[3]COSTA, Luís. Sebastião Alba ou o poeta total. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/luis_costa_poetatotal.htm>. Acesso em: 22 de agosto, 2010.

virtual da poesia no qual ele arquitetou sua morada. Responsabilizando-se, é óbvio, com todo o ônus inerente a esse posicionamento extremo. Nunca é demais lembrar que o poeta nasceu em Braga, em 1940, e em 1949 foi para Moçambique, com os pais, onde viveu até 1983, quando retornou a Portugal. A partir de 1988-89, Alba passou a viver como morador de rua, todavia, produzindo uma poesia que não se restringe à marginalidade dessa condição.A sua concepção poética se radicaliza *pari passu* com sua postura social. Essa procura incansável pela dissonância verbal, pelo acento exato, pela imagem e música inédita, o levará a considerar a poesia um tipo de *supracasa*, seu endereço móvel e sem medo de ser despejado, apesar de todos os riscos, pois sabe que a despesa de ser inquilino de um tal albergue não é módica, por isso, se não com humildade, mas com realismo, diz Alba: "Movo-me nos bastidores da poesia,/e coro se de leve a escuto" porque "Quando escreve descalça-se/à entrada do poema".

Heidegger, em *A caminho da linguagem*, propõe que "Se é verdade queo homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a moradaprópria de sua presença, então uma experiência que façamos com alinguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossapresença." (2003, p.121). Assim acontece com o poeta Sebastião Alba, que criou sua mobília com ritmos e imagens surpreendentes e habitou os cômodos da *supracasa*. Desse modo, José Craveirinha, no posfácio para o livro *O ritmo do presságio*, sustenta que "[...] o poeta nos desarruma o vetusto mobiliário do nosso rés-do-chão e nos propõe que o remobiliemos consoante o nosso lugar e os nossos haveres [...]", porque o poeta "[...] faz as palavras não terem outra pátria que não seja o país sem fronteiras do poema." (1981, p.112).

Alba se despoja e elege a *supracasa*, o homem-poeta-caracol partilha da mesma radicalidade. Esse entre-lugar, que é todos os lugares e lugar nenhum, mantém o sujeito duplamente vivo: o civil e o poético. Estética e ética se coadunam de tal forma que não há margem para estetismos, pretensa arte pela arte, evasão do real ou fugas similares. Assim, ele pode dizer com Heidegger

> A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos, todavia, num vazio.Caímos para o alto. Essa altura abre uma profundidade. Altura e profundidade dimensionam o lugar que gostaríamos de nos sentir em casa a fim de encontrar uma morada para a essênciado homem. (2003, p.10)

O poeta luso-africano, apesar da visível tentativa de uma horizontalidade imanente na fatura final da sua obra, deixa entrever os elementos de quem escuta a voz de um provável oráculo íntimo, ou se preferir, de uma sibila doméstica.Alba intenciona dessacralizar os seus

temas, descarná-los não apenas esteticamente no que ele chamava de "economia verbal" (2003, p.267). Mas se trai ao introduzir, em diversos momentos, os seus anjos: "(Se bem que da infância suba até mim o coro/admonitório dos anjos)" (1996, p.38), assim em "Chegamos/e logo os anjos retornam/as suas esculturas" (1996, p.110); a reverência pela "escuta" da poesia: "Certo de que voltas, canção,/a incerta hora,/espero como quem mora/só, a visitação./Sei por sinais e anjos desviados [...]" (1996, p.61), e "Um anjo erra/nos teus olhos diurnos" (1996, p.63), também "É um anjo negro segregado/e assim goza/de asas sussurrantes". Não são os anjos bíblicos nem o anjo terrível de Rilke, nem ainda o anjo da história de Klee, mas, talvez, sejam herdeiros e possuam resquícios de todos esses três. Uma forma figurada, mas já vazia, um anjo preso na imanência, reflexo de uma transcendência perdida. Ou, talvez, nem experimentada. A imagem do anjo que se degrada, converte-se numa horizontalidade: perde a função do mensageiro bíblico, ganha feição do sagrado sem o divino (Rilke), para habitar o alegórico preso na história humana (Klee). No entanto, ao longo da obra, essa perquirição por um horizonte calcado na concretude estará sempre *manchada* pelos vestígios primeiros da figuração angélica, bíblico ou não no seu exílio consentido. Na seleção e organização que fez dos papéis dispersos do poeta, intitulado *Albas*, Maria de Santa-Cruz aponta pistas para corroborar o dito acima: "Das vários religiões e ideologias, com que convivera na infância e em que acreditaria na juventude, evoca um sincretismo ou criptocristianismo por vezes dramático, com algo de masoquista [...]" (2003, p.11).

Não seria exagerado nem cometeria equívoco destacar como personagem – se não muito recorrente, mas sua força se projeta por toda a obra de Alba – o que ele nomeia de "a voz". O poeta afirma "Como dos deuses, descreio/da inspiração", entretanto, "entre mim e a voz,/há um convívio silente." (1996, p.152), essas duas passagens, entre outras, demonstram que Sebastião Alba deseja se converter em um veículo ou instrumento verbal para essa voz poética. Deseja ou parece querer negar qualquer elemento extraordinário ao ato de escrita, mas sua insinuação é constante; é uma presença – por sua própria natureza e pela índole descrente do poeta – rarefeita, mas discretamente dominante. Como o anjo, a voz aparece em outras formas: "Em alguns de nós, o olhar/queda-se paralelo/ao do **mocho**/que há muito do ombro/nos voou" porque "Em seu retiro, velam//separando/a luz das trevas." (1996, p.144). Mesmo nos momentos nos quais essa postura se torna mais severa – a do poeta-homem autônomo que não necessita de intervenções externas de musas, anjos ou qualquer outro fulcro – como na pequena obra-prima que é o seguinte poema

Aqueço-me a um fogo

que só a minha
respiração ateia
Ao sabor dela
se expande e contrai
o círculo de luz
em que armo a tenda
Acaba aqui o rasto
Meu clã deixou-me
este lote de bruma
Com a manhã sobrevém
uma pausa
encho-a até cima
de víveres lenha
Na terra saciada
de sua forma
a cada giro
volve o instante
de reacender o lume
que detém por agora
os lobos. (ALBA, 1996, p.138)

Nesta peça de cunho extremista, na qual o poeta parece proclamar sua autossuficiência estética – e por que não dizer também social? –, bastando-se com o fogo provocado por sua própria respiração, e que, na clareira de luz aberta por ela, ergue sua tenda, porque retornará "o instante/de reacender o lume/que detém/por agora/os lobos". O poema realiza-se como fábula, se não com fundo moral, que realmente não há, mas com o indicador de proteção e resistência, uma morada linguística, indícios da *supracasa*. Os termos escolhidos simbolizam um lugar – tenda, clã, lote de bruma, víveres, lenha, lume que afastará os lobos –, e confere a esse lugar uma temporalidade quase mítica. Se não a dos contos de fada, a dos costumes e folclore da região do país africano, Moçambique, onde ele morou por mais de três décadas. Nessa perspectiva, não importa a referência, porque tanto num quanto noutro caso tal fabulação só foi possível pelo respeito sacro que o poeta tem pela palavra. Ele mais uma vez se *trai* em sua tentativa radical de dessacralizar sua temática. Na verdade, Alba indica caminhos que rumam na direção aqui apontada: "Escrever um poema é, para mim, além de doutras coisas, um acto de rebeldia [...]. E, simultaneamente, um acto de submissão a uma instância superior que *não sei qual é*. Porque não escrevo, agora? Sublinhadas algumas palavras acima, talvez o descubra." (2006, p.18).

Além dos temas trabalhados pelo poeta, aludidos nos parágrafos anteriores, há o que se pode chamar de subtemas, que lastreiam sua obra rara em expansões emotivas, disfarçados por sua dicção peculiar. São eles: a infância, a mulher amada, a memória familiar, as filhas etc.

Esses subtemas estão ancorados sempre no seu ritmo dissonante, aliados a uma emotividade racionalizada incomum. O poema seguinte, de amor filial, exemplifica esse recurso:

> Nem o entalhe
> dum verso, nem a extremamúsica, nem a vida – nada
> é como este sol nascendo por detrás
> do lápis de minha filha ainda inábil. (ALBA, 1996, p.87)

Tácitas ou declaradas, conscientes ou inconsideradas as pontes entre imanência e transcendência vazia estão em movimento; o alçamento da linguagem poética como território-outro, a economia verbal aliada ao despojamento societário, a dissonância rítmica unida à errância vivida, todos esses elementos fazem da obra-vida de Sebastião Alba um caso invulgar no panorama da poesia em Língua Portuguesa. Assim, Sebastião Alba foi um dos poucos poetas que, por sua efetivação radical, possa realmente parafrasear Fernando Pessoa e dizer que sua *supracasa* foi a Língua Portuguesa.

Referências

ALBA, Sebastião. *A noite dividida.* Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. 159 p.

————. *O ritmo do presságio.* Maputo: INLD, 1981.

_____. *Albas*. Org. Maria de Santa-Cruz. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

————. *Ventos da minha alma.* Vila Nova de Famalicão: Quasi edições, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem.* Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

SOUZA E SILVA, Manoel de. *Da Polana à Mafalala*. In:_. *Do alheio ao próprio*: a poesia em Moçambique. São Paulo: Edusp, 1996.

A BELEZA DA NARRATIVIDADE EVIDENCIADA EM JOÃO TORDO E VALTER HUGO MÃE

Juliana Florentino Hampel (USP)[1]

RESUMO

A presente comunicação busca aproximar duas vozes relevantes da produção romanesca contemporânea em Portugal: João Tordo e Valter Hugo Mãe. Utilizando o conceito de "narratividade evidenciada" explorado pelo crítico lusitano Miguel Real, procuramos demonstrar, em ambos os autores, a primazia do que ele denomina como "história pela história", ou seja, a importância máxima dada à narratividade. Nos romances *As três vidas*, do primeiro, e *A máquina de fazer espanhóis*, do segundo, o período ditatorial assoma às narrativas e se apresenta como cenário das histórias de cada um de modo diferente: em João Tordo, no formato de um romance policial, com um enredo que traz uma galeria de personagens estranhas e sinistras; em Valter Hugo Mãe, a decrepitude da velhice exposta pela presença de um narrador que retorna no tempo histórico a fim de compreender o presente, em uma trama repleta de mistério e fantasia, na qual confluem a insanidade dos moradores de um asilo e a verdade dos fatos. Em um jogo lúdico-estético no qual a necessidade de legar uma verdade ao mundo é preterida em favor da contação de uma boa história, os dois autores criam cenários nos quais as personagens aprendem novas formas de relacionamento no convívio com estranhos e expõem de que modo os regimes totalitários influenciaram condutas, ações e decisões que reverberam no presente da narração. O cosmopolitismo e a intertextualidade apresentam-se por intermédio da criação de uma biblioteca pessoal selecionada por cada um dos escritores, a qual dialoga com textos escolhidos criteriosamente com o propósito de destacar a relevância do texto literário.

Palavras-chave: Romance contemporâneo português – totalitarismo – cosmopolitismo – lúdico-estético – intertextualidade

A nova geração de prosadores lusitanos têm nos encantado e surpreendido pelo número crescente de obras e autores com projetos diferenciados de escrita, porém, de uma certa maneira, seguindo uma linha comum na qual o lúdico e o cosmopolita são elementos basilares. Nesta safra, na qual estão inclusos os escritores João Tordo e Valter Hugo Mãe, é possível percebermos o distanciamento no que concerne ao tratamento dado à linguagem por ambos os escritores, por um lado , como também, por outro, a aproximação em relação a uma temática comum quando comparamos dois de seus romances que tratam de questões relacionadas aos regimes ditatoriais. Abordamos, nesta comunicação, os romances *As três vidas* (2010), do primeiro, e *A máquina de fazer espanhóis* (2010), do segundo.

[1] Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Lilian Jacoto. Atualmente estuda a literatura contemporânea produzida em Portugal com destaque para as obras de Gonçalo M. Tavares e Lídia Jorge.

O conceito de "narratividade evidenciada", proposto pelo crítico lusitano Miguel Real (2012) em seu estudo sobre o romance português contemporâneo é importante para esta abordagem. Para ele, autores como Tordo e Hugo Mãe privilegiam a "história pela história" em detrimento do legado de uma mensagem com caráter moralizante em narrativas nas quais o jogo lúdico-estético e a criação literária têm prevalência. Nesse sentido, o que de fato aproxima os dois escritores é justamente a relevância dada ao enredo e ao fluxo narrativo, nos quais o leitor adentra e usufrui com prazer de uma leitura contínua, sem muitos percalços, repleta de citações literárias e verdadeiras homenagens a uma biblioteca pessoal composta por cada um dos autores que promove *links* efetivos com a própria história contada.

As três vidas, terceiro romance de Tordo, galardoado com o Prêmio Literário José Saramago em 2009, explora a trajetória de um narrador em primeira pessoa, não nomeado, e de sua relação com o antigo patrão, António Augusto Milhouse Pascal, figura envolvida em profundo mistério, a qual trabalhava supostamente como uma espécie de psicólogo que utilizava a técnica da hipnose com o objetivo de livrar seus pacientes de traumas sofridos durante regimes totalitários, bem como com Camila Milhouse Pascal, sua neta, por quem ele se apaixona e que possui o sonho de ser uma equilibrista. A propósito, a arte do funambulismo, destacada nas primeiras páginas do romance, é, com efeito, uma excelente metáfora para as três vidas que serão descritas nesta obra: seres enigmáticos, conflituosos e sempre na corda bamba, incertos, muitas vezes, sobre os caminhos a seguir, e, acima de tudo, a respeito do futuro. Existe ainda, segundo afirma o próprio autor, uma relação direta com o processo de escrita da obra, explicitado por ele em uma de suas entrevistas:

> Achei que era uma bela metáfora para a vida daquelas personagens e também para o próprio exercício da escrita, quando este é feito na forma de uma confissão. O livro é confessional, e o narrador duvida constantemente da sua capacidade de levar aquela história a bom porto. A pergunta que fica no ar é: o que leva alguém a querer atravessar o vazio numa corda bamba, caminhando no limite do imperfeito? Julgo que a vida pode ser entendida como algo parecido, sobretudo quando as estruturas desta são abaladas e a própria existência é colocada em questão. (TORDO, s/d)

Caminhar no limite do imperfeito surge como uma excelente e adequada metáfora para a obra, que também deflagra a história do narrador em meio à sua obsessão pela neta de Milhouse Pascal. A fixação por essa figura feminina o fará empreender uma viagem errante pelos Estados Unidos em busca de seu paradeiro, até que ele sente a necessidade de regressar a Portugal e esclarecer os fatos ocorridos mais de 20 anos antes.

Ainda de acordo com Real, Tordo "desde *As três vidas*, notabiliza-se na nova narrativa portuguesa como o melhor contador de histórias" (REAL, 2012, p. 180), histórias que trazem à tona o profundo caráter da "normalidade substancial da vida" nas quais "situações socialmente exóticas" são narradas num estilo realista e "enquadradas num ambiente de anormalidade aterrorizante, de que a descrição da paisagem (o lago, o bosque) ou dos ambientes atmosféricos (o vento, a chuva, a secura, a tempestade) fazem parte integrante" (REAL, 2012, p. 181). A necessidade do relato e de seu registro, responsáveis pelo realismo presente em suas obras, revelam o trabalho realizado em conjunto pela memória e pela imaginação, como descrito no trecho do romance a seguir:

> Fui compreendendo, no tempo que passou desde a entrevista, que *deixar um relato de minha experiência era uma necessidade*. O que foi verdade e o que é, inevitavelmente, ficcionado, devido aos limites da memória, não importa; em última análise, a própria realidade é objeto de ficção. (TORDO, 2010, p. 20, grifos nossos)

O trecho evidencia a delimitação frágil entre verdade e ficção, e, por conseguinte, anuncia a permeabilidade existente na obra do ficcionista, consoante Isabel Rodrigues, "entre os conceitos de realidade e ficção, ficção e história, realidade e mito" quando, assim, passamos a compreender que

> os vários biombos que inviabilizam o nosso acesso à verdade do real começam a erguer-se no exato momento em que olhamos esse mesmo real, certeza esta que parece valer para qualquer visão possível do mundo – História, romance ou memória do vivido – todas elas razoavelmente reais e razoavelmente ficcionais. (RODRIGUES, 2014, p. 118)

Em *A máquina de fazer espanhóis* nos deparamos com uma narrativa que mapeia uma ponte entre o presente e o passado de fatos históricos e memorialísticos a fim de compreender alguns comportamentos inerentes ao cidadão português, testemunha ocular de uma ditadura de mais de 40 anos. O processo de rememoração se inicia com o profundo sofrimento vivenciado no presente pelo sr. Antonio Jorge Silva, narrador do romance, imediatamente após o falecimento de sua esposa. A partir desse fato, quando o sr. Silva vai morar em um asilo, começa uma reflexão a respeito das consequências advindas desse momento histórico e de suas próprias atitudes frente às situações complicadas decorridas desde então.

As estudiosas Leila Raposo e Inara Rodrigues afirmam, a respeito do romance de Hugo Mãe, que:

> [a revisão da] realidade portuguesa vivenciada durante a ditadura de Salazar [por Silva] questiona certa tradição do imaginário social português e desvela as relações de poder como fundamentos dessa tradição. [...] Desse modo, reafirma-se a importância desempenhada pela memória na evolução humana e da linguagem na

> constituição da cultura, destacando que o romance *A máquina de fazer espanhóis* permite leituras acerca das dicotomias entre o indivíduo e a sociedade, por um lado, e pretérito e presente, por outro. (RAPOSO; RODRIGUES, 2014, p. 91)

Um pouco diferente da narrativa de *As três vidas*, neste romance de Hugo Mãe a rememoração do protagonista estará diretamente conectada a fatos relacionados à ditadura salazarista e aos valores inculcados na mente dos cidadãos pela figura do ditador, repetidos automaticamente em suas vidas. Pela revisitação do passado de forma crítica, o texto profundamente irônico que nos é apresentado permite que nos deparemos com uma voz narrativa que busca compreender o presente pelos resquícios de um pretérito assolador na vida dos portugueses.

No romance de Tordo, a narrativa estende-se a outros espaços, pois os clientes de Milhouse Pascal, por exemplo, acorrem à sua clínica, situada na cidade de Santiago do Cacém, na região do Alentejo, de diversos pontos do mundo: Espanha, Inglaterra, Nicarágua, Alemanha e Estados Unidos; seus netos vão para colégios internos fora de Portugal e o próprio narrador será um errante por Nova York. Essa marca forte de cosmopolitismo estará relacionada às inumeráveis histórias referentes ao período totalitarista no mundo, vividas pelas personagens mais ilustres que se possa imaginar, entre elas ex-espiões e ex-detetives da CIA e da KGB. Há uma combinação de nomes e de fatos verídicos e ficcionais que parecem ao leitor, à primeira vista, falhas da memória do narrador, mas que o adensamento da leitura prova serem artimanhas da narração, a qual procura trazer dados históricos reais que validem seu ponto de vista. Desse modo, quando ele passa a falar sobre os clientes de Milhouse Pascal, ficção e realidade se misturam:

> Tito Puerta, com quem o patrão tinha recentemente trocado correspondência e que vivia em Sevilha, [...] nascera na Nicarágua em 1943 e era um escritor de algum renome na América Central. As suas denúncias de corrupção do ditador Anastasio Somoza foram recompensadas com inúmeros encarceramentos e sessões de interrogatórios e tortura, que terminaram quando a administração do presidente americano Carter ajudou a derrubar Somoza. (TORDO, 2010, p. 89)

Tito Puerta é personagem puramente ficcional, contudo a ditadura ocorrida na década de 1940 na Nicarágua é fato histórico e teve como principal figura o ditador Anastasio Somosa DeBayle, o último membro da família Somosa a governar o país, encerrando uma dinastia que esteve no poder por décadas. Assim sendo, por meio do entrelaçamento de criações fictícias e dados históricos percebemos a tentativa do autor de convencer o leitor sobre a verdade que intenta apresentar.

No caso de *A máquina de fazer espanhóis*, já no primeiro capítulo intitulado "o fascismo dos bons homens"[2], temos um indício da conexão entre história e ficção. Neste momento inicial, quando o narrador trava um diálogo com o outro Silva, a conversa gira em torno da ideia incutida pelo estado novo de Salazar de que os portugueses deveriam ser bons homens, pacíficos e obedientes, além de confiantes na figura paternal do ditador. O diálogo prossegue e, ao chegar ao presente da narração, se configura como uma espécie de reflexão crítica e tentativa de explicação de alguns fenômenos relativos aos problemas enfrentados pelos portugueses na atualidade:

> é o que fez a liberdade acrescentou. um dia estamos desconfiados de tudo, e no outro somos os mais pacíficos pais de família, tão felizes e iludidos. e podemos pensar qualquer atrocidade saindo à rua como se nada fosse, porque nada é. as ideias, meu amigo, são menores nos nossos dias. não importam. as liberdades também fazem isso, uma não importância do que se pensa, porque parece que já nem é preciso pensar. sabe, é como não termos sequer de pensar na liberdade. é um dado adquirido, como existir oxigénio e usarmos os pulmões. não nos hão-de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há-de ser corrigida pela europa, para sempre. isto é que é uma conquista. (MÃE, 2010, p. 15)

O excerto aponta para muitos problemas inerentes à história dos lusitanos como nação e à sua constituição identitária, ainda mais prejudicados pela entrada do país na comunidade europeia. A afirmação de que por agora serem europeus supostamente deveriam possuir a identidade unificada à de diferentes povos, o que desapareceria com os defeitos pertinentes ao espírito português mostra a fina ironia do autor, "aquela que compreende o mundo, que procura desmistificar o mundo circundante, não tanto para ocultar-se quanto *para fazer os outros se revelarem*" (KIERKEGAARD, 2006, p. 219, grifos do autor). Trata-se da ironia que não está relacionada a um fenômeno individual, mas aquela na qual o "sujeito irônico se torna estranho à existência" (KIERKEGAARD, 2006, p. 224). Apontamos para o fato de Hugo Mãe nos apresentar um texto que espelha o pensamento dos portugueses em relação a uma constituição identitária que se contrapõe à de uma Europa potencialmente mais rica culturalmente. Conforme afirma Eduardo Lourenço, uma aguda "consciência de uma distância, de uma marginalidade, de uma como que uma fatal dependência ou inferioridade do tipo de cultura" expressa por uma disjuntiva ao mesmo tempo oposta e complementar: um fascínio e um ressentimento pelo que os portugueses não conseguiram ser, quando comparados a "uma outra

[2] Seguiremos a grafia do texto em minúsculas, como proposta pelo autor.

Europa, empreendedora, da reforma religiosa e da especialização científica" (LOURENÇO, 1994, p. 25-26)

Ressaltamos, outrossim, a preferência do autor pelo uso de minúsculas em todo o texto que, de acordo com Maria Leonor Castro, pode ser interpretada como um ato de transgressão por meio do qual qual Hugo Mãe opta por impor um ritmo mais ágil à narração, no qual a "sua intenção [foi] a de voltar a uma certa oralidade, a de criar um 'efeito de verdade' no texto, como que correspondendo efetivamente à fala e ao pensamento de alguém" (CASTRO, 2013, p. 61).

Neste ponto, as duas obras analisadas se aproximam, pois existe uma ânsia pela verdade dos fatos também em *As três vidas*, com uma narrativa que segue um fluxo veloz e contínuo, em tom confessional, por parte de um sujeito que tem a intenção de esclarecer certos acontecimentos relacionados a seu passado. O excerto a seguir, ao focar nas questões relacionadas ao trabalho com Milhouse Pascal, nos apresenta esse anseio por parte do narrador:

> Nesta narrativa, porém, ofereço sem restrições toda a informação que, então e hoje, logrei conseguir [...] A informação que aqui apresento é, assim, uma combinação da minha memória dos ficheiros, das minhas reuniões com o meu patrão e das investigações presentes que, mais de vinte e cinco anos depois, vim fazendo com o objetivo de escrever este relato. É importante recordar que tudo isto aconteceu em 1981; que fui descobrindo, com o passar dos anos, a verdadeira natureza destes homens; e que, agora que o mundo é um lugar tão diferente, não vejo razão para adensar ainda mais os seus segredos. (TORDO, 2010, p. 47)

O trecho revela como o narrador amealhou, por longos anos, as informações necessárias a fim de registrar um relato verídico sobre as condições em que se desenvolvia o trabalho na Quinta do Tempo, onde residia e trabalhava Milhouse Pascal. A remissão ao presente e a especificação da data dos acontecimentos e do tempo decorrido permitem que o distanciamento cronológico amenize os acontecimentos mais funestos relacionados a essas atividades e promova uma maneira de compreensão do passado. O clima de suspense que percorre a narrativa remete a características do romance policial, como as suspensões na trama expressadas na obra por meio de explicações inconclusivas que surgem em notas de rodapé, provocando tensão, curiosidade e angústia no leitor. Há ainda o tom investigativo, personagens que causam medo – como é o caso do corcunda enigmático que surge na Quinta do Tempo carregando sacos pretos cujo conteúdo o narrador desconhece – e a intenção de desconstruir enigmas diversos, como o de desvendar o método de trabalho de Milhouse Pascal, por exemplo.

Adriana Freitas afirma que o romance policial revela um "temor frente ao desconhecido e o espanto produzido pela resolução de um enigma" numa narrativa que, a partir da ficção, se

utiliza da razão com o intuito de extrair um prazer: a resolução do enigma e a posição do narrador como um detetive. De acordo com a estudiosa, "a raiz profunda, metafísica dessa narrativa é possível que resida na necessidade humana de eliminar o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma dada questão" (FREITAS, 2007, p. 3). Recontar a história da família Pascal, que se entrelaça com sua história pessoal, é a forma encontrada pelo narrador para desvendar o enigma de sua existência; o entendimento desse percurso em sua vida funcionará como uma consolação no presente e um amenizador da culpa que sente por crimes cometidos num pretérito obscuro e funesto.

No romance de Hugo Mãe, a narração foca, inicialmente, a relação do narrador com sua esposa, Laura, e o amor que os uniu por 54 anos. A partir de sua morte, ele passa a residir num asilo e a descrição de seu dia a dia e dos diálogos com os demais residentes vai tomando corpo e revelando o passado e o presente da vida deste idoso de mais de 80 anos, da importância que depositou nos laços familiares e da constatação de que a vida entre pessoas fora do círculo familiar também poderia ser de boas e amorosas relações. No capítulo catorze, intitulado "cidadãos não praticantes", as reflexões sobre a transcendência e a situação de Portugal hoje e ontem se misturam:

> olhe, hoje é possível reviver o fascismo, quer saber. é possível na perfeição. [...] conte pelos dedos os que têm no peito um coração a florescer de amor pelo proletariado. que porra de conversa comunista. mas não é possível deixar de ter conversas comunistas enquanto não se largar a merda das ideias do capitalismo de circo que está montado. [...] em quem podemos ter esperança. por mais que amemos os portugueses que estão lá fora, o que vai ser de nós se eles voltam para reclamar de um lugar no emprego nacional. já viram o que seria. acabava o dinheiro com sabor francês e ficávamos sozinhos com um euro assombrado pela mentalidade do escudo, isso é que não outra vez. até os nossos euros haviam de pensar serem escudos numa crise de identidade à portuguesa como nunca se viu outra. (MÃE, 2010, p. 182)

A reflexão, mais uma vez carregada pela ironia de um narrador que vê com sarcasmo as alterações promovidas no tempo presente, começa pelo próprio título do capítulo, que remete à frase jargão dos católicos que se consideram "não praticantes" dos dogmas do catolicismo, devido ao fato de não frequentarem a igreja mas de, ao mesmo tempo, não se considerarem ateus. Desse modo, as nomeações dos capítulos na obra de Hugo Mãe aludem diretamente aos temas que serão tratados com exclusividade naquele espaço, neste caso, mais uma vez, as questões relacionadas à identidade portuguesa. Essa indecisão quanto à vida religiosa, desdobrada para a esfera política, ressalta temas profundamente atuais, como o revivescer do fascismo em nossos dias em um contexto social e cultural em que as fronteiras estão fragilmente delimitadas e o trânsito entre países da comunidade europeia em busca de melhores

condições de vida é tão intenso. A atualidade dessas ponderações no mundo pós-moderno é impressionante, especialmente quando presenciamos o crescimento de pensamentos xenófobos nos quais se sobressai o patriotismo esvaziado de seu sentido original, representado no texto pela imagem da volta da antiga moeda portuguesa, que se revela como uma situação das mais bizarras.

Finalmente, gostaríamos de abordar a intertextualidade que se faz presente em ambos os romances por meio da criação de uma biblioteca pessoal da qual são selecionados textos, autores e temas que interligam a temática que cada um dos escritores ambiciona debater nas narrativas, promovendo, ainda, uma bela homenagem a autores fundamentais da literatura universal.

Em *As três vidas*, o narrador passa por um processo de aprendizagem que irá abrir portas ao conhecimento da história mundial do século XX por intermédio da literatura. Esse relacionamento, favorecido por Milhouse Pascal, acontece no início e segue até a metade do romance, como uma espécie de preparação para a revelação da história principal da narrativa – aquela da vida e atividades de Pascal – a alguém que possui um *background* nos quesitos históricos, culturais e sociais. O narrador declara que seu patrão o apresentava à literatura com o objetivo de possuir um interlocutor à altura mas que, com o passar do tempo, percebe que ele assim procedeu porque via nele "alguém que podia educar, que podia formar à sua maneira, alguém com um espírito limpo de preconceitos e de ideias fixas. Uma criatura maleável, simultaneamente um pupilo e uma experiência" (TORDO, 2010, p. 122).

A ideia de ser "uma experiência" reforça ainda mais o caráter de romance policial da obra, já que nos leva aos campos do racionalismo, da ciência e da experimentação. Mais à frente na história, em uma das conversas travadas entre Pascal e o narrador, novamente termos relacionados à ciência surgem, sempre com o propósito de aproximar o narrador da curiosa atividade exercida por seu patrão. Após a leitura de *1984*, de George Orwell; *A montanha mágica*, de Thomas Mann; *A república*, de Platão; *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e *O apanhador no campo de centeio*, de J.D.Salinger, e de ter realizado um balanço de todas elas, o narrador chega à obra *A metamorfose*, de Kafka, e trava um diálogo instigante com seu patrão:

> "Não acreditas na mão do destino?"
> "O destino? Não sei bem o que é isso."
> "O destino significa que não fazemos as nossas escolhas, que o livre-arbítrio é uma ilusão. Que, mesmo quando julgamos escolher, essa escolha já foi feita por outrem."
> "Nunca pensei nisso."
> [...] "Pouco importa. Depois de acontecido, é fácil atribuir a um evento a qualidade de acaso. O que é difícil é ler nas entrelinhas e ver os mecanismos secretos do

> universo decidindo o seu rumo. Concordas comigo que o passado é uma inevitabilidade?"
> "Concordo, o que passou, passou." [...]
> "Errado. O passado pode ser alterado subjetivamente, bem como os acontecimentos que o constituem, porque o passado não tem existência física. Devias ter aprendido isto em *1984*. E agora, com *A metamorfose*, que te dei para ler."
> " Li, mas não sei onde quer chegar."
> "Quero chegar a um paradoxo. Por um lado, a coincidência e o acaso são matrizes suficientemente fortes para explicarem o porquê de as coisas serem como são; por outro, a inevitabilidade e o destino destituem a vida do fator humano. Em que ficamos? Na subjetividade do homem. O passado é alterável se acedermos ao interior do espírito humano e, de alguma maneira, o conseguirmos vergar. E, se o passado é alterável, então somos donos do presente e do futuro. Não basta, como o Partido fez em *1984*, reeditar todas as notícias que já foram publicadas e mudar-lhes o conteúdo, manipulando a informação; ou seja, não basta afirmar que dois e dois são cinco – é preciso fazer *acreditar* que dois e dois são cinco. A crença tem que ser alterada a partir do centro. [...] Mas, se leste *A metamorfose* com atenção, poderás compreender melhor o processo de que te estou a falar. A modificação das nossas crenças não é progressiva nem pode ser ensinada, apenas induzida: acontece num momento de clarividência e implica uma passagem por um instante durante o qual aceitamos a monstruosidade do nosso ser." Relembrei o livro que acabara de ler e imaginei Gregor Samsa deitado sobre a cama, transformado em inseto, agitando as suas patas no ar. (TORDO, 2010, p. 165-167)

No decurso de uma preparação intelectual, Milhouse Pascal faz com que o narrador de *As três vidas* caminhe, aos poucos, em direção a fatos contundentes do século XX, marcados pelos temas de cada uma das obras lidas, como: o totalitarismo previsto por Orwell em *1984*; o romance de aprendizagem que é *A montanha mágica*; o homem que surge do fundo da caverna para a iluminação das ideias do texto platônico e que, a partir do conhecimento, não pode mais ser o mesmo; o crime perfeito da mais famosa obra de Dostoiévski, e o ser desajustado da obra de Salinger, todas elas refletindo um pouco do presente e do futuro de ações e características da personalidade do narrador: um recém-formado estudante desempregado que inicia um processo de aprendizagem ao trabalhar e conviver com Milhouse Pascal e que será autor de um crime durante a narrativa; um homem que se divide entre seu alheamento em relação à realidade e que, aos poucos, sente a iluminação das ideias por meio da leitura de clássicos literários, que culminam com a monstruosidade proposta pela obra kafkaniana, em uma metáfora belíssima sobre a condição humana.

No romance *A máquina de fazer espanhóis*, a narração vai se adensando com os debates entre os dois senhores Silva e os demais residentes do asilo, como o sr. Pereira e o sr. Anísio. No capítulo oito, o narrador esboça as primeiras intenções de ressaltar a importância da escrita e da literatura na vida do homem, remetendo às relações entre o mito camoniano e a identidade portuguesa e fazendo um tour pela literatura lusitana. Sobre o sr. Anísio Franco, recém-chegado ao Feliz Idade, o narrador nos conta:

> falava ainda com um entusiasmo que já não se via em ninguém. queria acreditar que a saúde não lhe faltaria e que poderia concretizar tantos projectos. e eu pasmava diante dele [...] porque o meu projecto era esquecer tudo [...] nada disso, senhor silva, o que me faz correr é sempre o mesmo, uma vontade de saber mais e o de deixar contado às pessoas, nos livros, sabe. [...]
> o estupor do regime tinha essas coisas, púnhamo-nos todos a olhar uns pelos outros. não diga asneiras, disse o anísio, isso era quando era, que já dos lusíadas nos vem a inveja, e não se mudam essas coisas do sangue de um povo. mas o nosso camões não havia de ser um bandarra e naquilo não colocaria uma profecia nem lhe dava para visionário. [...]
> o senhor anísio franco tinha sido conservador do museu nacional de arte antiga. sabia que nos painéis de são vicente havia um indivíduo parecido com salazar. [...] há uma mitologia em redor dos painéis que diz que os grandes homens portugueses se vão assemelhando com aqueles rostos. a fisionomia lusa toda ali identificada e prevista em rostos de grandes estadistas. o anísio ria-se e repetia, é que para ali se contava que o ditador se tinha posto a sós com os painéis e arranjou um pintor que o metesse na história à força. [...] teria sido o próprio almada negreiros a pôr ali o outro. caramba. mexer no almada negreiros, esse génio. era uma brincadeira, dizia eu. que o homem tivesse descortinado a disposição dos painéis, era uma coisa, mas ter sido funcionário do regime àquele ponto, isso é que não. (MÃE, 2010, p. 108; 109; 112)

A beleza da narrativa de Hugo Mãe reafirma a importância da literatura, da escrita como testemunho, como modo de aprendizado e é encarnada pela figura do sr. Anísio, ex-funcionário do Museu Nacional de Arte Antiga. O entusiasmo provocado pela sede de saber e pelo desejo de deixar um legado, de dividir a iluminação das ideias com o mundo é o tema central deste capítulo – e, quiçá, deste romance. O destaque para a mitologia camoniana estritamente conectada à identidade dos portugueses é efetivamente pertinente como dado de uma ideologia/cidadania pautada por modelos literários, patrióticos, esquematizada em mitos. Trazer para a narrativa a polêmica levantada por Almada Negreiros sobre os painéis de São Vicente é efetivamente ligar os dois lados da ponte lusa, o passado marcado pela epopeia camoniana, e o modernismo, com a figura jovem e cheia de entusiasmo de Almada, o artista plástico órfico.

João Tordo e Valter Hugo Mãe destacam-se como prosadores em língua portuguesa e representantes de uma nova geração na qual a ideia de cânone passa por uma escolha pessoal e objetiva basear suas argumentações na busca de explicações para certos tipos de conduta do ser humano. Em Tordo, representadas pela marca do estranho e sinistro inerentes à condição humana, num ambiente sombrio e, acima de tudo, cosmopolita; em *A máquina de fazer espanhóis*, como um mergulho em sua própria história e cultura, a fim de compreender as mazelas e incoerências do presente. Em ambos, a narrativa e a primazia da história e do domínio de recursos estilísticos como um projeto de escrita, o qual exalta a beleza da narratividade, a

valorização da boa história e a importância da literatura como documento testemunhal de uma nação.

Referências

CASTRO, Maria Leonor Pereira Oliveira. *Figurações da velhice nos romances* Em Nome da Terra *e* a máquina de fazer espanhóis. Braga: Faculdade de Filosofia. Universidade Católica Portuguesa, 2013. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa.

FREITAS, Adriana. Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas. In: *Revista Contracultura*, Niterói, dez-2007.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia.* Constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3ª ed., Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis.* Carnaxide: Alfaguara/Editora Objetiva, 2010.

RAPOSO, Leila Cunha; RODRIGUES, Inara de Oliveira. *A máquina de fazer espanhóis*: sentidos críticos da história portuguesa no resgate da memória. In: *Revista Moara*, n.41, p.90-104, jan.- jun. 2014, Estudos Literários.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo – 1950-2010*. 2ª ed., Lisboa: Caminho, 2012.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. *Guavira Letras* (Três Lagoas: MS), ago./dez.2014, n. 19, p. 106-123.

TORDO, João. *As três vidas.* Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

_____. "João Tordo". Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: http://anabelamotaribeiro.pt/44433.html. Acesso em: 20 out. 2015.

A REDUÇÃO DO VERSO EM CARLOS DE OLIVEIRA E JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES

Juliana Jordão Canella Valentim (UFF)[1]

RESUMO

Os procedimentos líricos de alguns poetas portugueses contemporâneos estão em consonância ao optar pela redução do verso. Neste sentido, entende-se que haja uma correlação com o fim do verso anunciado por Marllamé em seu livro *Divagações*, de 1897. A ruptura e o corte são procedimentos já verificados nos poemas de Joaquim Manuel Magalhães desde um de seus primeiros livros, como por exemplo *Consequência do lugar*, publicado em 1974. A linguagem utilizada introduz o sujeito na cena de escrita da subjetividade e, por vezes, do próprio fazer poético. Já em 2010, com a publicação de *Um Toldo Vermelho*, livro considerado obra completa do autor, os poemas de Joaquim Manuel Magalhães sofreram alterações devido ao procedimento de reescrita, favorecendo o desaparecimento do eu que antes era exposto nos poemas com recorrência. Tal procedimento também era adotado por outros autores nas décadas de 1960 e 1970, como por exemplo Carlos de Oliveira em seu livro *Micropaisagem*. O processo de redução do verso, neste sentido, é verificado como um fato recorrente nas poéticas do final do século XX. Com isso, o estudo da crise do verso e a ideia de seu aparente desaparecimento pode ser também compreendido como procedimento contemporâneo de reescritura para enfatizar o apagamento ou diluição do eu.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea, crise do verso, reescrita

> Não deixa de haver um secreto fascínio no modo como os poetas voltam atrás, relêem a sua obra, a alteram sob a vigilância do gosto posterior que vão adquirindo. A reactualizam através da pressão sobre eles exercida pelo depuramento verbal que lhes traz ou a idade ou a atenção de que não abdicam sobre o que de mais novo as gerações posteriores lhes anunciam. O processo que pode desencadear, para isso, é duplo. Manterem as suas obras passadas tal como surgiram e contraporem-lhes obras mais recentes onde uma evolução interna da linguagem chegue a novos limites. Ou revisitarem, com a aprendizagem alcançada em obras suas mais recentes, reactualizando-a, uma escrita contaminada pela situação anterior ultrapassada. (MAGALHÃES, 1981, p.68).

O fragmento acima foi retirado do capítulo sobre Carlos de Oliveira, presente no livro *Dois Crepúsculos*, escrito por Joaquim Manuel Magalhães. Neste livro, Magalhães propõe fazer uma recolha de seus artigos sobre poesia após 1945, mas na Nota Introdutória, explica que apenas selecionou alguns poetas, somente aqueles que "me foi seduzido colocar a minha própria atividade de poeta" (MAGALHÃES, 1981, P. 9), ou seja, somente aqueles que de alguma forma influenciaram na sua atividade poética. Ainda que Joaquim M Magalhães seja

1 Juliana Jordão Canella Valentim, mestranda em Estudos de Literaturas com ênfase em Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Maffei. jjcvalentim@gmail.com

professor e crítico literário, nos artigos não existe um rigor científico, mas sim relatos jornalísticos que aproximam o poeta de outros contemporâneos.

Os seus livros de poesia, até *Alta noite em alta fraga,* ainda contém traços de narratividade e a presença do sujeito poético em primeira pessoa. Segundo Blanchot, o eu marca o presente da enunciação, uma marca temporal que representa o homem que se reconhece homem, pois, desta forma ,organiza e cria o mundo por suas próprias leis e regras. O sujeito poético está presente na cena de escrita para nomear e habitar aquele mundo por ele criado. Apesar disto, em *Dois Crepúsculos,* Magalhães lista Carlos de Oliveira como um poeta que lhe interessava mais. Neste sentido, caberia ressaltar que a admiração não era pelo autor neorrealista, mas pelo Carlos de Oliveira após *Cantata*, no qual a depuração e o micro-rigor se constatam como característica de organização do fazer poético.

Entretanto, este poeta lhe interessa, não só pelo conceito de depuração, mas também pelo procedimento de reescrita. Segundo Rosa Maria Martelo em um artigo para a Revista Colóquio, a reescrita em Carlos de Oliveira poderia ter sido uma tentativa de manter uma univocidade da obra, pois em *Trabalho Poético* escrito em 1978, a seleção de poemas anteriores a *Catata*, foi reescrita, para que o sujeito poético fosse apagado da cena de escrita, e os espaços vazios deixados por ele pudessem ser preenchidos pelo leitor.

> Expressão última da geometria mais depurada do autor, a sua contensão e rigor pode ler-se também na reescrita de que é objeto. Reescrita que, pelo que supera e pelo que recupera, é essencialmente um processo de síntese. Mas os tempos de passagem são dados de um modo sincrético em que dificilmente de deixam ler (MARTELO, 1995,p.152).

Desta forma, Magalhães se aproxima de Carlos de Oliveira, pois, em 2010, organiza uma obra completa, reescrita e reestruturada tal qual o procedimento escolhido por Oliveira., entretanto mantidas algumas diferenças. *Um toldo vermelho*, possui dez partes sendo duas delas subdivididas em pequenas seções. Destas partes, nem os títulos das obras anteriores foram mantidos com exatidão. Além disso, a nota final exclui e substitui toda a obra poética anterior, o que se assemelha com *Trabalho Poético.* Sá da Costa, ao organizar a obra de Carlos de Oliveira, adiciona que "Os textos assim apurados constituem todo o Trabalho Poético de então que julga aproveitável. Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante este período fica portanto definitivamente excluído da sua obra.".

O processo da reescrita é um processo duplo, pois a publicação pode ser uma subsequencia de um produto da aprendizagem das obras anteriores ou ainda seria a utilização desta aprendizagem para reescrever os livros anteriores, contaminando-os pela situação atual. Mas o depuramento conclusivo do exercício poético ou se demonstra pelo contraste com os escritores e leitores novos, ou pela experiência adquirida pelo constante ensaio a que o poeta se dedica. Neste sentido, reeditar significa inscrever o texto em outro momento de escrita, mas, neste processo de subtração, o poema anterior é apagado diminuindo seu valor documental.

Carlos de Oliveira e Joaquim Manuel Magalhães se distanciam, pois no primeiro a reedição propõe uma ética da transformação. A poesia seria capaz de transformar o mundo, para isso havia de existir um rigor na construção desta obra. A depuração das palavras é um procedimento que retoma o signo na sua construção temporal. Em *Micropaisagem*, a palavra é a imagem que é desconstruída pelo tempo, para ser depositada e transformada em algo outro. O labor com a palavra, a análise das estruturas e a disciplina levam a poesia a uma ligação com o universo essencial. A poética de Carlos de Oliveira busca o elemento indivisível, pois neste elemento há uma aproximação com o real. Se a palavra é um extrato da consciência humana, ela não pode corromper nem destruir. Por isso, os espaços vazios deixados pela rarefação, são o espaço de potência do possível leitor, engendrando a esperança no carácter de transformação da poesia.

Em Joaquim Manuel Magalhães, as lacunas deixadas pela reescrita formam um procedimento elegíaco, pois se relacionam com a ruína da própria escrita. Segundo Benjamin, a ruína é a representação daquilo que foi ou poderia ter sido. Por isso, a reedição além de silenciar o discurso anterior, retoma uma possibilidade do que o anterior não foi. A potência do silenciamento é preenchida pela possibilidade. A redução dos versos, causa uma ruptura na leitura, fragmentando as imagens, culminando com a impossibilidade da morte, pois, mesmo anunciando seu fim, agonizante, a linguagem não consegue atingir sua finalidade, por ser inacabada e incompleta. Ainda assim, o que em Carlos de Oliveira é depuração de elementos minerais, em Magalhães são imagens urbanas em decomposição.

Portanto, ambos os poetas suprimem, substituem e reduzem os seus versos por um procedimento de reescrita que está relacionado a anunciada crise do verso por Marllamé. Neste capítulo do livro *Divagações*, Marllamé explica que a poesia entra em crise após a morte Vitor Hugo, pois não existia mais a possibilidade de fazer sonetos sem ser comparado com o que foi

elevado a modelo de perfeição. Por isso, a crise se instaura na aparente impossibilidade do novo. Mas, como descrito pelo autor, o ato poético persiste por ser repetição.

> Similitude entre os versos, e velhas proporções, uma regularidade durará porque o ato poético consiste em ver súbito que uma ideia se fraciona e um número de motivos iguais por valor e em agrupá-los; eles rimam: por selo exterior, sua comum medida que aparenta o lance final. (MARLLAMÉ, 2010, p.162)

O aparente lance final transforma-se numa nova tomada de posição em relação a ideia inicial, pois ela se fraciona e é interpretada de diferentes maneiras. Há similitude , pois não há como existir o novo sem as velhas proporções anteriores ao verso. Desta maneira, a reescrita é tomada pelos autores contemporâneos como um procedimento adaptável ao seu próprio fazer poético. No caso dos autores supracitados, o apagamento do sujeito é uma consequência do deslocamento para o *ele*, indefinido e incontável, desta forma, inapreensível. Este afastamento entre enunciador e leitor já havia sido descrito por Marllamé:

> Uma ordenação do livro de versos aponta inata ou por toda parte, elimina o acaso; ainda se precisa dela para omitir o autor: (…) implica entre os pedaços em conjunto, tal acordo quanto ao lugar, no volume, que corresponde. (...) Tudo se torna suspense, disposição fragmentária com alternância e face a face, concorrendo para o ritmo total, o qual seria o poema calado, nos brancos; somente traduzido, de certa maneira, por cada pingente. Instinto, insisto, entrevisto em publicações e, se o tipo suposto não permanece exclusivo de complementares, a juventude, desta vez, em poesia (…) gaguejou o mágico conceito da Obra. (MARLLAMÉ, 2010, p.165)

A reedição para ordenação do mundo poético omite o autor, pois põe em suspensão os silêncios, traduzidos pela ausência. O poema calado, do qual Marllamé trata, são estes poemas que através do silêncio demonstram a sua potência de sentido, sendo ela expressa por uma ética de transformação, ou pela presença da ruína.

Nos poemas de *Um toldo vermelho*, a reescrita reduz a poema a pequenos versos, sem alterar a imagem. Em "Ideia da flor", poema presente em *Consequência do lugar*, primeiro livro de poesia de Joaquim Manuel Magalhães, escrito em 1974, a imagem da flor é significativa, pois é um elemento natural que é descolado do seu significado. A p*alavra essencial*, como descrito por Blanchot, é lapidada para estabelecer uma relação com o próprio fazer poético. O sujeito em primeira pessoa é alterado e sensibilizado por transformar um elemento do real em uma ideia.

> Ideia da flor
>
> Rosa dos dias como o sol

com os elementos simples,
desces a este plano sem palavras
eu fico coberto por uma dura luz
esperando teu perfume que já não tens.
Tudo é memória e impossível futuro.
Rosa, flor marcada pela boca
com que invoco o tempo justo
onde nascia a esperança
e animais traziam o alimento da vida.
Pouca coisa resta, rosa cortada,
da alegria, dos altos pássaros.
Dividiram tuas pétalas, tua cor foi secada
por vozes sem nome
que tu própria ou eu ajudei
a sair das pedras sobre a terra.
Ficas hoje suspensa sobre os musgos,
sobre os bichos rasteiros, ó flor. (MAGALHÃES, 1974.)

A flor é decomposta em uma ideia, e é suspensa sobre as coisas naturais. Mas o sujeito poético, compreende que a linguagem é uma morte, pois foi necessário deligar a flor de seu ambiente comum. Na reescrita em *Um toldo vermelh*o, resta apenas um fragmento, uma estrofe retirada de outro poema. Ainda dentro da parte "Consequência do lugar" encontra-se: "Luminosa flor cega no sisal/ realça o dissabor./ Colagem. Lupa." (MAGALHÃES, 2010, p.23) . A flor, já reduzida a ideia, passa pelo procedimento de colagem no poema, mas a imagem não foi copiada do poema "Ideia do lugar", mas contaminada pela situação em que foi inserida. O ideal sublime foi reduzido a uma imagem cega, ofuscada pela luminosidade. A flor suspensa aparece como perdida no sisal. O que explicita Marllamé em: "Digo: uma flor! e, fora do oblívio em que minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, idéia mesma e suave, a ausente de todos os buquês." (MARLLAMÉ, 2010, p. 167)

Quando o sujeito poético é presente no poema, existe a noção de construção de uma verdade, mas a partir do momento em que há ausência, as lacunas causam a negatividade. Não existe mais o reconhecimento do *eu* como produtor de um mundo, mas a representação do *ele*, realidade fragmentada e destruída a ser apreendida pelo leitor. O negativo, segundo Agamben, é o que não pode ser apreendido, o lugar que se estabelece pelo que não pode ser dito e explicado pela linguagem, o lugar de falta. Neste caso, a imagem assume uma posição que deixa transparecer não só sua presença como a sua ausência. A ausência da ideia da flor.

Em Carlos de Oliveira, a redução do verso é um processo não de reescrita, mas de decantação de uma linguagem. Para decompor as palavras, era necessário reduzir o verso como

partes, para que na fragmentação o espaço do negativo se apresentasse como ausência a ser suprida pelo leitor. Em *Micropaisagem*, em "Rasto", os vestígios dos elementos naturais são as imagens que revelam a presença de uma relação entre o enunciador e um *tu.* A decomposição das imagens em vértices e das palavras em sílabas, desprendem o sentido da página, depositando aquilo que é ausente, pois rasto é a ausência do que já esteve presente. O espaço criado é um lugar de potência para a criação de um mundo novo. Ao contrário de Joaquim Manuel Magalhães, a negatividade é perseguida como algo que se sabe inalcançável, mas que se pretende possibilitadora de outras linguagens.

V
alcanças
os vértices
vertiginosos
e desapareces
nos últimos
ramos
da árvore
com o sol
e as sílabas
que se desprendem
destas páginas
onde fica
apenas
o teu rasto
(OLIVEIRA, 1968, p.72)

Alcançar o vértice sugere alcançar o ponto de encontro entre duas retas, pois o que foi suprimido e apurado pode, após a purificação, ser novamente construído, depositado.

Por isso, cabe ressaltar a depuração e negatividade como conclusivos de um processo de reescrita e redução do verso, que ocorre na poesia contemporânea portuguesa, tanto em Carlos de Oliveira como em continuação com Joaquim Manuel Magalhães. Em *Dois Crepúsculos*, a escolha por este poeta foi relacionada ao *secreto fascínio* do trabalho e labor da prática poética, pois reler a obra, de certa maneira, é reatualizá-la.

A reescrita e a reedição são procedimentos de organização de uma presença. Organiza-se um mundo para que uma verdade seja expressa nele, mas, nestes processos, existem as lacunas, pois, ao reescrever, algo é suprimido ou apagado. Marllamé compara a poesia com um véu: "(...)assiste-se (…) a transtornos; mas, fora da praça pública, a uma inquietude de véu no templo com dobras significativas e um pouco do seu rasgo." (MARLLAMÉ, 2010, p.158), o

que está ondulando entre as dobras, ou é visto através dos rasgos, são os espaços entre o pensamento e a linguagem. Ou como descreveria Agamben, espaços da negatividade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio D'Água, 1974.

_____. *Dois crepúsculos*. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

MARLLAMÉ. *Divagações*. Florianópolis: EDUFSC, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. *Reescrita e o efeito de invariância em Trabalho Poético de Carlos de Oliveira*. Revista Colóquio Letras. Nº 135/136. Jan. 1995.

OLIVEIRA, Carlos. *Micropaisagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1968.

_____. *Trabalho poético*. Ed. Sá da Costa, Lisboa, 1978.

O PREFÁCIO CAMILIANO EM "*O QUE FAZEM MULHERES*"

Katrym Aline Bordinhão dos Santos (UFPR)[1]

RESUMO

O desenvolvimento do gênero romance perpassou os séculos XVII e XVIII e essa formação pôde ser acompanhada através das discussões sobre o próprio gênero, formuladas pelos romancistas em suas obras. O romance português, da mesma forma, passou por esse período, procurando se concretizar na tradição literária em meio a um público que demonstrava grande interesse nas temáticas e formas das traduções francesas e inglesas. No caso de Camilo Castelo Branco, podemos encontrar essas aparições de reflexões romanescas tanto no corpo dos romances como nas outras partes que o compõe, como os prefácios, foco deste trabalho. A extensa obra camiliana apresenta prefácios especialmente destinados a comunicações com os leitores e explicações sobre os desafios do romancista e mesmo a recepção de suas obras, desempenhando a função típica desse recurso. Outra questão comumente pontuada diz respeito à afirmação da veracidade da narrativa que seria contada, demonstrando mais um dos desafios para os romancistas da época. O objetivo aqui é refletir sobre a forma que ocorre a teorização sobre o romance, e por consequência a sua vertente portuguesa, no prefácio de *O que fazem mulheres* (1858). Essa obra chama a atenção já pela inserção de dois prefácios e de suas localizações. Outro ponto interessante é a insistente afirmação sobre a confirmação de uma tese sobre o comportamento da personagem principal, que também reflete uma tendência da abordagem romanesca da época. A escolha pelo(s) prefácio(s) se justifica por conta da extensão deste trabalho, que pretende servir de base para a análise futura da teorização sobreo romance na obra como um todo, o que fará parte de tese sobre parte da obra de Camilo Castelo Branco.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco, Prefácio, Romance.

A questão da metalinguagem e da interação com o leitor não é uma novidade que surge apenas com Camilo Castelo Branco, ainda que o trabalho do autor com essas ferramentas literárias seja de grande destaque. Os romances ingleses e franceses já trabalhavam com esse tipo de mecanismo literário antes do autor português, e podem, por fim, tê-lo influenciado, já que sabemos da recepção positiva que tais literaturas tiveram em solo português, o que pode justificar a recorrência a esse tipo de comunicação no próprio romance.

[1] Doutoranda em Estudos Literários, orientada pela professora Marilene Weinhardt, na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde desenvolve tese sobre Camilo Castelo Branco, abordando sua proximidade com a forma shandiana, proposta por Sérgio Paulo Rouanet no livro *Riso e melancolia:* a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis (2007). Cursou um período de doutorado sanduíche (2014) com bolsa CAPES na Université Lyon 2, sob supervisão do professor João Carlos Vitorino Pereira. Desde 2015 trabalha como professora nos ensinos fundamental e médio na rede estadual de ensino do estado do Paraná (SEED-PR).

Neste trabalho nos propomos a analisar tais aparecimentos nos prefácios, textos normalmente introdutórios, que se tornaram importantes suportes de discussões literárias. De acordo com Sandra Guardini Vasconcelos (2007), no final do século XVIII

> parece ter havido a necessidade de o escritor manter um diálogo com seu leitor, mesmo que não conseguisse visualizá-lo, ou talvez exatamente porque este tivesse se tornado anônimo. O prefácio era uma forma de aproximar o leitor, permitindo ao escritor dirigir-se diretamente a ele, num tom de conversa franca e cordial. Foi também um espaço de debate entre os próprios escritores, que dialogaram em seus livros uns com os outros. Criava-se, assim, um interlocutor, fruto da necessidade de partilhar com ele a explicitação de propósitos, a investigação de soluções formais, a busca de definições e justificativas. O debate volta-se então para uma variedade de temas e problemas que incluem desde os assuntos relativos à própria prática, como estilo, estratégias narrativas, pontos de vista, até questões de natureza mais geral, como a própria definição do gênero , o questionamento do conteúdo adequado ao romance, a figura do leitor, o papel do romancista e a relação do romance com os outros gêneros literários (VASCONCELOS, 2007,p.154)

Há, portanto, um espaço especialmente voltado para o contato com o leitor, o que não impede que isso ocorra na própria concretização do romance, e para a teorização sobre a própria obra literária. Vemos, então, que o prefácio surgia como um dos veículos para a construção do próprio gênero romanesco, o que se mostra um elemento importante para pesquisas. Cientes dessa viabilidade, optamos pelo trabalho com uma das obras de Camilo Castelo Branco, dada nossa pesquisa em andamento sobre o autor e a admissão de que o trabalho com a reflexão sobre o próprio romance é visto como corrente na obra camiliana, como se atesta na fala de Paulo Franchetti (2011, p.6), quando atenta para o fato de que Machado de Assis também compartilha dessa prática:

> De fato, dentro dos romances do autor português, bem como nos prefácios, encontraremos múltiplas ocorrências de reflexão sobre a ficcionalidade, o ato e os limites da escrita, e sobre as expectativas de leitura do leitor romântico, que depois vieram a ser postuladas como índice da modernidade inovadora de Machado.

A extensa obra camiliana apresenta prefácios especialmente destinados a comunicações com os leitores e explicações sobre os desafios do romancista e mesmo a recepção de suas obras, desempenhando a função típica desse recurso. Outra questão comumente pontuada diz respeito à afirmação da veracidade da narrativa que seria contada, demonstrando mais um dos desafios para os romancistas da época.

O que fazem mulheres, romance de Camilo Castelo Branco, apresenta um enredo que pode ser considerado marcadamente romântico, tendo na figura da personagem Ludovina a

representação da mulher imaculada, que sofre e, apesar dos problemas que enfrenta, mantém sua honra intacta. Enovelada de forma folhetinesca, acreditamos ter encontrado uma obra de Camilo que apresenta características típicas dos romances denominados como shandianos[2].

De acordo com Sérgio Paulo Rouanet (2007), a arbitrariedade do narrador é uma das marcas desse tipo de romance. Assim, o "tratamento arbitrário dispensado ao tempo e ao espaço [...] se reflete no caráter arbitrário das diferentes unidades lógicas – dedicatória, prefácio, capítulos." *(*ROUANET, 2007, p. 134).

Essa lógica arbitrária na organização das partes formadoras do romance é uma questão de destaque em *O que fazem mulheres* e que também serviu de justificativa para a análise específica desse título neste trabalho. Inicialmente o romance exibe um texto intitulado "A todos os que lerem", em que se apresenta a temática do que será contado, "uma história que faz arrepiar os cabelos" (CASTELO BRANCO, 1982, p. 1231). Em seguida apresenta-se um breve texto que tem como título "A alguns do que lerem". Tais textos aparentemente parecem ser os prefácios, porém, mais tarde saberemos, não levam essa designação porque o prefácio aparecerá, de forma deslocada, ao final do livro.

Tanto o texto que precede os capítulos quanto o "Suplemento prefácio", é assim que se chama o texto final do romance, demonstram uma intenção de aproximação com o leitor, uma função típica dos textos introdutórios romanescos. Essa parece ser uma constância nos textos prefaciais do período, conforme nos explica Sandra Guardini: "Vê-se no diálogo que se promoveu entre o escritor e o público, nos prefácios, ou nos capítulos introdutórios, o desejo do escritor de dar um rosto a esse público, que já não era seu conhecido nem facilmente identificável" (VASCONCELOS, 2007, p. 151).

Além dessa interação, o viés irônico do narrador também aparece nos textos que servem como prefácio. Para Jacinto do Prado Coelho (2001, v.1, p.376) "o prefácio é de pura troça, e um dos visados o próprio autor, que, recorrendo à ironia, se assume uma vez mais nas suas contradições". A fim de analisarmos de que forma o próprio estatuto do romance é discutido nesses textos, assim como a afirmação de uma pretensa "realidade" acerca da história contada, passemos à apreciação de alguns trechos desse(s) prefácio(s).

[2] Os romances shandianos são assim denominados pelo teórico Sérgio Paulo Rouanet, a partir de características que os aproximam da obra de Laurence Sterne *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy.* As análises de Rouanet aparecem no livro *Riso e Melancoloia* (2007), que serve de base para tese em desenvolvimento pela autora deste artigo, que se dedica a apontar de que forma algumas obras de Camilo Castelo Branco se aproximam dessa denominação shandiana.

No texto intitulado "A todos os que lerem", após expor algumas condições de escrita do romance, o narrador camiliano já trata de se comunicar com o leitor, sem demonstrar benevolência:

> Almas plebeias! não sabem o que é a fidalguia do talento, que tem alcáçar nos astros, e nos antros lúgubres da terra; não entendem este fadário do «génio», que eles chamam «excentricidade», como se não houvesse um nome português que dar a isto.
> O leitor sabe o que isto é? Já sentiu na alma o apertar de um caustico? Excruciaram-no, alguma vez, os flagelos da inspiração corrosiva, como duas onças de sublimado? Se não sabe o que isto é, estude farmácia, abra um expositor de química mineral, e verá.
> **Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisam-se mais conhecimentos para o ler que para o escrever.** Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e a gramática. O leitor, esse precisa mais alguma cousa: inteligência; — e, se não bastar esta, valha-se da resignação.
> Ora, está dito tudo. (CASTELO BRANCO, 1982, p. 1232- 1233, grifo nosso).

O comportamento arbitrário do narrador fica marcado pelas indagações e demonstrações de como o processo de escrita a que se dedica coloca-o numa posição superior a do leitor. Ao questionar a experiência de quem lê e valorizar o ato da escrita, o narrador põe em discussão a figura do escritor e do leitor, desqualificando esse último e demonstrando o caráter metaficcional do texto introdutório.

Mais direto é o trecho destacado, momento em que o narrador esclarece a necessidade um tipo diferenciado de leitor, questionando, caprichosamente, a sua capacidade. Para Jacinto Coelho (2001, v.1, p.101) "achamos não só a defesa de uma concepção da novela, mas um testemunho sobre a existência de leitores com ela identificado, e suficientemente numerosos para o novelista prosseguir na mesma senda, com aplauso do editor. O que também pode ser uma táctica para conquistar adeptos".

Destaque-se o fato de que ao afirmar que é mais difícil ler do que escrever o narrador demonstra a situação social dos escritores da época que, como Camilo Castelo Branco, escreviam para viver. Sabemos que algumas questões, como o número de páginas da obra, eram levadas em conta no momento da negociação do escritor com seu editor. Essa temática não é rara na obra camiliana, que em muitos momentos abre espaço para que o suposto escritor da obra fale sobre suas dificuldades e métodos de escrita. Neste caso, temos o relato da vivência de um escritor romântico, às voltas com o trabalho de se inspirar. Diante dessa tarefa, sublime, até mesmo a gramática pode ser dispensada.

A frase final da citação, a afirmação de que a obra em si mesma é tudo, explicita que o ato da leitura não é algo simples. O narrador camiliano parece querer esclarecer o fato de que é preciso que haja esforço por parte do leitor, que deve aprender a ser participativo no processo de leitura. Aquele que não possui a "inteligência", fundamental para o entendimento de um romance, deve se resignar.

Em outros trechos do prefácio, além de deixar marcado seu controle diante do que é narrado, o narrador chega ao ponto de guiar o leitor no processo de leitura, incentivando-o a saltar páginas:

> Sei quantos devo, e que favores impagáveis me deveria, leitor bilioso, se eu lhe encurtasse as horas com paginas galhofeiras, picarescas, salitrosas, travando bem à malagueta, nos beiços de toda a gente, afora os seus.
> Tenha paciência: há de chorar ainda que lhe custe.
> Se respeita a sua sensibilidade, fique por aqui; não leia o resto, que está aí adiante uma, ou duas são elas, as cenas das que se não levam ao cabo, sem distilar em lagrimas todos os líquidos da economia animal. (CASTELO BRANCO, 1982, p.1232)

Vemos que, além da relação narrador/leitor, a autorreflexividade sobre o modelo de romance romântico é colocada, novamente, em discussão. O narrador ironiza as lágrimas que ainda hão de brotar no leitor que por acaso venha a desconfiar de que não se trata de um romance que aborde as já comuns temáticas românticas. A apreensão com a recepção do romance é clara, o narrador parece ter se preocupado, de fato, com a comoção que sua obra iria causar, como quando confessa "Não se resiste a isto. Há de chorar toda a gente, ou eu vou contar aos peixes, como o padre Vieira, este miserando conto" (CASTELO BRANCO, 1982, p.1232).

Com o intuito de manter seu leitor entretido e de lhe dar garantias sobre o material que lerá, o início do prefácio já anuncia uma tipicidade folhetinesca, que se sabia ser bem recebida à época:

> É uma historia que faz arrepiar os cabelos.
> Há aqui bacamartes e pistolas, lágrimas e sangue, gemidos e berros, anjos e demónios.
> É um arsenal, uma sarrabulhada, e um dia de juízo!
> Isto sim que é romance!
> Não é romance; é um soalheiro, mas trágico, mas horrível, soalheiro em que o sol esconde a cara. (CASTELO BRANCO, 1932, p. 1231).

Ao anunciar os desdobramentos do enredo o autor aguça a curiosidade do leitor, situação que podemos considerar como tipicamente folhetinesca, e a menção aos sofrimentos vai ao encontro das aventuras românticas da época. As críticas à sociedade, representada aqui pelo

soalheiro, são constantes até mesmo na expectativa dos leitores, que aguardam um desfecho para o amor romântico apresentado logo nas primeiras linhas do capítulo I, o que será rapidamente desmontado.

Em seguida, o romance conta com uma página em que constam alguns esclarecimentos sobre a personagem principal: Ludovina. Com o título "A alguns dos que lerem", o texto demonstra a preocupação que o narrador tem acerca da atestação da virtude de Ludovina e da veracidade do que está prestes a narrar. Trata-se do adiantamento de uma preocupação que será muitas vezes tratada durante o romance e, por fim, retomada no chamado "Suplemento prefácio". Entendemos que essas duas questões parecem mover as discussões promovidas pelos textos prefaciais.

Ainda na esteira dos autores shandianos, lembramos a colocação de Sérgio Paulo Rouanet "É óbvio, para qualquer autor não shandiano, que um prefácio deve vir antes do texto." (ROUANET, 2007, p. 134). Como propomos, Camilo demonstra sua veia shandiana, entre outros comportamentos, ao questionar a colocação do prefácio no início do romance, deslocando-o para o final e, ao mesmo tempo, designando-o como "Suplemento". Essa situação é explicada por João Paulo Braga Correia da Silva, (2011, p.67), que explica que o texto tem

> a dupla função do elemento paratextual onde se inclui o enunciado transcrito, paradoxalmente intitulado "Suplemento Prefácio": é um "prefácio", na medida em que explicita a génese da obra; é um "suplemento", na medida em que fornece informações posteriores ao desfecho.

O narrador camiliano explica que esse suplemento fez-se necessário devido às novidades que Marcos Leite tinha sobre o caso de Ludovina e que lhe contou em um encontro ocorrido após a finalização do romance. Ciente de que eram poucas as páginas da publicação, conforme seu editor havia esclarecido, aproveita o encontro ao acaso e relata novas ações que colaboram para confirmar sua tese sobre o caráter de Ludovina e, ainda, aumentar o número de páginas. Destaque-se que o suplemento tem mais páginas do que muitos capítulos, além de que o conteúdo também é mais consistente. A dupla função presente no título e explicada por João Braga fica clara e demonstra o descaso com uma ordem pré-estabelecida que regesse a função e a localização do prefácio.

No "Suplemento prefácio", novamente teremos a experiência de interação com o leitor, mas, conforme apontado por João Paulo Braga Correia da Silva (2011), há, também,

esclarecimentos sobre a criação e a finalização do romance. Envolvido com as explicações que teve de formular dada a pequena extensão da obra (somente duzentas páginas), o narrador demonstra a preocupação com o leitor, mesmo que de forma irônica:

> Não tolera um leitor sisudo que se lhe encampe à credulidade enfadonhas narrativas que agorentam a verosimilhança, ou enfastiam a atenção benévola.
> Após uma renhida desavença da qual ia resultando a perda do manuscrito, que eu insensatamente sacrificaria ao meu bem entendido orgulho, viemos ao acordo de se publicar o magro volume com grandes margens, grandes entrelinhas, exuberância de reticências, e alguns juízos críticos dos meus amigos que serviriam de indigitar ao leitor em que paginas estão as belezas que ele não viu. (CASTELO BRANCO, 1932, p.1350).

A inteligência que o narrador dizia ser fundamental para a compreensão de um romance, no texto inicial, agora é abertamente questionada quando da enganação passível de ser realizada apenas com a inserção de detalhes para o aumento de páginas, que é visto como critério de avaliação na literatura. Os juízos críticos "de amigos" também venderiam uma ideia positiva sobre o romance, já que especialistas a tinham referendado, o que instigaria a leitura.

Vale destacar, também, a menção ao conceito de verossimilhança, uma mostra de que Camilo trabalha, através de seus narradores, na tarefa de "manter um equilíbrio delicado entre sustentar a convicção do leitor e mostrar abertamente a natureza ilusória do texto" (FRIER, 2005, p. 227). Mesmo duvidando da capacidade dos leitores, ao se acharem suficientemente surpresos com algumas exuberâncias estéticas, entende que o questionamento da verossimilhança pode colocar abaixo qualquer romance. Novamente, temos a preocupação com a aceitação de que a trama é passível de ser considerada verdadeira.

Em meio às revelações do suplemento prefácio, o narrador ri das palavras do personagem Marcos Leite, e, mais uma vez, tece esclarecimentos sobre a própria estruturação do romance:

> "Nada de chacota. D'aqui em diante fala-se sério. Logo que saí fui ao convento. Era por uma bela tarde de maio. Soprava de leste uma viração suavíssima, que, sacudindo as urnas das flores, embalsamava a atmosfera de fragrantes aromas. No horizonte...
> — **Se me pudesses dispensar do idílio!... Guarda as reminiscências bucólicas para o Inverno, quando estivermos ao fogão. Por mais que fantasies não deslumbras a realidade do belo espetáculo que nos está dando aqui a natureza em primeira mão. Descarna as descrições,** e diz o que passaste no convento com a baronesa.
> "Estás materialmente estúpido, homem! Foi-se-te a poesia toda no fabrico dos romances. Vocês, os que trabalham no coração humano com o escalpelo sanguinário da análise, tornam-se áridos, brutais, e famulentos de sensações rijas... (CASTELO BRANCO, 1982, VOL. II, p. 1361, grifo nosso).

O trecho destacado pode ser lido, ao menos, de duas maneiras. Primeiramente, podemos entender que o narrador simplesmente protesta diante da demora de Marcos em revelar o que de fato aconteceu entre ele e Ludovina, já que todo esse capítulo mostra a ironia e incredulidade com que o narrador ouve as colocações do personagem. Por outro lado, pode ser também uma colocação metaficcional, em que indiretamente o narrador evidencia que sabe identificar os mecanismos que causam o retardamento na narrativa e, especialmente, as descrições espaciais minuciosas. Dessa forma, ele demonstra estar ao lado do leitor que pode se sentir enfastiado na tarefa de ler minuciosas descrições.

O personagem reage diante da insensibilidade do narrador, atribuída à falta de poesia presente no "fabrico dos romances". Possivelmente aí está embutida uma crítica/discussão sobre a redação de romances que retratassem a realidade propriamente dita e também a velocidade com que se colocavam à venda os folhetins, tão comuns à época. A ânsia em produzir e se adaptar às exigências editoriais poderia estar prejudicando a sensibilidade poética dos romancistas, o que é visto como negativo pelo personagem.

De qualquer forma, é importante explorar principalmente a fala do narrador com relação à descrição, denominada de idílio, passível de diferentes sentidos, mas que, indiscutivelmente, é utilizada com o intuito de negativar a exposição iniciada pelo personagem. Não podemos questionar, também, que é o traço campestre que parece incomodar o narrador, que faz referência ao idílio e ao tom bucólico, desqualificando-os.

No encerramento do suplemente prefácio, o narrador retoma o que havia anunciado em um dos prefácios: a pureza de caráter de Ludovina. Segundo o narrador, mesmo com os questionamentos sobre as qualidades angelicais que atribui à personagem, ela continua a ser uma "mulher exemplo":

> Deixemos falar este homem sem alma, leitores!
> Ludovina continua a ser a flor da criação, o espelho de infelizes, o elo que prende a criatura ao Criador, o anjo que chora, esperando que os anjos a levem deste desterro. (CASTELO BRANCO, 1982, p. 1367).

Como se vê, o texto parece esclarecer, mais uma vez, como o narrador se preocupa com a visão do leitor diante das ações de Ludovina. Inseguro sobre a impressão verossímil que seu comportamento pode causar, torna-se repetitiva a insistência em aproveitar o paratexto para

discutir a recepção do romance. Diante dessa reiteração acerca da personagem, parece-nos adequada a conclusão de Marcela Guimarães (2013, p. 132):

> O suplemento, portanto, é um reforço pretensamente factual do perfil inabalável da dignidade da heroína, mas não só. A sua necessidade reafirma o caráter da personagem e ratifica a aposta do romancista afinal, prova que entre os postulados do romance e sua protagonista há real e definitiva harmonia, que o exemplo dela estava a serviço do propósito do romancista, como ele estava a serviço do romance.

Em suma, parece haver uma necessidade de se demonstrar como todos os esclarecimentos presentes durante o romance, as interações com o leitor e cada atitude de Ludovina estavam cuidadosamente apresentados, a fim de comprovar seu caráter puro. Em outras palavras, uma comprovação de que o romance era planejado e seguia uma lógica própria, que, como se expôs nos prefácios iniciais, exigia um trabalho superior do escritor.

O comportamento do narrador em inserir os "vários'" prefácios parecia objetivar um questionamentos de uma apresentação lógica dos romances da época, ao mesmo tempo em que demonstrava uma preocupação em fazer com o que o leitor se esforçasse na tarefa de compreender porque isso ocorria. É a dualidade de um narrador que se mostra organizador e detentor do poder advindo dessa organização, mas, ao mesmo tempo, está preocupado em cativar seus leitores, uma vez que está ciente da necessidade de mantê-los para que possa publicar futuramente.

Essa preocupação parece estar ligada ao questionamento da organização do gênero romance, haja vista o caso do suplemento prefácio. Ao inserir mais essa "parte" ao romance, cria-se a incomum aparição de dois fins, já que após o capítulo intitulado "Conclusão" o narrador apresenta a palavra "FIM" e, depois do suplemento novamente insere um "FIM", demonstrando, mais uma vez, a caprichosa atitude do narrador, que opta por um arranjo diferenciado. Para Marcela Guimarães (2013, p. 132):

> O prolongamento da narrativa depois do seu fim anunciado não é motivado pela suspeita de erro no julgamento do narrador, como a primeira leitura pode sugerir. Ele manifesta a consciência de que sua obra está concluída. No "Supplemento", em que se inscreve novo "prefácio" (no fim do romance...), o autor revela as primeiras opiniões sobre sua obra, os problemas com o editor dadas as preferências do público, que, entretanto, não lhe fazem esquecer seu compromisso com a verdade, e define o formato da obra. Revela a fonte que lhe ofereceu o contexto do romance e seu próprio impasse frente a fatos que pareciam colocar a integridade de sua heroína em jogo.

A pesquisadora chama a atenção para o fato de que o narrador questiona diversas tradições literárias com a organização proposta, mas não se afasta da verdade. Conforme demonstramos neste trabalho, o narrador camiliano mesmo empenhado na tarefa de teorizar sobre o próprio romance, não consegue se afastar da preocupação com a aceitação do público, que, por fim, é o grande responsável pela manutenção e consumo do gênero romance. Para isso, insere tipicidades folhetinescas e insiste na verossimilhança, como um trunfo a oferecer a seus leitores e que manteria a fidelidade a seus escritos. Envolvido nessa tarefa, faz uso do prefácio como elemento de apoio para essa tarefa, ao mesmo tempo em que problematiza a sua própria organização e estruturação.

Referências

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas. Volume II*. Romances/Novelas (II) – A Neta do Arcediago, Onde está a felicidade?, Um Homem de Brios, Lágrimas Abençoadas, Cenas da Foz, Carlota Ângela, Vingança, O Que Fazem Mulheres. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1983.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana, vol. I.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001.

FRIER, David . *As (Trans)Figurações do Eu nos Romances de Camilo Castelo Branco (1850-1870).* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

FRANCHETTI, Paulo. Machado e Camilo. In: *XII Congresso Internacional ABRALIC*, 2011, Curitiba. Centro, centros – Ética, estética. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0622-1.pdf> Acesso em: 20 out. 2012.

GUIMARÃES , Marcella. Camilo Castelo Branco e a "paciência de um romancista que sabe do seu ofício " (O que fazem mulheres , 1858). *Revista Letras* , Curitiba, n. 87, p. 125-135, jan./ jun. 2013. Editora UFPR. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/31077. Acesso em 24 set. 2015.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, João Paulo Braga Correia da. *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana.* 2011. 428f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2013.

STERNE, Laurence. *A Vida e as Opiniões Do Cavalheiro Tristram Shandy.* Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos.* São Paulo: FAPESP, 2007.

MANUEL LOPES E O SENTIMENTO DE APEGO AO LUGAR: UMA LEITURA DA ESPACIALIDADE EM *OS FLAGELADOS DO VENTO LESTE*

Luis Oliveira Freitas (UFMA)[1]

RESUMO

Objetiva-se com este trabalho uma leitura da espacialidade no romance *Os Flagelados do Vento Leste*, do cabo-verdiano Manuel Lopes, à luz da relação que alguns personagens estabelecem com o lugar em que vivem. A obra literária africana evidencia um cenário desolador em que a seca assola todos os aspectos da vida dos personagens reduzindo-os à condição de flagelados. Diante de tal realidade, a única saída é o êxodo, seja para outras regiões de Cabo Verde, seja para o exterior. No entanto, alguns personagens insistem em permanecer em seu lugar, talvez por acreditarem num milagre dos céus. É o caso, por exemplo, de José da Cruz, o protagonista, que só sairá de sua casa após perder tudo o que tem, inclusive a própria família. O referencial teórico a que se propõe esta análise fundamenta-se na Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológico-existencialista, mais propriamente nos conceitos de espaço, lugar, topofilia e topofobia, sustentados por seu principal representante, o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan nas obras *Topofilia:* um estudo da percepção, valores e atitudes do meio ambiente (2012) e *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência (2013).

Palavras-chave: Geografia Humanista Cultural. Lugar. Seca. Flagelo.

Estar ligado a um lugar constitui uma característica básica de todo ser humano. Isso porque todo homem nasce, cresce, desenvolve-se e morre num determinado lugar. Há pessoas que vivem a vida inteira em um único lugar e há quem viaje por diversos lugares ou até fixam moradia em vários lugares ao longo da vida.

De maneira geral, praticamente todo ser humano anseia por uma habitação que lhe proporcione uma boa qualidade de vida. Na composição dos valores humanos, normalmente há dois anseios fundamentais: ter uma casa agradável para morar e um mundo melhor para viver (GONÇALVES, 2010). O geógrafo humanista sino-americano Yi-Fu Tuan (2012, p. 162) afirma que “as pessoas sonham com lugares ideais”. Esses espaços idealizados são inseridos na vida cotidiana, nas aspirações e nos devaneios da pessoa.

Quando se pensa na categoria lugar, isso nos remete aos estudos e pesquisas da Geografia, que é a ciência que busca melhor compreensão das relações socioespaciais. Holzer (1999) ressalta que, embora lugar seja um conceito fundamental nos estudos geográficos, só ganhou a devida importância a partir da década de 1980, pois, antes disso, era estudado apenas

[1] Mestrando em Letras na Universidade Federal do Maranhão. E-mail: luis-freitas@uol.com.br

em plano secundário. Foram os geógrafos humanistas que se preocuparam, a partir dos preceitos da fenomenologia, em definir o lugar enquanto experiência que se refere ao espaço vivido pelos seres humanos.

A noção de lugar muitas vezes é acompanhada da ideia de espaço. Mas convém estabelecer a diferença entre tais categorias. Tuan (2013, p. 11), embora reconhecendo que "são termos familiares que indicam experiências comuns", tem a preocupação em diferenciar espaço e lugar. O teórico afirma que lugar traz a conotação de segurança, estabilidade, pausa, uma vez que o ser humano está ligado a ele de forma bem direta; já espaço dá a noção de liberdade, permitindo assim o movimento. Enquanto lugar é mais concreto e refere-se aos centros de intimidade, o espaço é mais abstrato e representa a mobilidade, a aventura. O autor aprofunda a temática afirmando que:

> "Espaço" é mais abstrato do que "lugar". O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As ideias de "espaço" e "lugar" não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN, 2013, p. 14).

Ao comentar sobre o espaço, Tuan (2014) reafirma que tal categoria traz a ideia de aventura, busca de novas experiências, o que também implica risco, pois, quando se está num barco em alto mar, há o perigo de algum acidente. Na medida em que há familiaridade com o espaço, este se torna um lugar e a partir daí pode proporcionar a sensação de segurança às pessoas. O autor também ressalta que o lugar, por ser um espaço familiar, pode ser também chamado de lar, pois com o tempo as pessoas se tornam fortemente ligadas a ele.

Convém esclarecer que o lugar se constitui como um centro cheio de valor onde o ser humano satisfaz suas necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação (TUAN, 2013). O lugar inspira segurança e familiaridade. Pádua (2013, p. 46) comenta que o lugar "tem espírito e personalidade". Tem espírito porque está carregado de emoções além de ter nascido do sagrado, do carinho da avó e do apoio da vizinhança. Ao mesmo tempo, tem personalidade porque lugar é um contexto físico fruto das modificações forjadas por quem aí viveu ou vive. A autora afirma que "os lugares são estabelecidos por meio da mente, dos sentidos, da percepção e da experiência".

Na abordagem que faz sobre o lugar, Carlos (2007, p. 17-18) afirma que este se constitui como:

> a porção do espaço apropriável para a vida — apropriada através do corpo — dos sentidos — dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua, e nesse sentido poderíamos afirmar que não seria jamais a metrópole ou mesmo a cidade *lato sensu* a menos que seja a pequena vila ou cidade — vivida/conhecida/ reconhecida em todos os cantos. Motorista de ônibus, bilheteiros, são conhecidos-reconhecidos como parte da comunidade, cumprimentados como tal, não simples prestadores de serviço.

As categorias espaço e lugar são imprescindíveis quando se tem o objetivo de buscar a espacialidade na literatura. Vale lembrar que isso se dá na perspectiva da experiência, que é de fundamental importância para a Geografia Humanista Cultural de base teórica fenomenológico-existencial. Segundo Tuan (2013, p. 200), "a arte literária chama a atenção para áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas [...] uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar".

Vale comentar que essa fusão entre espaço e lugar constituem duas faces de uma mesma moeda. A espacialidade na literatura não é construída somente a partir da realidade geográfica, que se prende à concretude, mas, sobretudo de aspectos subjetivos que transcendem a própria realidade. Desse modo, os lugares passam a ser compreendidos como extensões da vida humana e não simplesmente como meros conceitos locacionais (DARDEL, 2011).

É importante perceber que a relação homem e lugar é marcada pelo sentimento de afetividade, de amor. Segundo Gonçalves (2010), isso ocorre devido a três fatores: primeiro, porque os lugares foram criados pelo próprio homem; segundo, pelo fato de os lugares serem habitados pelo ser humano; e, terceiro, porque, depois de um certo tempo, os lugares passam a habitar os homens. Dessa forma, pode-se afirmar que há uma complementação entre o par homem/lugar a ponto de um não ter existência sem o outro. Para o teórico Tuan (2012), esses laços afetivos que os seres humanos mantêm com o meio ambiente material pode ser chamado de topofilia. No entanto, convém observar que os lugares também podem nascer do ódio ou serem frutos do medo e da ira. Tuan (2005) chama tal fenômeno de topofobia.

É imprescindível que se reconheça que a literatura se constitui num caminho de compreensão do mundo pela forma como percebe os diversos aspectos da vida humana. Um aspecto perceptível importante diz respeito ao espaço e lugar tanto na sua forma fictícia quanto real. Aqui as ações das personagens podem revelar essa relação existente entre o homem e o lugar em que vive.

É sob o viés do apego ao lugar e à terra natal que a obra africana *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, será analisada nesse trabalho. Trata-se de um romance publicado inicialmente em Cabo Verde, em 1959, que retrata grandes calamidades ocorridas no arquipélago, precisamente na ilha de Santo Antão, na década de 1940. Embora o texto seja uma narrativa de ficção, é fundamentada no testemunho de seu autor, que presenciou as catástrofes da fome devido à seca que assolou Santo Antão. No prefácio da obra, o próprio Manuel Lopes assim se expressa:

> Acompanhei um dos períodos mais sombrios da odisseia agrícola do povo mártir de Santo Antão. Compartilhei da sua luta com tal ansiedade e adesão, que ficou viva no meu espírito e gravada no meu coração para sempre a terrível tragédia. Desejaria mais, ainda, ter vivido as horas de desforra em que, na abundância e no lazer, a sua personalidade irrompe, exuberante, espontânea, rude e generosa, lá onde, um, dois ou três anos atrás, a seca roera até os ossos todos os humanos esforços, e esgotara toda a humana vontade e possibilidade de sobrevivência (LOPES, [s.d], p. 7-8).

Manuel Lopes é um escritor e poeta natural da ilha de São Vicente que fez parte do movimento da revista *Claridade*, cujos números foram publicados entre 1936 a 1960. De acordo com o crítico Ferreira (1987), os poetas e escritores desse movimento, conhecidos como claridosos, têm o objetivo de romper com os arquétipos europeus e orientar a sua atividade criadora para a raiz cabo-verdiana, contribuindo assim para a formação da moderna literatura de Cabo Verde. O objetivo dos claridosos consiste em produzir uma literatura engajada nos problemas que afetam a vida do arquipélago. Por isso, eles se voltam para a terra, o povo e a realidade socioeconômica.

O romance *Os Flagelados do Vento Leste* apresenta influência dos neorrealistas portugueses e dos regionalistas brasileiros. Pires Laranjeira (1995, p. 197), ao comentar essa obra de ficção, afirma que é um

> romance neorrealista pela denúncia de injustiça sobre um povo votado ao abandono, com laivos naturalistas, sublima o conteúdo através de uma escrita nova, plasmada num tecido textual linguisticamente cabo-verdiano e de uma construção ficcional ao serviço da renovação estética.

Já no que diz respeito à aproximação da literatura cabo-verdiana com a brasileira, Abdala Jr. (2003, p. 267) afirma que "a presença da literatura regional brasileira foi marcante para os cabo-verdianos, um influxo que veio de fora para que os escritores desse país repensassem a identidade do arquipélago [...]". Gomes (2008) também ressalta que o romance nordestino de cunho social representa forte referência para a assunção de vários autores

africanos autóctones. É importante perceber que tanto o movimento regionalista brasileiro como a revista *Claridade* se preocupam em fazer a denúncia da realidade social, especialmente no que se refere à vida cotidiana dos trabalhadores do campo.

A obra de Manuel Lopes está dividida em duas partes e possui seis grandes capítulos na sua totalidade. Na primeira parte, composta por três capítulos, percebe-se personagens como José da Cruz, Mochinho, Zepa, Nhô Manuelinho, João Felícia, a viúva Aninhas, a professora Maria Alice e outros que trazem à tona o projeto tipicamente neorrealista. São personagens "tipo", estereotipadas; representam circunstâncias e não individualidade. Na segunda parte do romance, também constituída de três capítulos, é possível perceber que o autor rompe com as características do neorrealismo e passa a narrar as consequências dramáticas das calamidades cíclicas em Cabo Verde. Nesta parte da narrativa, há a preocupação em apresentar as personagens com uma análise psicológica. Aqui a personagem central é Leandro, filho de José da Cruz, cuja personalidade e caráter são detalhadamente delineados na trama.

A obra *Os Flagelados do Vento Leste* constitui-se numa narrativa que desenvolve cenário de intensa desolação, a ponto de promover o desespero e a degradação humana. O enredo trata de uma família de camponeses arrendatários que enfrenta uma seca terrível em Cabo Verde, causada pelo fenômeno do vento Harmatão, conhecido como lestada, proveniente do deserto africano causador das estiagens e da desolação. Devido à fome causada pela seca, todos daquela região são obrigados a migrar para outros locais, principalmente onde havia frentes de trabalho organizadas pelo governo. Pode-se observar a migração no seguinte trecho:

> Dobrada e encolhida por causa do frio, observou o êxodo de homens, mulheres e crianças no caminho, abandonando os campos desolados, em direção às montanhas, atraídos pelos boatos da abertura de trabalhos do Estado na Estrada dos Lajedos. Nos últimos dias os caminhos tinham andado pejados de gente, como carreiros de formigas, numa única direção. Iam de esteira e sacos às costas, alguns com o pilão, e até paus de armação da casa. Era uma trupida de povo, principalmente de madrugada (LOPES, 1986, p. 105).

Segundo Tuan (2012), há diferentes modos do ser humano dar sua resposta ao meio ambiente em que vive. Diante do prenúncio da seca, na obra de Manuel Lopes, é possível constatar que as personagens apresentam comportamentos diversos como: as famílias mudavam os mochos de suas casas, as crianças sentavam aos pés dos pais, as pessoas não conversavam, os homens mantinham expressões fechadas, havia profunda ansiedade, persistência e esperança em todos (LOPES, 1986). Já no momento em que de fato ocorre a seca, percebe-se que há os

que migram e os que permanecem em suas casas na esperança da chuva. E há também aqueles que enfrentam o problema da fome praticando atos ilícitos de roubo por meio do ataque direto. São os salteadores, conhecidos como mascarados, nos quais ninguém consegue pôr as mãos, pois se refugiam nas montanhas:

> Os mascarados são o flagelo dos lugares montanhosos e ermos, como os daninhos o são dos povoados e dos regadios das ribeiras. [...] aos mascarados, não é possível pôr-lhes as mãos de riba. As montanhas pertencem-lhes. Visam as vítimas a quilômetros de distância; têm tempo de ser prepararem para a fuga ou para o ataque. Surgem de repente a dois passos da presa e, quando desaparecem, não deixam rastro. As montanhas não os denuncia (LOPES, 1986, p. 99).

O romance de Manuel Lopes não somente faz o retrato dos problemas que afetam Cabo Verde, especialmente a ilha de Santo Antão, como pinta um painel da difícil realidade a que os habitantes da ilha são submetidos. Por isso é fundamental para o autor apresentar as questões climáticas e geográficas do arquipélago, como também os temas voltados para o cotidiano local das pessoas. É importante perceber que o "claridoso" não se preocupa apenas em representar a realidade como um documento, mas introduz elementos artísticos, metafóricos, na descrição dessa paisagem, como no trecho abaixo ao descrever a chuva:

> Sem qualquer antecipação, sem os prévios sinais do costume, que tanto prestígio emprestam aos homens entendidos, fortes bátegas abateram violentamente sobre os campos; como um dilúvio, como um castigo do céu: os anjos portadores de água também têm os seus acessos de cólera. [...] Os uivos do vento eram a sua voz. Donde vinham traziam a fúria consigo e o ventre encharcado... (LOPES, 1986, p. 24).

Constata-se que há, na narrativa cabo-verdiana, uma estreita relação entre homem e terra. De acordo com Tuan (2012), a topofilia do agricultor está profundamente formada a partir da dependência que este mantém com a terra, já que ganha a vida com ela. Isto se verifica claramente na obra por meio de suas personagens camponesas que vivem da terra, pois plantam e colhem seu próprio alimento, dependem diretamente da natureza. Devido a esse fator, esperam ansiosamente pela chuva, conforme se vê:

> E havia esperança e coragem e medo. A esperança nas águas e o temor da estiagem faziam parte de um hábito secular transmitido de geração a geração. Todos os anos era assim: a esperança descia em socorro daqueles que tinham o medo na alma; por isso ela era a última luz a consumir-se. Sim, a chuva chegaria um dia. Esperavam por ela como se espera pela sorte, no jogo. Se não viesse, a alternativa seria apertar o cinto, meter a coragem no coração para a luta, como qualquer homem pode fazer quando cai no meio da borrasca. (LOPES, 1986, p. 12).

O autor caracteriza o lugar não como um aspecto isolado na obra, mas com a finalidade de visualizar o panorama das situações de dificuldades por que os moradores de Cabo Verde estão passando naquele momento. O ser humano se encontra profundamente afetado pelas calamidades da seca e das pragas, os gafanhotos, provocadas pela lestada, conforme se pode observar:

> Em lugar da chuva veio a lestada, depois da lestada, os malditos gafanhotos vermelhos. Para coroar a desgraça não caía uma gota de água depois das chuvadas de setembro. Os campos pelaram pelados, a nascente dava pingos só, a cabra quase nada, as galinhas andando dum lado para outro atrás de Zepa, o porco grunhindo de manhã à noite. (LOPES, 1986, p. 104).

Do ponto de vista do apego ao lugar, verifica-se na obra do escritor cabo-verdiano um intenso patriotismo, ou seja, o forte amor pela terra pátria ou terra natal (TUAN, 2012). Manuel Lopes apresenta José da Cruz, protagonista da primeira parte do romance, como um homem profundamente ligado à sua localidade. Além disso, revela-se como um conhecedor dos fatos naturais em vista do cultivo da terra onde vive. No capítulo de abertura intitulado "Chuva", José da Cruz, ou compadre Isé, praticamente faz a previsão da chuva por meio de um sonho que teve de madrugada. Logo que amanhece, conta o sonho para seu compadre João Felícia, afirmando que tal sonho se trata de um aviso de que haveria um bom período chuvoso. Fica tão confiante que já começa a plantar sua roça esperando a chuva que logo cairia. Não somente decide fazer o plantio, como também aconselha o amigo João Felícia a fazer o mesmo: "Diga compadre, se quer ouvir um bom conselho, que vá metendo milho na terra. É o que vou fazer esta tarde. Coisa tá a querer virar de um momento pra outro..." (LOPES, 1986, p. 19).

A alegria durou pouco tempo, pois com a lestada toda a plantação secou e a que não morreu foi devorada pelos gafanhotos. A partir desse momento, as dificuldades da família de José da Cruz se acentuam sempre mais a ponto de aos poucos a comida desaparecer por completo. Zé da Cruz começa a vender todos os seus bens, inclusive os poucos móveis da casa, para poder comprar alimentos para si e sua família, mas não consegue mantê-la alimentada por muito tempo. Leandro, filho de seu primeiro casamento, cuja profissão era a de pastor, socorre o pai com mantimentos adquiridos por meio de sua prática de salteador mascarado. Inicialmente José aceita tal ajuda, mas, depois que descobre a origem dos alimentos, não só se recusa em recebê-los, como expulsa o próprio filho de casa, mesmo vendo sua família em situação de grande calamidade, pois até já havia perdido Jó, seu filho mais novo.

> – Olha – disse José da Cruz dando um passo para o filho. – Pega no teu sarrão, com tudo o que tem dentro, e vai de novo pelo mesmo caminho que vieste. Tu sabes tão bem como eu por que não quero pôr a minha boca nessa comida, nem eu nem a minha família. Sai da minha casa, desgraçado. Toma a bênção, e vai na paz de Deus (LOPES, 1986, p. 138).

Nessa realidade marcada pela catástrofe, José da Cruz observa quase todos de seu lugar migrarem para os locais onde havia projetos do governo, inclusive o seu compadre João Felícia, mas o protagonista permanece em sua casa e de lá não pretende sair. Embora sinta bastante medo daquela situação desoladora, ele tem a esperança de que o tempo irá mudar: "E se o tempo virar? Se vem chuva a valer, das chuvas que encharcam a terra até rebentar nascentes, como aquela de setembro passado?" (LOPES, 1986, p. 124). Mas caso viesse a chuva, a situação não se resolveria, nem seu desejo se concretizaria, visto que José da Cruz não tinha mais sementes para semear.

Como se pode ver, Manuel Lopes, por fazer uma ficção inspirada nos fatos vividos, retrata a personagem José da Cruz como um habitante da ilha de Santo Antão extremamente apegado ao seu lugar. O projeto de vida do protagonista é muito simples, pois consiste no plantio de sua roça para lhe propiciar uma colheita que seja capaz de suprir as necessidades básicas de sua família. Como não houve colheita devido à seca, só restava a alternativa de partir de seu lugar em busca da sobrevivência.

Mesmo diante da catástrofe que a cada dia se acentuava mais, José da Cruz insiste em permanecer na sua casa, esperando um milagre dos céus. No entanto, o milagre não aconteceu, somente mais misérias, pois Zé da Cruz acaba perdendo toda a família, inclusive Zepa, sua esposa. Diante de uma realidade como essa, Tuan (2013, p. 171) afirma que "na ausência da pessoa certa, as coisas e os lugares rapidamente perdem significado". Sendo assim, o narrador mostra José da Cruz, após todas as suas perdas, reconhecendo que não há mais nada a fazer na sua terra e decide partir para sempre:

> – Só te esperava para me ir embora. Levas tudo. A levada, os pilares, não fica mais nada. Agora sim. Foi-se tudo. Já nada tenho que fazer aqui. Agora vou-me embora. Agora vou-me embora... Levaste o resto. Não fica mais nada. Agora, vou-me embora de verdade. Agora, sim. Ó Zepa! – chamou, caminhando para a porta. – Ó Zepa! Ó Zepa! Vamos embora. Agora sim... (LOPES, 1986, p. 142).

É importante observar também o simbolismo presente no nome do protagonista José da Cruz. Percebe-se que o nome José pode fazer alusão a José do Egito, da Bíblia Sagrada, que foi

a pessoa encarregada pelo governo do Egito (o faraó) a tomar as providências necessárias para que o povo daquela região não morresse de fome durante uma grande seca. Já o sobrenome Cruz traz a conotação de um grande símbolo religioso usado desde a mais alta Antiguidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 309), a cruz, assim como o quadrado, "simboliza a terra; mas exprime dela aspectos intermediários, dinâmicos e sutis". Os autores ressaltam também que a cruz foi enriquecida pela tradição cristã, que passou a ver nela a imagem da história da salvação e a paixão do Salvador. Assim, é possível afirmar que Manuel Lopes, ao nomear o protagonista do romance como José da Cruz, traz a ideia de alguém profundamente apegado à sua terra, sua casa. Embora passando por grande sofrimento, mantém a esperança de vencer todas as intempéries da vida. É possível afirmar que Zé da Cruz é o símbolo do lavrador cabo-verdiano, cheio de garra, coragem e amor à terra.

Após ter realizado essa pesquisa, chegou-se à conclusão de que, na análise da espacialidade na obra *Os Flagelados do Vento Leste*, é possível verificar um forte sentimento de apego ao lugar. Os conceitos de espaço, lugar, topofilia e topofobia, desenvolvidos pela Geografia Humanista Cultural, por meio de seu principal representante Yi-Fu Tuan, foram fundamentais nesse processo de análise do romance. Portanto, ressalta-se que Manuel Lopes não se preocupa em apenas descrever a seca, como se fosse um documento geográfico ou histórico, mas mostra principalmente como se dá a relação entre o homem e o ambiente hostil em que ele se encontra.

Referências

ABDALA JR., Benjamin. *De voos e ilhas.* Literatura e comunitarismos. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2003.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo.* São Paulo: FFLCH, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra.* Natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* São Paulo: Ática, 1987.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde.* Literatura em chão de cultura. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008.

GONÇALVES, Leandro Forgiarini de. *O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista:* um lugar chamado Avenida Paulista. 2010, 267f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2010_LeandroForgiarinideGoncalves.pdf. *Acesso em: 08 out. 2015.*

HOLZER, Werther. O lugar na Geografia Humanista. *Revista Território*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 67-78, jul./dez. 1999. Disponível em: <http://www.laget.eco.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=6>. Acesso em: 12 out. 2015.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LOPES, Manuel. *Os flagelados do vento leste.* São Paulo: Círculo do livro, 1986.

PÁDUA, Letícia Carolina Teixeira. *A geografia de Yi-Fu Tuan:* essências e persistências. 2013, 206f. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8135/tde-09122013.../pt-br.php. Acesso em: 08 out. 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia.* Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina (PR): Eduel, 2012.

_____. *Espaço e lugar.* A perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina (PR): Eduel, 2013.

_____.*Paisagens do medo.* Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____.Space and place 2013. Espaço e lugar 2013. *Geograficidade*, v.4, n.1, p. 4-13, Verão 2014.

CONTIGÊNCIAS DE UM MUNDO IMAGINÁRIO: ROCHA PITA, O DEVIR E A *HISTÓRIA DA AMÉRICA PORTUGUESA*

Manoel Barreto Júnior (UNEB)[1]

RESUMO

A proposta desta comunicação é analisar alguns aspectos das contingências do imaginário empenhadas na *História da América Portuguesa (1730)*, de Sebastião da Rocha Pita, através duma perspectiva comunicacional da obra. Neste sentido, o espaço imaginado e, consequentemente, representado como América Portuguesa, enlaça o entendimento que a prática literária é também uma prática política, na medida em que pela ação criadora o sujeito histórico se manifesta determinado por circunstâncias objetivas, naturais e sociais que, deste modo, evidencia o essencial para o estabelecimento da eficácia estética nas manifestações literárias. É certo, entretanto, que na *História da América Portuguesa*, dadas suas peculiaridades, constituem partes simbólicas da imensidão do mundo colonial brasílico que evidencia a essência das quais são produzidas as narrativas, sobretudo, por refletir a inteireza comunicativa e as possíveis transgressões interpretativas do imaginário (pós)colonial – que acabam por romper os silêncios estabelecidos ao que concerne às forças imperialistas. Ou seja, posicionamentos discursivos que faz minar fronteiras rígidas, não só no campo dos estudos literários, mas ainda em outras áreas das ciências humanas, através da atualização de conceitos tais: nação, narrativas coloniais, identidades/subjetividades entre outros; sustentáveis, por vezes, para garantir interesses do aparelho ideológico hegemônico. Aspectos que podem fomentar o esquecimento daqueles que têm em si os vestígios de memória, e, portanto, o dever político-social de estendê-la a todos, a fim de favorecer as (des)conexões dos sujeitos históricos e suas narrativas espetaculares.

Palavras-chave: Contingências do imaginário; *História da América Portuguesa;* Eficácia estética; Experiências contextuais de leituras.

O rio das Amazonas, ou Grão–Pará, que poderá ser pai de todos os rios, como o Oceano é pai de todos os mares [...]
Sebastião da Rocha Pita

É certo que a obra de criação artística, dadas às suas peculiaridades, constitui uma parte singular, com características próprias, pelas quais vigoram normas absolutamente diversas do uso estético da linguagem que, por vezes, articulam estratégias discursivas. Um maior desenvolvimento de compreensão destes aspectos de produção remeteria, ainda uma vez, às reservas das perdas de matizes referenciais, a favor do fluxo do imaginário do autor. Do ponto de vista das considerações sobre as contingências do imaginário na criação da *América portuguesa*, de Rocha Pita, busca-se conjeturar a

[1] Professor Auxiliar da Universidade do Estado da Bahia – UNEB - Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e práticas sociais - PÓSLIT da Universidade de Brasília - UnB.

respeito de algumas dessas peculiaridades do reflexo literário, em meio ao propósito primeiro da obra, pelo viés documental.

Por esta razão, a narrativa de Rocha Pita, em matéria literária, tem uma forma bastante peculiar, através de estética que se anuncia como uma inovação, através do uso estético da linguagem, em pleno século XVIII. A fim de não se recorrer a anacronismos, essa abordagem evidencia leituras contextualizadas do período colonial. Entretanto, deve-se, antes, ratificar que Rocha Pita, se teve a intencionalidade de escrever um texto documental sobre a América portuguesa, em algum momento fora traído pelos caminhos abertos pelo imaginário. Questões evidentes em sua narrativa pelo cruzamento entre o realismo, a fantasia, a documentalidade e o devaneio - ao compor a sua versão da América portuguesa.

Naturalmente, diante das possíveis intencionalidades discursivas de Rocha Pita, limita-se a atenção para dois pontos de vista dele decorrente, para sistematização e produção desta obra impressa no ano de 1730[2]. Assim, o primeiro consiste no posicionamento de Rocha Pita em querer comunicar, publicar e, ao gosto da época, exibir a sua a aspiração, expor sua sapiência sob qualquer pretexto comunicativo. Neste instante, cabe salientar seu nítido contraste perante o ócio simbólico intelectual em que viviam os colonos letrados e, consequentemente, esquecidos por Lisboa Ocidental - causa que se liga ao processo contínuo e evolutivo das temporalidades históricas.

Um segundo ponto reverbera-se sob a forma de conveniências culturais arregimentadas pelo intelectual ante os comprometimentos encomiciásticos. De tal modo, como consequência natural do seu estreitamento político junto à corte portuguesa, inclusive, quando da função empenhada da obra em compor, em meados do século XVIII, a monumental - e ainda não consolidada - história de Portugal. Ao contrário de outras nações europeias que, naquela época, já possuíam tais registros. Em consequência, os escritos de Rocha Pita apresentavam, em seu bojo, outra função fundamental, ou seja, apresentar aos viventes, na Europa, a América portuguesa a partir de temas locais tais quais: poderio bélico, aspectos da história natural, menções eclesiásticas, além das informações político-administrativas da distante colônia americana.

Diante desse cenário, esta análise segue a máxima da crítica marxista no que se refere à evolução histórica. Assim, o homem faz a história, a partir das possibilidades que

[2] Reitera-se a questão do título original da obra: *História da América portuguesa: do ano do seu descobrimento até o ano de 1730.*

o tempo histórico lhe apresenta. A tal questão, e consonante aos pressupostos de Bastos (2006, p. 93), a prática literária é também uma prática política, pois "antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária - isto é, da obra como representação da História - se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social". Afinal, pela função criadora o sujeito histórico se manifesta, e, por conseguinte, o homem se cria, determinado por circunstâncias objetivas, naturais e sociais que, portanto, fomentam o essencial para o estabelecimento da eficácia estética nas suas manifestações literárias. Assim sendo, tal movimento só pode ser compreendido e explicado através do quadro histórico de todo o sistema literário nacional; algo incompatível com o vivido na América portuguesa na primeira metade do século XVIII. Ajuizando sobre a questão do método historiográfico literário, lembra Antonio Candido (2012):

> Este anglo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético). (CANDIDO, 2012, p. 18).

Um propósito bem articulado, pois, como grande orador que fora, Rocha Pita tinha a consciência estética de que sua produção distanciava-se dos rigores formais da documentalidade, uma vez que avançava para uma linguagem que não se esgotava em si mesma. Logo, um exemplo eficaz é o da tradução da natureza potencialmente edênica de sua terra, ou, ainda, a representação da sociedade luso-americana, articulada a vocação histórica entre aproximações e distanciamentos das maneiras de si representar.

Trata-se então de um espaço geopolítico de alguma maneira transfigurado pelo gigantismo de um jogo duplo que, também, se delineia entre aspirações nativistas ou protonacionalistas, como representações da América portuguesa dotada de soberania e devaneios autóctones. A constatação deste fato provoca a adesão orgânica entre o ajuntamento da vida privada aos reflexos sociais do lugar de produção da obra. Estratégia nada alheia ao produzido por Sebastião da Rocha Pita, quando apresenta o Estado do Brasil como paraíso terral. Ocorrência logo vista no início da *História da América Portuguesa*, através de descrições perante as singularidades da fauna e da flora local. Constata o historiador-poeta:

> 2. Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios mais dourados, nem reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes nasçam o sol, ou se sepulte, estão sempre claros;

> as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras; é enfim o Brasil terrial paraíso descoberto, onde tem nascimento e curso os maiores rios. [...] (PITA,1976, p. 19).

Sem que a explicação deixe de ser casuísta, neste momento histórico, o Estado do Brasil, ainda no século XVIII, era notabilizado como "América Portuguesa", estratégia discursiva que pode ser interpretada em pelo menos dois núcleos discursivos: o elementar, incorporado pelos portugueses, que oportunizava a expressão para confirmar aspectos da conquista territorial, a favor da manutenção imperialista. E outro de natureza brasílica, cunhada pelos luso-americanos, que se apropriam da expressão para salvaguardar um juízo crítico identitário entre aproximações e reconhecimentos - como expressão de uma civilização letrada. Por estas perspectivas, ao longo do século XVIII, a partir das transformações substanciais que ocorriam no mundo euro-americano – português e espanhol –, fora se esboçando o contorno gradativo de subjetividades embrionárias, diria ainda nativistas, entre os luso-americanos. Evidência depois retomada por alguns intelectuais brasileiros do século XX, como Pedro Calmon (1976), em observância aos escritos da época:

> [...] É o confiante amor no elogio fervoroso de um mundo que Rocha Pita definia ardentemente como sendo o nosso mundo. América, sim; porém, de língua portuguesa, bem marcada num mapa povoado de gentis fantasias e exageros poéticos, a América que tinha raiz sadia, alma própria, história conhecida, florões intelectuais, uma formidável ideia de si mesma... para suprir o que faltasse, a imaginação criadora do patriotismo! (CALMON, 1976, p. 16).

Ao que concerne à história das ideologias crescentes no século XVIII, estas foram seguramente motivadas por ideais Iluministas que já ecoavam deste lado do Atlântico. De certo, influenciado por estes ideais, Sebastião da Rocha Pita carrega no peso de sua tinta, principalmente por fomentar a lógica do mito fundador da nação brasílica. Por conseguinte, o ideal do paraíso idílico, nestas terras, ganhava força através de alegorias edênicas daquele novo mundo, quase inexplorado e potencialmente vivo, porém demasiadamente distante no imaginário europeu, restrito ao devir nebuloso para além da imensidão Atlântica.

De tal forma escapando dos controles do aparelho ideológico vigente, a captação da realidade pela lente do imaginário de Pita se mostra altamente influenciada - e influenciadora - dos fluxos evolutivos da história. Com efeito, essa posição permite entender que o mesmo possuía uma percepção mais arrojada da América portuguesa, na

medida em que cria a condição de desconstruir aquela visão simplista e secular das terras brasílicas, sempre, representadas através das relações em torno da cana de açúcar e canaviais, senhores de engenho e escravos, crenças religiosas africanas, o exotismo indígena e, principalmente, a extrema miséria intelectual.

A produção desta autoimagem, todavia, – criada por um natural brasílico - teve contudo que firmar um passo anterior: ou seja, a diferenciação da América portuguesa – em relação a Portugal, pela concepção de um Estado do Brasil "não europeu". Isto é, pela exploração de traços americanistas, sob o qual favorecia a base duma legitimação protonacionalista no que concerne à construção de um projeto historiográfico genuinamente autóctone. Afinal, um acontecimento era fato no discurso de Rocha Pita: não havia como disfarçar a "novidade" das vivências e experiências que se produziram na escrita. Assim sendo, a partir das imagens expressas pelo imaginário deste novo homem é que se passa a construir e a representar a nova realidade de viver nestas terras. E, ainda, experimentar uma posição deslocada, diante do que mais tarde se confirmaria como aspectos nacionalistas.

Afinal, demasiado longe da Europa para nutrir-se da postura imperialista, este homem virtuoso vivia as sensações do ser/estar na colônia, de maneira a revelar a realidade histórica da sua condição colonizada, fazendo vazar, em suas composições narrativas, expressões autóctones. Pois, dessa forma, se nota a condição brasílica. Atos evidentemente contraditórios através de atitudes (in)conscientes que se configuram em evidenciar a veneração à pátria mãe: Portugal. E entre o sentimento de afeições subjetivas diante do novo Estado que se principia. Tudo pelo entendimento de que a questão da alteridade não é, de modo algum, alheia ao processo de colonização.

> É a melhor poção do Brasil; vastíssima região, felicíssimo terreno em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são tesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas; tributandos os seus campos o mais útil alimento, as suas minas os mais finos ouro, os seus troncos o mais suave bálsamo e os seus mares o âmbar mais seleto. (PITA, 1976, p. 19).

Não seria de outro modo que esta obra serviria de fonte de inspiração para muitos escritores românticos, além dos árcades, como Santa Rita Durão, que muito provavelmente gestou o seu *Caramuru* (1781) das páginas da *História da América Portuguesa (1730)*. A partir de levantamentos bibliográficos, pode-se constatar que é através de Rocha Pita, que se faz o primeiro registro documental sobre este mito (colonial) de base fundacional da nação brasileira. Entretanto, não se descarta a possibilidade de

compartilhamento do mito através da tradição oral refletido, por Durão, tanto no Brasil como em Portugal.

Necessária implicação que, do ponto de vista acima referido, passou à crítica naturalista e dela até hoje, pela concepção da literatura como fluxo temporal. Com efeito, validaria esse "processo retilíneo de abrasileiramento" que captava e refletia à realidade colonial, ainda que pela rejeição ou alinhamento à expressão europeia. Consequentemente, tal evolução traduziu-se nas subjetividades mais comuns para o fluxo cosmopolita, próximo ao que Antonio Candido (2011) denomina de "espectrograma", na medida em que filtra as diferenças e culmina no nacionalismo triunfal dos indianistas românticos, fortalecido por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864), Araújo Porto (1806-1879), entre outros.

Por estas perspectivas, fica evidente que a existência das manifestações literárias do período colonial só pôde ser compreendida em observância a todo sistema literário brasileiro. Adequado exemplo seria o que aconteceu nos momentos finais do século XVIII, com a tomada de consciência de jovens colonos letrados que desejaram intensamente criar uma literatura autóctone, brasílica, ainda que sem as pretensões separatistas.

Note-se o empenho sóbrio e o sutil decoro discursivo de Rocha Pita ao equiparar o Brasil a Portugal, em relação à condição de pertencimento e de formação intelectual:

> 55. [...] E poderão apetecer a fortuna de pátria do padre Antônio Vieira todas as cidades do mundo, como as de Grécia pleitearam o serem pátria de Homero; mas pela insigne corte de Lisboa se declarou esta prerrogativa, e foi justo que produzisse o mais famoso orador; porém não deixou de ficar à da Bahia direito reservado para outra ação porque vindo a ela o padre desde muito menino, pode litigar se deve tanto a Portugal pela felicidade do horóscopo em que nasceu, como ao Brasil pela influência do clima em que criou; se teve nele mais domínio a força do planeta que o poder da educação; problema ou ponto sobre que disputam muitos autores, mais a favor da **criação que do nascimento**. (PITA, 1976, p. 221, grifo nosso).

Movimento ao qual Rocha Pita orbita, através do seu canto protonacionalista, ao representar a esquecida colônia portuguesa para o Velho Mundo, uma articulação representativa que conecta com os pensamentos de Bastos (2006), quando fundamenta:

> [...] "nas memórias temos a imitação de uma estrutura histórica por uma estrutura literária". Assim, a originalidade nacional de uma obra está, antes, na realidade representada. A reflexão que elas empreendem, e que dependem da forma estética (para além da crônica documental), é sobre o país verdadeiro, que não é o país pitoresco e do coração, é o das classes sociais. (BASTOS, 2006 p. 96).

Todavia, não se exaurem o papel fundamental da historiografia literária, no sentido de revelar pelo menos duas correntes crítico-literárias que apontam para essas questões e que primam em articular os dados históricos e sociais, bem como os elementos estéticos das obras. Assim sendo, a primeira aponta para vínculos frágeis entre as diversas manifestações literárias que se alocam, entre meados do século XVII e final do século XVIII, diretamente, vinculada à literatura portuguesa, por incorporar elementos religiosos, bem como a transfiguração das letras da metrópole na colônia. A segunda corrente é sucedânea da visão transfiguradora, possui forte influência do Iluminismo, em virtude da qual se introduz noções, como a confiança na razão e no progresso, associadas à representação do cotidiano nativo e suas pretensões protonacionalistas.

Consoante este quadro, a retórica e a oratória preenchiam o ócio intelectual dos poucos letrados. Sem dúvidas, fica evidente o processo de amadurecimento enquanto Estado-nação, no painel meta-historiográfico e comparativo produzido pelos cronistas, na medida em que tal sistema de escrita é essencialmente favorável, quando se pensa em "letras e ideias no período colonial", como referenda Antonio Candido (2011). Por este intuito, é esboçada a transfiguração da realidade pelo discurso barroco, estratégia argumentativa adotada por Frei Vicente do Salvador (1564-1636), Manuel Botelho, (1636-1711), Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), Frei Itaparica (1704-1768), Santa Rita Durão (1722-1784), entre outros, que conduzem esta nova estética até o século XIX, com a própria ideia de mudança da sensibilidade europeia às condições e necessidades coloniais.

De fato, essa tendência avança de maneira vertiginosa, a fomentar a historiografia barroca que passou a captar os reflexos da realidade vivida na colônia com lentes mais críticas diante de aspectos naturais e humanos. Articulação que teve grande importância pelo estreitamento Iluministas promovidos, principalmente, pela Academia Brasílica dos Esquecidos (1724-1725) e pela Academia Brasílica dos Renascidos (1759-1760)[3]. Além de outras sociedades científicas e literárias, que, embora em curto tempo, produziram obras significativas, a demonstrar que, deste lado do Atlântico, existiam homens com

[3] Fora Sebastião da Rocha Pita membro fundador da Academia Brasílica dos Esquecidos (1724-1725), sediada na Cidade do Salvador. E, ainda, membro supranumerário da Academia Real da História Portuguesa (1720-1776), sediada em Lisboa. De modo que as influências do movimento academicista refletem, intensamente, em sua obra, principalmente, através de posicionamentos Cultistas e Conceptistas.

elevada formação acadêmico-intelectual. Ainda, segundo Antonio Candido (2011, p. 104), em seus estudos sobre literatura e sociedade, os mesmos se organizam num sistema nativista de interpretação religiosa da metáfora transfiguradora. Comportamento estético transposto por Sebastião da Rocha Pita, na *História da América Portuguesa*, uma vez que a obra assimila as influências do social pelo movimento objetivo da realidade, através duma visão ideológica e estática da colônia. Ante estas perspectivas, Rocha Pita se articula a uma expressão mimetizada do colonizador, ao mesmo tempo em que adorna as virtudes humanas entre o sagrado e o profano, entre o comportamento discreto e o distanciamento prudente contra o vulgarismo da escrita. Afinal, o decoro do seu pensamento era o que garantia o poder de transitar entre estes dois mundos – o autóctone e o imperial.

Para tanto, a *História da América Portuguesa* agrega o empenho de boa parte dos escritores coloniais, na medida em que tange à representação artística da realidade, pois a fidelidade ao real, o esforço apaixonado de Rocha Pita em reproduzi-lo na sua integridade expressam a necessidade do sujeito histórico, sempre, influenciado e, principalmente, influenciador das temporalidades das históricas, de tal maneira a sua obra é um elemento "barroco" da cultura nacional, uma vez que ilustra a fisionomia autêntica do passado, ao ilustrar a necessidade primeira de comunicar. Portanto, ao firmar uma dialética possível do discurso colonial, se teima em aprisionar no limbo do esquecimento manifestações literárias, entre outras expressões que podem atingir consonâncias significativas da historiografia literária brasileira. Fato notado, claramente percebido por Hermenegildo Bastos (2013) e expresso na seguinte proposição:

> A história da literatura é, assim, a história do colonialismo, mas de duas maneiras: por um lado, a literatura moderna segue a mesma rota do colonialismo, ocupando territórios, desbancando outras formas de expressão, funcionando como instrumento da dominação colonial; por outro lado, se firmou como espaço de crítica e combate ao colonialismo. Ressurge, assim, o vigor das contradições destacadas [...] (BASTOS, 2012, p.11).

E, se agora se pretende esclarecer alguns dos aspectos mais importantes desta situação, depara-se com outra questão: pois se torna a *História da América portuguesa* um substrato excelente da documentação colonial, se revisitada na contemporaneidade. Esta observação reforça a necessidade de (re)apresentação desta obra que precisa ser entendida como um exemplo das primeiras manifestações literárias na América portuguesa e, deste modo, balizadora das noções estéticas empenhadas no século XVIII,

tão injustamente mal fadadas em processos comparativistas com séculos anteriores e posteriores ao período setecentista colonial:

> Do novo mundo, tantos séculos escondidos e de tantos sábios caluniados, onde não chegaram Hanon com as suas grandes navegações, Hércules líbio com as suas colunas, nem Hércules tebano com as suas empresas, é a melhor poção do Brasil. [...] adorável país, a todas as luzes rico, onde prodigamente profusa a natureza se desentranha nas férteis produções [...] (PITA 1976, p. 19).

Não é de modo alheio que Schwartz (1987) atenta que o interesse pelo passado, sob o signo da atualidade, não reflete posicionamentos passadistas. Pois, com efeito, se quiser procurar um critério de valorização e descriminação, deve-se voltar aos critérios que aludem os reflexos da realidade contextualizada através das representações. Que, aliás, como se pode perceber transitam pelas ligações da vida social da colônia através dos padrões estéticos e pelos fatos históricos:

> 24. Vista já, posto que as sombras, a pintura do corpo natural desta região, a benevolência de seu clima, a formosura de seu astros, a distância das suas costas, o curso de sua navegação, o movimento de suas mares, objetos que mereciam mais vivos e dilatados rascunhos, mostraremos também em brutesco breve de tuas produções, frutos, plantas lavouras e manufaturas, com que os Portugueses foram fazendo grandes os interesses do seu comércio e as delícias das suas povoações, e outras árvores, flores e frutas estrangeiras, que com o tempo lhes introduziram, recebendo-as a terra para as produzir tão copiosamente, que bem mostra que só onde não é cultivada, deixa de ser profusa: exporemos o mimo dos seus mariscos, o regalo dos seus pescados e a riqueza das suas pescarias, de tudo daremos breve, mas distinta notícias. (PITA 1976, p. 25).

Para daí, começar a se entenderem as carências de um país que se firma(va), mesmo (in)conscientemente, a criar tradições e a liberdade em relação a si, a fomentar as contradições que lhe parece tão habitual.

Deste modo, tais contradições, hoje "conscientes", fomentam atualizados questionamentos acerca de fatores sociopolíticos, históricos e, sobretudo, alegóricos da vida colonial, uma vez que se revelam como fruto das primeiras manifestações literárias. Traços que instrumentalizam, de alguma forma, a narrativa historiográfica de Sebastião da Rocha Pita, pelo entendimento que a produção esboça a inserção deliberada de referências históricas numa perspectiva documental, com fortes tendências genealógicas – nacional - e, por isto, intersubjetivas.

Por fim, os caminhos ou as razões do imaginário na composição da América portuguesa, como o espaço geopolítico, documental-ficcional arquitetado por Rocha Pita,

transita entre os polos estéticos e o empenho historiográfico socioinstitucional[4]. Afinal, a narrativa, por vezes, avança para além do discurso histórico, pois não comporta os repúdios de censura ideológica no meio social, bem como a face da ação estética que as mesmas acionam. Mas, sobretudo, evidencia o desejo do homem americano setecentista de se livrar do ócio intelectual ao qual estava fadado naquele momento histórico. Perante estas questões, é notabilizada a maneira de conceber a essência das belas letras brasileiras. Sempre em atenção a uma configuração mais orgânica da obra de arte, na contemporaneidade, inclusive, para tencionar olhares argutos, diante de um processo histórico que ainda está acontecendo. Afinal, este mundo imaginário, pela corrente do autor da obra e seu fluxo criativo, não será descartado pela provisão do leitor do século XXI, que concernente à necessidade comunicativa do autor bordeja as contingências do imaginário em busca de construir um espaço, sempre, comprometido pelas perspectivas do olhar.

Referências

BASTOS, Hermenegildo. *Formação e representação.* Cerrados - Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura UnB, n. 21, ano 15: Brasília, 2006.

_____. *O que vem a ser a representação literária em situação colonial.* Disponível em: http://www.google.com.br/url/revistaintercambio

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* – momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. Letras e ideias no período colonial. In: *Literatura e Sociedade:* estudos de teoria e história literária. Ouro Sobre Azul: Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Literatura de dois gumes* in: idem, pp. 163-180. (primeira aparição em português Suplemento literário de Minas Gerais, IV, 196, 1969). 1969.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa* (1660-1738). Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo; Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *Tratado Político.* In: Prefácio MEC, Brasília, 1972.

PITTA, Sebastião da Rocha. *Historia da America Portugueza:* desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte quatro. Segunda edição. Revista e annotada por F. G. Goes. Lisboa: Official Bibliotheca Nacional de Lisboa, M.DCCC.LXXX.

[4] Quando se aponta sobre o empenho Institucional é pelo entendimento que a composição *História da América Portuguesa* de Rocha Pita era empenhada, institucionalmente, pelo poder metropolitano português, a fim de compor a monumental história da nação portuguesa, ainda, em construção no século XVIII.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?:* ensaios - São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_____. *Os sete fôlegos de um livro.* Sequências brasileiras. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

A TOPOFILIA E A TEORIA DA PERCEPÇÃO EM MIA COUTO E ÉLSON FARIAS: (METÁFORAS DE) REPRESENTAÇÕES DO LUGAR, DO ESPAÇO E DA IDENTIDADE DE MOÇAMBIQUE E AMAZONAS

Manoel Domingos de C. Oliveira (UEA)

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo comparado entre os dois escritores a partir da abordagem da Teoria da Percepção a considerar as relações culturais do homem com seus locais e espaços só pode ser intensivado por algum apego que ele, como ser pensante, venha constituir objetiva ou subjetivamente em suas atividades intelectuais e, precisamente, nas criações literárias. O método usado foi o indutivo que é uma observação de partes menores das obras para as maiores. A abordagem deu-se numa visão fenomenológico-hermenêutica, na percepção de Y FU TUAN quando trata dos fenômenos das localidades, das essências de apegos, dos espaços e das pessoas ao se refletirem os saberes e as vivências, a partir das ações dos agentes literários, além de autores como ORTIZ, COUTINHO, MARCUSE, WELLECK, KRÜGER, GADZEPKO, entre outros. Ao realizar este trabalho, buscaram-se várias compreensões para a visão cultural do lugar e da vivência que se destacam pela sua regionalidade, além de se associar as concepções do cotidiano do caboclo que vive a margem do rio, e do aldeão moçambicano que se integram nas suas realidades e naturezas: a floresta, a mata, os rios, as comunidades, as aldeias, as crenças e outros espaços. Nos poemas narrativos e nos contos, viu-se que o homem, transcende como o vetor de sua cultura, pois é ele que ocupa e vive o lugar e sua ação é o grande material cultural rico em diversidade e sentidos. Aspectos da cultura amazonense e moçambicana aportam nesse trabalho e desvelam saberes acumulados durante a mundividência do homem com a floresta e com o rio.

Palavras-chave: topofilia**,** cultura, literatura, Élson Faria, Mia Couto.

1. Introdução

O homem, por sua fala, crença, tradição e seus pensamentos, carrega consigo uma carga cultural que o difere de outros animais, além de absorver e promover mudanças em espaços de sua mundividência.

A cultura sedimenta-se pelas práticas sociais, políticas, artísticas e todas as atividades humanas. O homem é um artífice cultural. Pela arte o homem difunde suas abnegações e suas decepções. A literatura é um dos campos fortes para efetivação e reflexão do processo cultural.

Para isso, foi necessário assumir a cultura como um dos panos de fundo, uma reflexão sobre a identidade, pertencimentos na relação com os elementos culturais, para se dialogar com a teoria da percepção através da teoria e análise "tuana" que consiste em

discutir o local e o pertencimento entre o homem e o espaço de vivência nas relações humanas e sociais e interculturalidade, como visão humana do local ao universal.

2. Marco teórico

O homem é um ser intercultural no seu próprio espaço. Segundo TUAN (2012, p. 91), "Os conceitos de 'cultura' e 'meio ambiente' se superpõem no mesmo modo que os conceitos 'homem' e 'natureza'".

Recentemente em 2010, com propósito de enfatizar novamente a discussão sobre a cultura, a Organização das Nações Unidas para Educação, Cultura – UNESCO (2010), publica o parecer *The power of a Culture*, que se confirma como um plano e uma meta a ser alcançada. Todos são estudos, acordos e compromissos visando a um desenvolvimento igualitário entre os povos. É um chamado à ação e à prática: "cultura é um força poderosa que contribui para o desenvolvimento econômico, estabilidade social e proteção do meio ambiente" (UNESCO, 2010).

Destarte, a identidade é um todo marcado por especificidades características por vivência e intersubjetividade. Stuart Hall (2004, p. 38) refere que "A identidade cultural é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento [...] a cultura é algo construído e concebido com tempo".

Em seu artigo Acção Ambiental e Cultura Tradicional moçambicana, ao referir-se a locais e ao espaço moçambicano, John Gadzepko diz que:

> Desse feito, terra, rio, mar e mato passam a constituir apanágios da definição identitária, sobretudo de grandes entidades geopolíticas. Nesse breve estudo, tentar-se-á revelar como, no caso do povo moçambicano, a intervenção, endógena e exógena, do homem ao longo da história na repartição, configuração e significação desses elementos e seus meios constitutivos – solo, água, fauna e flora o convertidos em espaços culturais, vem redefinindo a relação entre ser humano e o meio ambiente duma maneira que ultrapassa o mero físico, fornecendo ao escritor moçambicano, no caso Lília Momplé e Mia Couto, plataforma concreta para voos imaginários (GADZEPKO 2011, p. 75).

Percebe-se que o autor discorre sobre o homem em seu espaço. E esse não é um tema único. A temática se constrói ao longo das reflexões e das relações do homem com o local de mundividência que se alarga ao longo do estudo. Para Herbert MARCUSE (1998, p. 153) cultura é um "complexo específico de crenças religiosas, aquisições e tradições, que configuram o pano de fundo de uma sociedade"

A Literatura é um *corpus* evidente aos estudos científicos, à medida que se buscam estudos gerais de uma obra, na sua ficção e ou sua relação com a realidade.

Assim refere também Renè WELLEK que:

> Como todo ser humano, cada obra de literatura tem as suas características individuais, mas também compartilha propriedades com outras obras de arte, assim como todo homem compartilha características com a humanidade, com todos os membros do seu sexo, nação, classe, profissão, etc. Assim, podemos generalizar no que diz respeito a obras de arte, teatro isabelino, todo teatro, toda literatura, toda arte. [...]. A teoria literária, um órganon dos métodos, é a grande necessidade de pesquisa literária hoje (WELLEK, 2003, p. 09).

A literatura comparada, que é o aporte dessa pesquisa, é um estudo diferenciado que atribui conclusões sobre e entre dois ou vários autores, em diferença e ou semelhanças. Segundo Owen Adridge apud COUTINHO (2011, p. 22) "a Literatura Comparada pode ser considerada o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias". Toda obra está dentro de um vasto campo literário.

SAMUEL (2002, p. 02) afirma que o estudo comparativo contempla articulações 'binárias entre dois elementos somente'. E ele refere que "estes elementos podem ser obras, escritores, grupos de obras, ou de homens e mesmo literaturas inteiras".

2.2 Topofilia, Fenomenologia e pertencimento: lugar, espaço e paisagem

> A percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo (Tuan 2012:30).

Nas obras de Élson Farias, por exemplo, o mundo criado e vivido respectivamente, o mundo urbano: as pontes, as ruas; e o mundo natural: o rio, o homem, a pesca, as chuvas. Segundo Tuan (2012:32) "o cérebro é a força principal à disposição do homem para traduzir os seus anseios em algo semelhante à realidade".

Mia Couto tece seus anseios numa diversidade de concepções de mundo vivido e criado de Moçambique, da África nas concepções naturais, culturais e políticas. Rodrigo DABERNI refere que

> Cumpre aqui ressaltar tais facetas, posto que elas possibilitaram ao autor não apenas o contato com as cosmovisões rurais, como também uma leitura ainda mais apurada dos espaços moçambicanos, sua Natureza, seus rios e terras, resultando, no que toca à literatura, na exploração das inúmeras possibilidades de se constituir a espacialidade literária, de modo a avivar pela magia da palavra o cinza bélico legado pela ganância humana (DAVERNI 2013: 01).

2.3 Topofilia

A topofilia, na percepção de "apego ao lugar" e na relação com "espaço e o homem", constitui ou deve construir novos paradigmas de estudos culturais por uma coesão cultural, através da subjetividade e intersubjetividade. As "experiências" ou vivências são as essências objetivas traduzem o espaço vivido. É através dos conceitos sobre espaço e lugar que a Geografia Cultural propõe pela Teoria da Percepção que resultam nos fundamentos da topofilia tuana. Para o geógrafo:

> A palavra 'topofilia' é um neologismo, útil quando pode ser definida, em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou o meio ambiente é o veículo acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo (TUAN , 2012, p. 135-136).

Compreende-se que esse estudo da topofilia é realmente uma reflexão sobre o local, o espaço e a experiência de cada ser humano na perspectiva da ação humana do ponto de vista da topofilia tem por base a teoria da percepção.

As falas e o pensar são conexões entre o criador e as criaturas. Para a geografia cultural, a percepção, os comportamentos e alguns valores estão interligados e demandam as visões de mundo. Não se pode considerar a toa, esses elementos numa obra literária. Para Tuan, em seu estudo sobre a topofilia, é necessário considerar a "percepção", a "atitude" e "visão de mundo":

> percepção, atitude, valor e visão do mundo, estão entre as palavras-chave do presente trabalho, os seus significados se superpõem. O sentido de cada termo tornar-se-á claro em seu próprio contexto. Neste texto, estão algumas definições preliminares. *Percepção* é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são bloqueados. Muito do que percebemos tem valor para nós, para a sobrevivência biológica, e para propiciar algumas satisfações que estão enraizadas na cultura. *Atitude* é primariamente uma postura cultural, uma posição que se toma frente ao mundo. Ela tem maior estabilidade do que a percepção e é formada de uma longa sucessão de percepções, isto é, de experiências. As crianças percebem, mas não tem atitudes bem formadas, além das que lhe são dadas pela biologia. [...] A *visão do mundo* é a experiência conceitualizada. Ela é parcialmente pessoal, em grande parte social. Ela é uma atitude ou um sistema de crenças (TUAN, 2012 p. 18).

De acordo com HOLZER (2003, p. 114) a citar Tuan, percebe-se que a atuação humana como ligação ao seu lugar verdadeiramente uma "[...] descrição do mundo cotidiano". Para o autor, a topofilia é o apego ao cotidiano mais próximo dos valores culturais do homem, algo bem próximo, que tem toda uma história e uma geografia bem compreendida e delimitada. O local, o espaço vivido e suas peculiaridades, subjetividades e a paisagem constituem-se de valores ambientais que se repercutem nos anseios criativos dos autores. Cada pessoa compartilha interesse. Esse interesse perfaz o grupo e nos dá a sensação de pertencimento.

Dessa forma, pode-se compreender a identidade como um processo de construção social, dotado de fontes de significados e das experiências de um povo. Tanto na Amazônia como em Moçambique, nas realidades literárias, pode-se compreender que o interesse das pessoas são circunstâncias e contingentes, e mesmo que se considerem escalas de tempo e espaço enormes, elas vivem, como "eu-lírico, na poética de FARIAS e nos contos de Couto, permanentemente a configurar infinitos conjuntos, num processo dinâmico.

3. Marco metodológico

As leituras e releituras, observações e análises foram instrumentos essenciais para as investigações.

A pesquisa enquadrou-se no âmbito indutivo, a conceber a indução como um processo perceptivo, através do qual, ao se partir de dados mais específicos, como as colheitas e exemplos, chega-se a inferência que traduz uma verdade universal. Segundo MARCONI & LAKATOS (2005) as particularidades não demonstram a universalidade sem que se faça uma análise mais detalhada do objeto. Assim, procedeu-se numa perspectiva fenomenológico-hermenêtica para revelar os pressupostos do que se sentiu de fenômeno nas obras.

4. Das análises e interpretações

Para elucidar as evidências topofílicas e culturais no material pesquisado, basearam-se as análises em cada trecho das obras dos autores.

Em *As Visões* (Elson FARIAS 1990: 03), vê-se clara a ideia da necessidade do estado de pertencimento e sentimento topofílico. Cita-se a terceira estrofe do *Romance do verde no verão*:

Minha palavra sou eu:
por mais verde que quisera
ser, jamais por mim seria
sem a morte e verde terra;
com a língua de mágoa
e o jejum de sua fala,
lambe o lustre das lembranças
que ficaram da saudade
do menino de outros verdes.
[...]
Verde verás que viria
também contigo usufruir
do frescor dessas palavras,
do sibilar dessas sílabas,
da concisão dessas frases
mais banis do que as estrelas,
das quais partem as caladas
rosas cálidas, cravadas
de talas, cravos e abelhas,
besouros de asas azuis,
palavras longe do mundo,
na solidão das canções.
(FARIAS,1990, p. 63-64)

O que também se percebe, também, no poema *Raiz de Orvalho*, de Mia COUTO:

Sou agora menos eu
e os sonhos
que sonhara ter
em outros leitos despertaram

Quem me dera acontecer
essa morte
de que se não morre
e para um outro fruto
me tentar seiva ascendendo
porque perdi a audácia
do meu próprio destino
soltei a ânsia
do meu próprio delírio
[...e
De quando em quando
me perco
na procura da raiz do orvalho
e se de mim me desencontro
foi porque de todos os homens
se tornaram todas as coisas
como se todas elas fossem
o eco das mãos
a casa dos gestos
como se todas as coisas
me olhassem
com os olhos de todos os homens
[...]
Assim me debruço
na janela do poema
escolho a minha própria neblina
e permito-me ouvir
o leve respirar dos objetos
sepultados em silêncio
e eu invento o que escrevo
escrevendo para me inventar
e tudo me adormece
porque tudo desperta
a secreta voz da infância
[...]
Amam-me demasiado
as coisas de que me lembro
e eu entrego-me
como se me furtasse
à sonolenta carícia
desse corpo que faço nascer
dos versos
a que livremente me condeno (Couto 2009: 39-40).

Nos dois poemas o "eu-lírico" apresenta-se em primeira pessoa a acentuar o verbo ser com aspecto de permanência e que querência do seu local: "Minha palavra sou eu / por mais verde que quisera / ser, jamais por mim seria / sem a morte verde terra" (EF 1990:03), e "Sou agora menos eu / e os sonhos / que sonhara ter / em outros leitos

despertaram" [...] Quem me dera acontecer / essa morte / de que se não morre/(...)/ Amam-me demasiado as coisas de que me lembro" (COUTO 2009: 39).

Élson, na sua subjetividade, constrói a emotividade a ser ampliada, ao usar algumas vezes a palavra "verde". Então, "o menino de outros verdes" quer refazer outros verdes, renovar poeticamente a vivência com as plantas e com as margens do rio. Para TUAN (2012, p. 48), "na maioria das línguas o termo verde está relacionado com palavras para plantas e crescimento. Em inglês, *green, growth*e *grass*são derivadas da raiz germânica *grõ,* que provavelmente significa 'crescer'".

No fim do poema de Mia Couto, ocorre uma sinalização dessa querência, desse pertencimento: "Amam-me demasiado / as coisas de que me lembro". O escritor africano acentua uma concepção sentimento biunívoco: querer o que não está perto. A marca do verbo SER destaca o sentimento dos autores pela lembrança e necessidade de sentir seus espaços, momentos e suas vivências.

O apego ao local e à cultura é uma emotividade, embora saudosa, mas racional do ponto de vista da "visão de mundo" por que ora reflete. Para Y Fu TUAN, no capítulo Topofilia e meio ambiente, "A consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar. A retórica patriótica sempre tem dado ênfase às raízes de um povo (...) os laços com a natureza (o tema mãe-terra)" (TUAN 2012, p. 144).

É na convivência que os sentidos são aguçados: o sentir, olhar, o ouvir e, principalmente, o ver. Para TUAN (2012 p. 337), "A maioria das pessoas, durante sua vida, faz pouco uso de seus poderes perceptivos. A cultura e o meio ambiente determinam em grande parte quais os sentidos são privilegiados".

2.4 A água, pelo rio e pela chuva: estabilidades e instâncias

O rio é um caminho cultural. Uma das observações fundamentais nas semelhanças entre Élson Fariam e Mia Couto é que a água: do rio ou da chuva, somam-se a conotações comuns entre os autores, em situações vividas pelos personagens numa perspectiva cultural em que, apesar das dificuldades, esses fenômenos da natureza compartilham aos ribeirinhos e aldeões sentidos de culturalidade. Esse tema remonta uma série de fenômenos do cotidiano dos contextos nas obras literárias.

Percebe-se que o elemento água, através do rio, e às vezes o mar, é uma forte marca de identidade e pertencimento entre os dois autores.

Em Élson, no poema prefacial do livro, *As Visões* (Farias 1990, p.03): "Águas do dia e da noite, / muito mais da maravilha / mais de imaginar o mar / as quilhas, as velas, as ilhas". O tom do discurso assinala certezas e alegrias. A água do rio é o apego e a fonte, e a presença constante da vida. Em *Romance do afogado* (Farias 1990, p. 08): "lançaram velas de cera / na cuia, sondando o rio, / mas o vento baixo vinha / e a magia se perdia". No *romance do naufrágio do "gaiola*" (Farias 1990, p. 11), quando o poeta descreve imensidão do paraná do Ramos, afluente do rio Amazonas: "O navio cortava o rio / rumorar de fúria n'água, / o novo-Ramos se abria / numa estrada larga, larga".
No *Romance do enterro* (Farias 1990, p.13) o poeta expõe um fator comum na região que é a condução do caixão pela "estrada" fluvial: "o vento surdo ululava, /sete remeiros choravam / com seus sete remos nágua, / frio ruído do rio / levando o corpo pra cova".

No *Romance dos dias de friagem*, (Farias 1990, p. 42) é a cena da queda temperatura na região vinda dos Andes, por isso em que ocorre a morte de peixes. "Dilatam as barbatanas / e se entregam como em terra, / peixes nágua e fora dágua / exilados no seu éden /não há pescador sem sorte / nesse tempo de fartura".

Em Mia Couto no conto *Ofélia e a eternidade* (2014, p.19-27), percebe-se que a água, o mar são meios e fins de reencontros. Dois dos seis filhos de Ofélia morreram nas águas do rio que correm para o mar. Ao narrador, após anos de ausência, ela pergunta:

> - *Me trouxe o mar?*
> - *Sim.*
> Mentira. Eu só podia mentir perante o pedido. Ela ficou imóvel, esperando. Esperava? Que mar lhe havia eu de dar, se nenhum me coubera, nem grão de areia, nem concha, nem búzio. E, no entanto, ela estava defronte a mim como se aquele momento resumisse toda nossa existência. Fiquei tão desarmado que uma lágrima desaflorou em meus olhos. [...].
> - Você é eterna, Ofélia.
> Ela levantou o rosto e me enfrentou como se me descobrisse em primeira vez. Se aproximou e me beijou. Estendeu os dedos e recolheu esse esboço de água em meus olhos. Depois, com voz sumida:
> - *Obrigada por este mar.*

Mais adiante, mais um episódio entre Marianinho e Miserinha acerca da mística do rio:

> - Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas.
> -Atirou o lenço fora? E por quê?
> - Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes.
> - Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E agora, assim desperdiçado no rio...
> - E depois? Há lugar melhor para deitar belezas? (COUTO 2003, p. 21).

Percebe-se que o rio é sempre o viés do espaço, do tempo, porém da intimidade e subjetividade. O rio é uma metáfora da dinâmica humana, e até misteriosa, mas para a vida ribeirinha tem sentidos diversos que podem ser específicos daquele local, daquela culturalidade. Para Tuan (2012, p. 44) "a água é uma imagem do inconsciente; ela é amorfa, mas fertilizadora, uma fonte potencial de força". Esse mistério pode estar no inconsciente da Miserinha.

O mesmo propósito do simbolismo do rio ocorre quando o Tio Abstinêncio desenha um círculo com a divisão entre os da ilha e que estão chegando:

> Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berna do rio, o Tio Abstinêncio profere:
> - *o homem trança, o rio destrança.*
> Estava escrito o respeito pelo rio. O grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinêncio e meu pai avançam para os abraços. Voltando-se para mim, meu tio autoriza:
> - *Agora, sim, receba os cumprimentos*!
> Nada demora mais que as cortesias africanas (COUTO 2003, p. 26).

Revela-se nesse trecho uma boa dose de compreensão de identidade cultural e pertencimento. O tipo de saudação percebido nos personagens é um tipo cultural de vivência. Em qualquer situação local, muitas vezes o visitante não dá noção nem a dimensão de um fato cultural. Tuan (2012, p. 97) refere que "É preciso um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos habitantes". A particularidade e especificidade do modo de vida, da cultura de um povo é a sua marca identitária. Confirma o que diz Mattelart (2004, p.13), do ponto de vista antropológico todo lugar tem forma e "suas maneiras de viver, sentir e pensar próprias de um grupo social".

Em *Romance do afogado* (Farias 1995, p. 09), o discurso poético constrói outra face da mesma temática:

> [...]
> Só vivia se remava,
> remando a vida o temia.
> A canoa costumeira
> passou certa vez sem ele,
> vento de verão violento
> a notícia correu célere.
> [...]

> Seus amigos se reuniram
> nas canoas que existiam,
> deram voltas no remanso
> buscando o corpo do morto.
> [...] Lançaram vela de cera
> na cuia, sondando o rio,
> mas o vento baixo vinha
> e a magia se perdia.

A água é vida na alegria e no tormento. Mas é o comando de vidas. A água é senhora dos espaços e do local, para o corpo e para a alma. É o que refere Gadzepko. Qualquer elemento, principalmente a água, é vital e cultural quando refere que, ao povo moçambicano, "a intervenção, endógena e exógena, do homem ao longo da história na repartição, configuração e significação desses elementos e seus meios constitutivos – solo, água, fauna e flora o convertidos em espaços culturais, vem redefinindo a relação entre ser humano e o meio ambiente" (GADZEPKO 2011, p. 75).

3. Conclusão

Diante das análises ratificam-se novos comentários sobre presença dos elementos topofílicos e identitário que fazem parte do cotidiano, que por outras razões passam despercebidos de um olhar mais apurado ou de observação mais atenta para novas reflexões.

Élson Farias ilumina, através do *Romanceiro* uma releitura, uma motivação denotativa e conotativa da região, como aspecto da cultura e da literatura do Brasil e também do mundo, uma das culturas regionais mais diversas que existe atualmente. Portanto, no Romanceiro há carga muito grande de topofilia, de amor pelo espaço e pela região. Assim como Mia Couto que transpõe as sensações do trivial temático, ao fazer um *reverber (eco)* da cultura e da literatura africana.

Ambos apontam pertencimentos e identidades como fenômenos culturais do caboclo, que respeita a floresta e que busca nesse ambiente seu sustento, remédios, moradia, etc., e do moçambicano que se faz em muitas vozes culturais, fenômenos e pertencimentos específicos, ricos e múltiplos que precisam ser divulgados em interação cultural.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada e interdisciplinaridade*. In: Ourique, João Luis Pereira: *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC UFPEL, 2011.

COUTO, Mia. *Na berna de nenhuma estrada*. 6. ed.Afragide: Caminho, 2014.

_____ . *Raiz de Orvalho e outros poemas.* 4.ed.Caminho, 2009.

_____ . *Um Rio Chamado Tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ . *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DAVERNI, Rodrigo Ferreira. *Mia Couto e arquitetura da desconstrução*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 2, p. 419-440, jul./dez, 2011. Acedido em 03.01.2015.

GADZEPKO, John RexAmuzu. *Acção Ambiental e Cultura Tradicional Moçambicana – subsídios para uma melhor compreensão dos espaços e paisagens na ficção moçambicana.*In: Moreira, Fernando & Ribeiro, Orquídea (orgs.): *Encontros com África – Moçambique*. Coleção cultura 4. Vila Real, PT, Centro de Estudos em Letras –UTAD, 105, 2011.

FARIAS, Élson. *Romanceiro.* 2.ed. aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

HOLZER, Werther. *O conceito de lugar na geografia cultural-humanista*: uma contribuição para a geografia contemporânea. GEO*grahia*– Ano V – nº. 10, 2003.

MARCUSE, Hebert. *Cultura e Sociedade*. Vol1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

OURIQUE, João Luís Pereira et al. *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

TUAN, Y fu. *Topofilia, um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.* Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

ESTÓRIAS ABENSONHADAS E FANTÁSTICAS DE MIA COUTO

Marcelo Brito da Silva (Instituto Federal de Mato Grosso)[1]

Toda a estória se quer fingir de verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugidos do mundo.
Mia Couto

RESUMO

O presente ensaio propõe uma leitura do livro *Estórias abençonhadas*, do moçambicano Mia Couto, com o intuito de evidenciar o modo como o "fantástico" perpassa diversos contos desse livro. Chamam a atenção nessas narrativas a criatividade textual do autor e a valorização da cultura do seu país, notadamente suas lendas, provérbios e sua espiritualidade, que aparece permeada de lirismo em narrativas que entrelaçam realidade e fantasia. Entendemos que a presença do fantástico nesses contos constitui marco importante de um projeto literário que aponta outras formas plausíveis de compreensão da realidade. Nas palavras de uma personagem de "Nas águas do tempo", narrativa que abre o livro, "nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam." Adotou-se como fundamentação teórica o trabalho de Marcia Romero Marçal (2009), que traça uma revisão teórica do gênero fantástico, bem como os estudos de Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira (2012) sobre a literatura africana e sobre a obra de Mia Couto. O presente ensaio é fruto resultante do projeto de pesquisa intitulado "Lei 10639: a literatura africana no IFMT/Roo", referente ao Edital 039/2014 PROPES/IFMT.

Palavras-chave: Estórias abençonhadas; conto fantástico; Mia Couto.

Introdução

O aparecimento das literaturas africanas de língua portuguesa na África resulta de um processo histórico de quase quinhentos anos, no qual se destaca um período de conscientização iniciado em meados do século XIX, vinculado ao desenvolvimento cultural das ex-colônias e à atuação de um jornalismo engajado. Os primeiros textos literários foram rastreados por Gerald Moser que notou neles a presença dos modelos europeus, mas também registros de costumes e tradições locais. É precisamente a tensão entre a sociedade colonial e a africana a marca fundamental dessa literatura, como afirmam Fonseca e Moreira (2012, *online*):

[1] Professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) *campus* Rondonópolis, com mestrado em Literatura e Diversidade Cultural (UEFS). Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "Vozes da África no IFMT", com foco nos contos e crônicas do escritor angolano José Eduardo Agualusa.

> Ao produzir literatura, os escritores [africanos] forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial.

Fonseca e Moreira apresentam os quatro momentos da literatura africana propostos por Manuel Ferreira, a saber, (1) alienação, (2) percepção da realidade, (3) afirmação e (4) consolidação. Tais momentos não são inflexíveis e muitas vezes um mesmo escritor transita entre dois ou três deles, o que aponta a perspectiva dinâmica que orienta a produção literária nesses países, como afirma Manuel Ferreira:

> [...] no espaço ontológico e de criatividade poética do escritor movem-se valores do colonizador que são dados adquiridos, funcionam valores culturais de origem e há sempre a consciência de valores que se perderam e que é necessário ressuscitar. (FERREIRA apud FONSECA; MOREIRA, 2012, *online*)

Após doze meses de projeto de pesquisa, do qual este estudo resulta, tempo em que nos debruçamos prazerosamente sobre os vinte e seis contos do livro *Estórias Abensonhadas*, entendemos que Mia Couto pode ser devidamente situado nesse quarto momento da literatura africana, ao qual Manuel Ferreira denominou de "consolidação", tendo em vista a produção do texto em liberdade e em plena identificação com a África, com seu povo, suas tradições e seus espaços. A leitura do livro citado, bem como sua comparação com outras obras de Mia Couto, nos permite resumir como segue os vetores estruturantes da produção miacoutiana: a recuperação da ancestralidade, a afirmação da moçambicanidade e a procura da universalidade. Entendemos ainda que esse último aspecto, aliado à variação de temas e à notável criatividade textual (que vem sendo estudada por diversos pesquisadores) podem explicar o sucesso e a repercussão mundial desse escritor moçambicano. Em outras palavras, a atração que seus textos despertam não é devida à curiosidade que podem despertar nos leitores estórias que se passam num recanto exótico da África, mas à construção de narrativas bem elaboradas que falam com liberdade e independência dos dramas humanos que, afinal, como acontece na alta literatura, falam aos homens de todas as épocas e lugares.

No livro *Estórias Abensonhadas* há uma nítida opção de Mia Couto pela narrativa de índole fantástica, com a qual o escritor busca transgredir ou subverter um sistema social rígido, herdado de uma sociedade colonial que elegeu a razão como instrumento privilegiado de

percepção da realidade, e implementar uma nova ordem em que os valores espirituais são resgatados como meios legítimos de conhecimento. O próprio neologismo presente no título do livro sugere um universo de estórias muito bem sonhadas e abençoadas, ou melhor, "abensonhadas".

1 Fantástico: uma definição por contraste

Para compreendermos o gênero Fantástico tomamos como referencial teórico o trabalho de Marcia Romero Marçal (2009), que por sua vez empreende uma revisão do tema a partir de Todorov, Chaimpi, Furtado, entre outros. A autora apresenta uma análise da relação entre o Fantástico e o Maravilhoso e do modo como esses gêneros foram apropriados no contexto histórico moderno, caracterizado pela consolidação do racionalismo iluminista burguês que rebaixa tudo que é irreal ou irracional à ordem natural do mundo.

Marçal (2009) mostra que tanto o Fantástico quanto o Maravilhoso fazem referência a uma fenomenologia meta-empírica, porém cada um desses gêneros possui uma estrutura particular de discurso, sendo que a distinção fundamental entre eles está no modo como o sobrenatural se relaciona com o natural na narrativa.

O que ocorre no gênero Maravilhoso? Segundo Marçal (2009), há uma ausência do princípio de causalidade que confere às narrativas uma legitimidade *a priori*. Ou seja, o discurso Maravilhoso não problematiza a dicotomia entre o real e a imaginação, na verdade, sequer põe em discussão a existência ou não do sobrenatural. O Maravilhoso é assim um universo hermético e excludente, que corrobora a hierarquia do real sobre o irreal, bem como a falsidade e inexistência do sobrenatural. Não por acaso, o gênero Maravilhoso foi convenientemente utilizado pela mentalidade burguesa racionalizante:

> O conto maravilhoso foi apropriado pelo mundo burguês como anti-modelo instrutivo daquilo em que não se pode crer, porque sua estrutura inverossímil e hermética não abala as coordenadas racionais sobre as quais se apoia a dicotomia excludente entre o real e o irreal. (MARÇAL, 2009, p. 4):

Essa breve explanação do Maravilhoso pode nos ajudar a entender, por contraste, as características da narrativa Fantástica, das quais mais adiante lançaremos mão para analisarmos "Nas águas do tempo", conto de abertura do livro *Estórias abençonhadas*.

O que ocorre com o gênero Fantástico é algo bem diverso no que concerne ao modo como o natural e o sobrenatural se relacionam. Segundo Marçal (2009), nas narrativas fantásticas os eventos sobrenaturais surgem em meio a um contexto familiar e verossímil. Tudo parece correr na normalidade até que as personagens são surpreendidas por algo inexplicável que rompe a estabilidade do mundo natural e as coloca num estado de suspense e incerteza permanente denominado pela autora como "impasse da razão". Ela lembra que na teoria de Todorov essa hesitação (fator ausente no discurso Maravilhoso) é o elemento definidor do Fantástico. Todorov acrescenta ainda que é condição definidora do gênero a transferência dessa hesitação latente para o leitor. No entanto, para Filipe Furtado (1980 apud Marçal 2009) a identificação do narratário com o Fantástico, a saber, suas reações psicológicas de medo, dúvida, horror, espanto etc., não deve ser levada em conta na definição do gênero, já que constituem aspectos subjetivos e externos ao texto literário propriamente dito.

A ambiguidade própria do gênero Fantástico, a hesitação angustiante entre o real e o irreal, encontra ressonância no espírito humano em função de um medo inconsciente do desconhecido que é construído social e historicamente. E vale ressaltar que, no discurso Fantástico, essa hesitação nunca é resolvida. Nas palavras de Marçal (2009, p. 7):

> O Fantástico coloca um impasse à razão e não o resolve, retira o indivíduo de sua estabilidade cotidiana e não lhe proporciona, ao final, uma saída racional ou metafísica. Joga-o na zona do "não-sentido" e deixa-o aí, estupefato, paralisado, sem apoio tanto na teologia quanto na ciência. O equilíbrio desta narrativa é tênue e frágil porque ela se instala sobre uma zona fronteiriça, justamente sobre a linha que divide o real e o imaginário, sobre o mistério, a incerteza. [...] O real vê-se abalado pelo irreal e não há uma assimilação de um pelo outro. A permanência da ambigüidade significa a permanência do mistério no Fantástico.

O que está acima colocado nos leva a concordar que o discurso Fantástico anula a hierarquia convencional do real sobre o irreal. Tal hierarquia foi construída pelo racionalismo iluminista para refutar o ideário de culturas consideradas por ele como primitivas e inferiores que contemplava a magia, a superstição e a mitologia como meios de conhecimento. Tudo isso foi considerado pelo racionalismo como retrógrado e inferior culturalmente para justificar a superioridade da civilização moderna burguesa. Marçal (2009, p. 6) afirma que "[...] este arcabouço teórico servia de justificativa ideológica para a dominação burguesa sobre os demais povos, sobretudo durante o Neocolonialismo na África." Verificamos na leitura dos contos fantásticos do *corpus* de pesquisa a valorização que Mia Couto fez de crenças e costumes

ligados à magia e ao sonho, muito frequentes nessas estórias, o que aponta o resgate de elementos culturais suplantados pelo colonizador português e a afirmação da moçambicanidade.

2 Nas águas do tempo, uma estória fantástica

Logo na abertura do livro encontramos o conto "Nas águas do tempo", uma narrativa em que a presença do Fantástico se impõe. Fala da cumplicidade que se estabelece entre avô e neto em seus passeios a um lago proibido ou, como diz o narrador-personagem, que é o neto mencionado, o lugar das "interditas criaturas". O autor preferiu usar aqui um neologismo sugestivo, em lugar do adjetivo interditadas. As tais criaturas estão numa espécie de entrelugar, são mencionadas a meia boca, com receio e cuidado, enfim, são inter-ditas.

O conto começa com o narrador descrevendo o avô, personagem que simboliza os valores ancestrais, a tradição, a sabedoria local passada de geração em geração. Ele era "[...] dos que se calam por saber e conversam sem nada falarem" (COUTO, 2012, p. 9). Era também um velho em "flagrante infância", que guiava o neto com jeito de cego desbengalado, parecia desorientado, só parecia. Na verdade, o velho lhe reservava algumas lições sobre como enxergar o sobrenatural, sobre a outra margem do mundo.

O neto não sabia o que o velho tanto perseguia, nem por que o levava sempre ao lago, já que a rede de pesca ficava esquecida, ou melhor, servia para amolecer o acento do barco. Na viagem, o avô recolhia com a mão a água do rio que levava ao lago, mas o fazia sempre no sentido da corrente, nunca contra ela, para não ofender os espíritos que fluem. O menino ia ouvindo, considerando, mas sempre com pouca convicção. Neste primeiro passeio encontram o lago em "inquietas calmarias", envolto num ambiente, digamos, propício ao Fantástico, onde as sombras eram feitas da própria luz, e ali permaneceram, a bem dizer, reverentes, em atitude de reza, como revela o narrador, "[...] tão quietos que parecíamos perfeitos." (COUTO, 2012, p. 10)

De repente, o velho se ergue e começa a acenar com um pano vermelho. Parece enxergar alguma coisa na margem. O neto nada vê e duvida. Nesse momento, o leitor começa a suspeitar que algo inusitado ou extraordinário virá a acontecer. O velho afirma ver algo, ou melhor, um pano branco tremulando. O menino nada vê. O velho insiste. "Não é lá, é lááááá". Ora, o velho quer que o neto apure a visão para enxergar além do mundo natural. O neto, por sua vez, está

indeciso, não quer contato com o que chama de "receáveis aléns". Avô e neto regressam dessa primeira viagem, o velho com claros sinais de frustração.

Ocorre que a narrativa apresenta uma terceira personagem, a mãe do narrador, a qual reprova as aventuras do velho, temendo as ameaças do lago, os espíritos. É ela que menciona o *namwetxo moha*, um fantasma feito de metades: um olho, uma perna, um braço. Esse semifulano habita o imaginário popular e sua fama é conhecida pelo narrador desde a infância. O velho afirma que já o viu em pessoa, na sua juventude. A mãe, no entanto, lança a semente da dúvida, diz que não passa de invenção do velho. E assim o conto vai sendo construído nessa ambiguidade que, com efeito, põe não só o narrador-persoangem como o leitor no estado de hesitação a que nos referimos anteriormente. A subversão da ordem natural vai de fato acontecer? Terá uma explicação plausível? Será fruto apenas da imaginação do velho em flagrante infância?

Passemos à segunda viagem ao lago proibido. Desta vez apeteceu ao narrador investigar a margem, olhar com menos ceticismo o fenômeno do pântano, a saber, o aparecimento do pano branco acenado por incerta criatura. Dessa vez, ele resolveu sair do barco, pisar a margem em "terra não firme". Não encontrou o fundo e começou a ser sugado por um redemoinho na água. O velho foi em seu socorro. A força do lago vencia o esforço de ambos. O barco virou e ambos passaram a lutar contra a estranha violência da água, pareciam sucumbir. Foi quando o velho resolveu acenar seu pano vermelho, ao que o lago se acalmou imediatamente. Como explicar esse redemoinho em águas tão calmas? No retorno do passeio o neto começa a considerar a existência do mundo sobrenatural e a refletir no ensino do avô, que transcrevemos abaixo:

> [...] nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

Quase todos estão cegos para o sobrenatural. A dimensão espiritual da existência não é sequer cogitada. Mas o velho quer ensinar o neto sobre essa dimensão, quer que ele aprenda a ver. É como se o avô representasse o Moçambique antigo, anterior ao processo de colonização, repleto de mitos e crenças, e o neto simbolizasse o Moçambique atual, despido desses valores. O velho não quer ser o último a ser visitado pelos panos. Faz-se necessário constituir um

herdeiro, garantir a sobrevivência dos valores ancestrais que o escritor põe em evidência através do recurso ao discurso Fantástico.

A narrativa prossegue. A dupla vai uma terceira vez aos "interditos territórios". Desta feita, o velho não consegue ver coisa alguma, por mais que esperasse e apurasse o olhar. Então, decide deixar o barco e adentrar o pântano, para espanto do garoto, que via o avô a sumir-se em semelhança de nuvem. Depois sente um arrepio ao reconhecer a presença do avô ao longe, num misto de sonho, neblina e miragem. Nesse ponto, o contexto narrativo nos leva a duvidar da visão do menino, do seu relato, ele que há pouco ouvia com descrédito o testemunho do avô, começa agora a contar visagens também de matizes fantásticas. Conta que viu uma garça de enorme brancura a cruzar o céu. E, enfim, viu o pano branco "do outro lado do mundo". Confessa que pela primeira vez comunga com o avô a visão do pano. Mas nele ainda permanece uma hesitação não resolvida. Seus olhos enxergam em meio a um nevoeiro de dúvidas. Percebeu depois o pano vermelho do avô também a tremular ao longe ao lado do pano branco. Ficou indeciso. Talvez tenha se perguntado, como certamente também faz o leitor, se não seria o avô a balançar ambos os panos, simulando fantasmas. O neto responde com acenos, agitando a camisa. Daí ocorre o inexplicável: o vermelho do pano vai se tornando branco aos poucos, em "desmaio de cor". O narrador-personagem considera isso uma visão do sobrenatural.

No regresso dessa terceira e última viagem, o neto reflete nas palavras do avô, "a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos do mesmo ventre" (COUTO, 2012, p. 14), e descobre, enfim, dentro de si mesmo, um rio que nunca haveria de morrer (as visões, a fé no sobrenatural, as crenças) e se torna, ele também, um visionário e propagador da mesma fé, pois o encontramos no desfecho da estória ensinando seu filho a "vislumbrar os panos brancos da outra margem" (COUTO, 2012, p. 14). A cumplicidade que havia entre avô e neto é agora construída entre pai e filho, pois o mundo não pode ser compreendido apenas pela olhar da razão. O mundo não se explica apenas pela cartilha racional. Precisamos aprender a ver os outros que nos visitam, a enxergar na outra margem, na insuspeitável dimensão espiritual que nos envolve. Esta é a mensagem do conto, pela via do discurso Fantástico.

Conclusão

O que aqui fica dito sobre "Nas águas do tempo" se aplica a outras estórias do livro, a exemplo de "As flores de Novidade", "O cachimbo de Felizbento", "Pranto de coqueiro", "No rio, além da curva", "A velha engolida pela pedra", "O bebedor do tempo", "O adivinhador das

mortes", entre outras. Nessas estórias somos surpreendidos pela visita do sobrenatural em situações do cotidiano moçambicano, que é contada por um narrador ora preocupado em conferir fumos de realidade ao seu inusitado relato, como em "Pranto de coqueiro", quando diz que o que vai narrar é notícia autenticada no jornal da Nação (no caso, o fato de encontrarem sangue dentro dos cocos e não mais a água habitual), ora um narrador que relativiza a necessidade de ser ou não factual o conteúdo do seu relato, como no conto "No rio, além da curva": "Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória." (COUTO, 2012, p. 47). Trocando em miúdos, como diria Chico Buarque, ficou de saldo da nossa investigação a constatação de um escritor interessado no encanto e na magia que povoam o imaginário de sua nação, conforme declaração que encontramos do próprio Mia Couto no documentário *Língua - Vidas em Português* (2002). Ele recorreu ao discurso narrativo Fantástico para colocar em evidência esse modo particular de leitura de mundo, que valoriza aspectos culturais que escapam a uma explicação racional e científica e que concorrem para a afirmação da identidade nacional.

Referências

COUTO, Mia. *Estórias abençonhadas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. *Panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Disponível em: < http://www.ich.pucminas.br/posletras/Nazareth_panorama.pdf> Acesso em: 12.nov.2012.

LÍNGUA – vidas em português. Direção: Victor Lopes. Brasil/Portugal: TV Zero/Sambascope/Costa do Castelo Filmes, 2002. 1 DVD (90 min.)

MARÇAL, Marcia Romero. *A tensão entre o fantástico e o maravilhoso.* In: Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 3, 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12541/9111> Acesso em: 26.ago.2015

CHICO DA SILVA E SOPHIA ANDRESEN NOS CAMINHOS DA POESIA

Maria Auxiliadora Ferreira da Costa[1]

RESUMO

Esta pesquisa, intitulada 'Chico da Silva e Sophia Andresen nos caminhos da poesia', faz um estudo dialógico das canções de Silva e dos poemas de Andresen, analisando o lirismo poético nas composições, através das letras e dos poemas num discurso com o mundo, observando que, apesar dos autores vivenciarem contextos geográficos diferentes, suas temáticas são universais, vistas através da percepção das suas leituras de mundo que estão vinculadas e expressas em vários pontos cotidianos, como no caso da paixão, do amor, dos elementos da natureza.

Palavras-chave: Chico da Silva; Sophia Andresen; poesia

Introdução

Desde o início da humanidade, o ser humano desenvolve atividades direcionadas para o belo, conforme a sua concepção, criado para satisfazer o espírito, não palpável, mas que está ali, subtendido no enunciado, quer pontuado no lirismo, quer numa visão mais realista, onde em determinado momento numa de suas denominações, foi chamada de o fazer poético.

Os caminhos da poesia trilham por um mundo abstrato, num lirismo comedido ou não, mas que pontuam a realidade concreta dos homens, mostrando o real de maneira subjetiva.

A poesia, irmã da humanidade, estão juntas desde quando os primeiros homens começaram a rabiscar nas cavernas seus registros cotidianos. Posteriormente ela ganhou corpo através da escrita, onde a estrutura da composição das letras, hoje, chama-se poema, que foi aperfeiçoando-se e adequando-se ao espaço e tempo vivido.

No período das cantigas trovadorescas, os homens escreviam os seus versos e estes versos eram cantados pelos trovadores. Esta criação estendia-se nos campos lírico-amoroso e satírico desde o século XII. Daí nasceram muitos letristas, daí surgiram muitos poetas:

> Poesia e letra são primas, meio-irmãs, mas não iguais. Antes de o termo "letra" se firmar, chamava-se de "cantigas" as composições ao gosto popular para serem cantadas. Mas se a troca de nome era um modo de a poesia ganhar alforria, marcando sua independência da música, a tática não deu certo. Ou melhor: se mostrou impertinente. Os propósitos da poesia e da letra são diversos, mesmo considerando que já tenham sido musicados vários poemas, com resultado pra ninguém botar defeito. Até mesmo João Cabral, que insistia no fato de "não ter ouvidos" e de não

[1] Graduada em Letras – Universidade do Estado do Amazonas - UEA; Pós-graduação em Literatura Brasileira – Thahiri; Pós-graduação em Educação de Jovens e Adultos – Universidade do Estado do Amazonas – UEA; Mestranda em Letras – Estudos Literários – Universidade Federal do Amazonas.E-mail: mauxfcosta@hotmail.com

> suportar o melódico, ao comentar o *Morte e vida severina* bateu palmas para o trabalho de Chico Buarque por seu "respeito integral pelo verso em si. A música segue cada ritmo, crescente ou não de cada parte do poema."
> Entre ser poeta e ser letrista há diferenças, não escala de valor - e o Brasil tem um elenco de primeira que inclui, além do Chico citado acima, nomes de várias gerações como Aldir Blanc, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Fausto Nilo, Cartola, Dolores Duran, Orestes Barbosa, Noel Rosa etc. (coloque aí o leitor os tantos outros bons que lhe vierem à memória).O que se nota muitas vezes na leitura de alguns "textos poéticos" é que eles parecem nascer pedindo a cumplicidade de uma música, como vocação. O saudoso Leminski diria: um verso é "uma entidade artística", "uma unidade musical imagética". Som e sentido têm na poesia uma relação de necessidade muito própria e é "impossível fazer uma letra absolutamente irregular e sem rimas". (FULKEMAN. *Um verso e dois dedos de prosa*. Disponível em <https://www.academia.edu/9488709>)

E justamente por não haver uma escala de valor entre o ser letrista e o ser poeta que a arte literária incorpora dois elementos primordiais que dão vazão ao sentimento, nos transformando mais humanos.

Faço neste artigo, intitulado Chico da Silva e Sophia Andresen nos caminhos da poesia, um estudo dialógico, das canções de Silva e nos poemas de Andresen, analisando o lirismo poético das composições, através das letras e dos poemas num discurso com o mundo, assim como, a distinção das estuturas compostas da canção de Silva e do poema de Andresen, na sua interpretação dialógica, a partir da linha bakhtiniana quando diz que, “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN. 2006, p. 96), encontrada no caminho dos vários discursos, e isso corrobora para alcançar os objetivos, análisando os poemas e as canções, para compreensão do discurso nos textos escolhidos.

E ao escolher as composições de Silva e Andresen, como objeto de estudo, que trilha pela universalidade dos temas, percebo o fazer poético destes autores.

1 O discurso de mundo de Chico da Silva e Sophia Andresen

Francisco Ferreira da Silva, o Chico da Silva, brasileiro, nascido em Parintins, Amazonas, desde o final da década de 70 do século XX, começou a compor as suas canções. Primeiro o samba, posteriormente a toada, no ritmo do boi-bumbá de Parintins, que mistura também, elementos da musicalidade indígena. Enquanto Silva é letrista/intérprete, Sophia de Mello Breyner Andresen, portuguesa, nascida na cidade de Porto, é responsável por vasta obra que a transforma em poeta/escritora.

Desta forma, apresentam-se os dois: o Letrista e a poeta (como Andresen se reconhecia), num caminhar pelo mundo da poesia cuja canção é movimento e poesia transgressão. O movimento faz-se através do som, da tonicidade das sílabas, da forma como o letrista pega uma palavra e encaixa na estrutura do verso para se ajustar à melodia. A poesia, no entanto, vai além, requer sensibilidade, transgride os limites mais profundos da subjetividade para falar dos mais variados mundos que o ser humano faz parte. A canção caminha em harmonia com a poesia. A canção é o corpo, poesia é a alma, o que é identificável na música (no tocante à canção) e na literatura (quando se fala em poesia):

> Há muita afinidade entre a música e a literatura, sendo esta, ao longo de toda a história da música, a fonte inspiradora de grande parte da criação musical, mesmo nos casos da "música absoluta", isto é, constituída puramente de sons, sem qualquer apelo literário direto. A razão dessa afinidade, talvez, esteja na própria estrutura da mente humana, que, uma vez adquirida a linguagem, elabora o pensamento em termos do discurso, isto é, da articulação das palavras em frases, para a condução do raciocínio. A música, por sua expressão na dimensão temporal, de modo diferente das artes plásticas, é criada mentalmente numa sucessão de sons que, muito apropriadamente, denomina-se "fraseado musical". É como se cada idéia melódica possuísse uma estrutura sintática com sujeito, predicado, complementos e adjuntos. Ao compor, o músico elabora um "texto musical", em que expressa sua idéias em blocos sucessivos, do mesmo modo que na redação do texto literário. (RÜCKERT. Música e literatura. Disponível: www.ruckert.pro.br/texts/ *musicaeliteratura.pdf>)*

A poesia se vê no poema, na prosa, nas artes em geral que representam as suas formas física, assim como, no seu cerne de construção se percebe a comunicação discursiva existente no seu enunciado. Segundo Bakhtin (2011, p. 279), "a obra é um elo na cadeia na comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados. E esse elo faz com que os sujeitos interajam, dialoguem entre si, se percebam como agentes do mundo", e isso pode ser visto na expressão abordada pelo autor:

> Num texto literário há essencialmente um aspecto que é tradução de sentido e outro que e tradução do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem. O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, como expressão. O que o artista tem a comunicar, ele o faz na medida em que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura. (CANDIDO, 1996, p. 17).

Apesar de Silva e Andresen vivenciarem contextos geográficos diferentes, suas temáticas são universais vistas através da percepção das suas leituras de mundo que estão vinculadas e expressas em vários pontos cotidianos, como no caso da paixão, do amor, do

cotidiano, dos elementos da natureza (como o elemento água), temáticas mobilizadoras utilizadas por muitos letristas e poetas no decorrer dos séculos. No livro *O Búzio de Cós e outros poemas*, os temas aparecem na sutileza das palavras marcadas por uma geração que lutava por ideais, visto que, viviam num regime português ditatorial, e valoravam cada minuto vivido, como se pode perceber no poema "Era o tempo":

> Era o tempo das amizades visionárias
> Entregues à sombra à luz à penumbra
> E ao rumor mais secreto das ramagens
> Era o tempo extático das luas
> Quando a noite se azulava fabulosa e lenta
> Era o tempo do múltiplo desejo e da paixão
> O dia como harpas ressoavam
> Era o tempo de oiro das praias luzidias
> Quando a fome de tudo se acendia (ANDRESEN, 2004, p. 13)

No verso /*Era o tempo das amizades visionárias*/, observa-se uma carga ideológica na qual a poeta abre a escritura do seu poema, falando sobre as amizades pautadas em ideais, dos amigos que lutavam pela mesma causa, como um ato de resistência à opressão do regime totalitário, cujo tempo, na sua fugacidade, era testemunha das ocorrências da época.

O verso fala de acontecimentos pertinentes à humanidade. Adorno (1983, p. 194) enuncia que "só entende aquilo que o poema diz quem escuta na sua solidão a voz da humanidade" e essa voz humana que Andresen coloca no seu poema, vai tecendo seus versos observando as nuances do momento, como se observa no verso: */entregues à sombra à luz à penumbra/*, remete ao movimento de gradação de sombra, luz para alcançar a penumbra, significante da obscuridade do tempo vivido, assim como, metaforicamente falar sobre o êxtase provocado pelas fases da lua, representada pela excitação ao qual o momento propiciava, como se vê nestes versos: /*Era o tempo extático das luas/ Quando a noite se azulava fabulosa e lenta.* O termo lua, como elemento feminino, já foi tema de vários poetas, pois exerce uma atração sobre o ser humano. Segundo Oliveira (2007) "A Lua sempre exerceu um enorme fascínio sobre a humanidade. Desde os primórdios, ela foi utilizada como marcadora do tempo. [...]. Deusas de grande importância foram personificadas pela Lua: Selene, Ártemis e Hécate a trindade grega que representa a Lua em suas fases." (Disponível em <http://www.uranometrianova.pro.br/historia/Mitos/lua/mitoslunares.htm>). O mítico, está presente nesta contagem do tempo, através da espera, do momento certo para o (re)encontro, e são elementos utilizados na poesia. Nos versos:*/Era o tempo do múltiplo desejo e da paixão/ O*

dia como harpas ressoavam/ Era o tempo de oiro das praias luzidias/ Quando a fome de tudo se acendia/, o encontro, o medo, a excitação, o êxtase, o tempo, a fome (da mudança, do querer, do (com)partilhar), remete à paixão, que de certa forma causa sofrimento, pelo vivido.

Em relação a Silva, pode-se perceber na sua composição a paixão retratada no âmbito mais carnal. O período de ditadura havia terminado e as composições dos anos sessenta, setenta e início de oitenta do século XX, carregadas de denúncias, canções questionadoras mediante aos problemas políticos e sociais, dão espaço a um lirismo individualista, como se percebe nas letras da canção, "Água doce" que compôs em parceria com Venâncio:

> Eu sou a água doce pra você beber
> Brincar e se banhar sem restrição
> Você é um fogo ardente pra me excitar
> No sentir do prazer com a maior duração
>
> Dizer que o amor é bom pro coração viver
> Até se decidir amar
> Vou me queimar e brincar com o fogo
> Jogo bem quando gosto do jogo
> Se tiver com quem jogar
>
> Você é o fogo da paz um clarão de um sol
> A luz, o explendor do nosso altar
> Já sei dizer que a mão da perfeição
> Tirou do seu condão meu pedestal
> Pra conservar a permanência do calor
> Me concentrei na imensidão do seu amor
> O seu amor caiu do céu (SILVA; Venâncio. *Água Doce*. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/chico-da-silva/a-agua-doce.html>

Nos versos /*Eu sou a água doce pra você beber/ Brincar e se banhar sem restrição/ Você é um fogo ardente pra me excitar/ No sentir do prazer com a maior duração*/ os elementos água e fogo estão representados numa metáfora, onde o eu lírico assume a posição de água doce (água potável da hidrografia brasileira) e o ser desejado é fogo, representado pela paixão, que propicia o estímulo animal da mulher, do homem. Mas, observamos também o paradoxo, pois esse fogo é "um fogo da paz", não devasta, não destrói, purifica. São elementos míticos, utilizados não somente como representantes do povo grego, mas de toda a civilização ameríndia. Mindlin (2002), ao falar sobre mitos, mais precisamente mitos indígenas destaca que:

> Talvez a teoria dos mitos indígenas mais divulgada hoje seja a de Claude Lévi-Strauss, que equiparou a dignidade do pensamento indígena à da cultura clássica greco-romana e ao pensamento científico. Para Lévi-Strauss, não há um significado unívoco num mito, embora sua substância também tenha importância e possa ser melhor compreendida à luz da sociedade específica que o produziu. O que importa é a

> linguagem estabelecida pelos mitos entre si, a estrutura dos mitos, que corresponderia a estruturas mentais.

Destas correspondências mentais, o letrista toma como ferramenta na edificação das palavras a metáfora, numa aproximação do ser humano à natureza, aproximação esta, pertinente não somente às culturas antigas orientais ou ocidentais, também, à contemporaneidade.

Nos versos /*A luz, o explendor do nosso altar/ Já sei dizer que a mão da perfeição/ Tirou do seu condão meu pedestal*/, a presença do místico aparece na iluminação do ser, onde num toque de mágica (condão), o eu lírico se eleva, diante deste amor. E conclui /*O seu amor caiu do céu*/ comparando esse amor a uma dádiva divina. As temáticas abordadas por Andresen e Silva, ligadas ao mítico, ao místico, são recorrentes, numa transcendência intemporal.

Andresen, se inspira no considerado Deus da Poesia, o filósofo da Roma Antiga, para cantar a vida, o carpe diem, como se observa no poema *Ode à maneira de Horácio:*

> Feliz aquela que efabulou o romance
> Depois de o ter vivido
> A que lavrou a terra e construiu a casa
> Mas fiel ao canto estridente das sereias
> Amou a errância o caçador e a caçada
> E sob o fulgor da noite constelada
> À beira da tenda partilhou o vinho e a vida (ANDRESEN. 2004, p. 17)

Nos versos /*Feliz aquela que efabulou o romance/ Depois de o ter vivido*/ *A que lavrou a terra e construiu a casa*/ percebe-se a importância de viver a fantasia. A mulher prazerosamente vivencia seus mundos oníricos a partir de seu mundo interior, mas tem o poder de administrar o real, na construção cotidiana, tem na sua essência a força motriz da sedução, como se percebe nos versos /*Mas fiel ao canto estritente das sereias/ amou a errância o caçador e a caçada*/, a poeta retoma o elemento mítico "sereias" para mostrar que o ser feminino não esquece os sons do encantamento, que ama a caminhada sem rumo, sem prumo, assim como ama caçador e a caçada, trazendo-os para si, como um jogo de sedução. Atravessando o Atlântico, na costa brasileira, "Iemanjá"; nos igarapés e igapós amazônicos a "Iara", independente da designação, a representação mítica é forte. O canto da sereia, tem a seguinte representação:

> O canto representa a força de atração que atinge algo que está além das construções defensivas do ego, indo mobilizar diretamente poderosos aspectos inconscientes da personalidade. Em todas as expressões dos sons, a música e a voz são os instrumentos utilizados para atrair, seduzir e convencer, ultrapassando todos os contra-argumentos

> retóricos, morais e psicológicos. Essa força de sedução do som é capaz de tocar e despertar algo profundo, causando uma atração encantadora e irresistível que é parte essencial desse símbolo, talvez a razão profunda do tema da sexualidade. (LUCIA de Belo Horizonte. Disponível: http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br)

A força de atração está no som, está na palavra, está na atitude e isso mobiliza a vida do homem, da mulher. E nesta caçada a presa se deixa abater, como nos últimos versos /*E sob o fulgor da noite constelada/ À beira da tenda partilhou o vinho e a vida*/, presa e caçador comemoram com as bençãos de Baco, a paixão, a explosão estelar. Não há vencedor.

Chico da Silva, também trabalha com temas universais: a paixão, a entrega, o amor. Nas suas composições quer no gênero samba ou toada de boi bumbá, o direcionamento para estas temáticas estão presentes. Podemos observar na cantiga *O amor está no ar*, na qual enfatiza, a força vital da mulher, do homem:

> Podem me prender e até me deportar
> Pra longe do seu coração, mas nada irá nos separar
> Sem seu amor, a vida não é nada
> Não interessa o pôr-do-sol
> Perto de você eu sou muito mais eu
> E nada não é tão vulgar, quanto parece sem você
> Só, só é mesmo impossível, fazer o sonho virar luz
> Eu sou seu amor e de você eu nunca vou me separar
> Me programei pra vida inteira não me interessar
> Por outros sentimentos e carinhos que não sejam seus
> O amor está no ar
> Todo mundo quer ouvir
> a canção do seu olhar
> Eu cantarei para toda essa nação
> Eu cantarei para todo esse país
> Só quero que você cante comigo
> para me fazer feliz
> Sem seu amor, a vida não é nada
> Não interessa o pôr do sol
> Só, só é mesmo impossível
> Fazer o sonho virar luz (SILVA, Chico. *O amor está no ar*. Disponível em <http://letrasdemusicas.fm/lucilene-castro/o-amor-esta-no-ar>

Esta composição de Chico da Silva, subgênero toada, gravada por Lucilene Castro em 2008, mostra toda a poesia expressa em cada verso da canção. Nos versos /*Podem me prender e até me deportar/ Pra longe do seu coração, mas nada irá nos separar/ Sem seu amor, a vida não é nada/ Não interessa o pôr-do-sol*/, o letrista faz da poesia, a exaltação dos sentimentos humanos: a arte de amar, do querer, do estar perto. Até a beleza do pôr-do-sol perde o brilho especial dos enamorados se não estiverem juntos. Há reiteração nos próximos versos: /*Perto*

de você eu sou muito mais eu/ o eu lírico toma consciência da importância de estarem juntos, e como o amor pode acontecer. /*E nada não é tão vulgar, quanto parece sem você/ Só, só é mesmo impossível, fazer o sonho virar luz*/, a vida não tem razão na solidão, o sonho precisa ser real, resplandecer, */Me programei pra vida inteira não me interessar/ Por outros sentimentos e carinhos que não sejam seus*/, as juras de amor inserida nestes versos, pautada na aliança da fidelidade marca uma vida inteira de dedicação, de carinho pelo ser amado. A difusão da canção observa-se no verso propagado em ondas sonoras, quando diz / *O amor está no ar/ Todo mundo quer ouvir/A canção do seu olhar/ Eu cantarei para toda essa nação/ Eu cantarei para todo esse país/ Só quero que você cante comigo/ Para me fazer feliz/* a estrutura melódica do poema ganha força no ritmo das sílabas tônicas, quando cantada. Isso se observa na consoante *r*, que vibra no ar na marcação forte da toada direcionada pelo tambor. Candido (1996, p. 31), expõe as considerações de Maurice Grammont em relação ao som quando diz que:

> Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido nao for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. É evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas, estes fonemas se tornarão expressivos ou permanecerão inertes conforme a ideia expressa. O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora nao possa sair de um circulo a que é limitado pela sua propria natureza.

Desta maneira, Silva, ao elaborar a canção, explora na sutileza dos fonemas, os sons, como forma do eu lírico declarar todo o amor, toda a paixão e sentimentos, no grito uníssono de uma nação explorando com maestria o jogo da sedução, da poesia. Não diferentemente de Andresen, que faz poesia abarcando os mesmos temas universais, que movem e transformam a humanidade. O letrista, a poeta, a poesia e a canção portanto, trafegando na rede invisível da sublimidade numa linguagem de mundo que perpassam a linha do tempo e espaço.

2 O sentido da poesia

Numa década em que as mulheres ainda precisavam lutar muito pela construção dos seus espaços, surge Sophia Andresen, mulher, militante, poeta que ousa falar nas muitas vozes, o que sentia, o que precisava ser dito como uma nova concepção política, quebrando paradigmas

na literatura, até então na maioria, masculinos. No poema de Andresen (2004 p. 8), *Arte poética*, ela, assim faz a definição do fazer poético:

> A dicção não implica estar alegre ou triste
> Mas dar minha voz à veemência das coisas
> E fazer do mundo exterior substância da minha mente
> Como quem devora o coração do leão
> Olha fita escuta
> Atenta para a caçada no quarto penumbroso

Poema construído em seis versos, com total ausência da pontuação, onde os versos livres demonstram desta forma, a quebra das convenções, característicos do modernismo. O discurso existente no poema revela a importância da palavra, como se vê nos versos / *A dicção não implica estar alegre ou triste / Mas dar minha voz à veemência das coisas*/ e assim, as ideias se encaminham a uma concretude capaz de provocar mudanças, nas muitas vozes ardorosas revestidas de poesia. O poeta precisa ficar à espreita, observando o mundo externo para saber o momento exato de usar o discurso: isso é arte poética. Andresen fala sobre a importância da escrita desta forma:

> Há coisas em que uma pessoa navega tacteando. Houve uma fase em que reflecti muito sobre a natureza da escrita. Agora não me interrogo muito sobre o modo, o quê e o como do que escrevo. Vou navegando. Vou encontrando, vou dizendo o que surge e o que faço. Sem dúvida, a palavra é uma forma de não se ser devorado pelo caos, pela confusão, pela contradição e o tumulto, apesar de ter um pacto com tudo isso e de sem isso não atingir a sua plenitude. (TAVARES (Org). *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo* Momentos e Documentos. Biblioteca Nacional. Disponível em < purl.pt/19841/1/1980/1980.html>)

E assim navegando neste mundo onde fazer poesia requer sensibilidade, persistência e vontade, Andresen constrói o seu caminho, transformando a palavra em atitudes possíveis, driblando o caos da estabilidade e do medo, percebendo que, como dizia o teórico russo, "A palavra é o signo ideológico por excelência" (BAKHTIN, 2006. p.17). Chico da Silva também, se utiliza da canção para indagar qual é o seu papel no espaço em que vive e a importância de lembrar essa identidade, como podemos ver através da canção *A Batuta*:

> Tirei dos meus anais
> Os meus melhores momentos passados com graça
> Fiz dessa graça uma praça no meu coração
> Um encontro da multidão
>
> Em cada olhar a pergunta final quem eu sou
> Não sou nem mesmo a metade daquilo que eu sou

Sou eu, sou eu
A candura do amor, um amigo seu
A batuta da orquestra da festa canção também sou eu

E quem sou eu
Todo amor jogado fora
Eu farei juntar-se ao meu

Minha voz não se disfarça, meu olhar não perde o brilho
Isso enquanto eu me lembrar quem sou eu

Minha voz não se disfarça, meu olhar não perde o brilho
Isso enquanto eu me lembrar quem sou eu
(SILVA. A batuta. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/chico-da-silva/a-batuta.html>)

Nesta canção, o letrista também se apropria do eu lírico para falar da sua trajetória como compositor, do encontro com a multidão. Nos versos /*Em cada olhar a pergunta final quem eu sou/ Não sou nem mesmo a metade daquilo que eu sou*/, há um questionamento filosófico do ser no mundo, da angústia que circunda a existência a partir do momento em que o homem se entende gente. Na poesia, o poeta filosoficamente, questiona este espaço enquanto ser. Paz (1988, p, 138) diz que "a poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a seu – é. A poesia é entrar no ser". E Silva apropria-se dos versos para dizer que independentemente das interpéries da vida, percebe o seu espaço enquanto compositor, enquanto intérprete no contexto cultural.

Andresen também, através do eu lírico, faz conjecturas existenciais sobre o eu no mundo. A incerteza do não vivenciado, prática pertinente do ser humano. As comparações da vida real com a vida ideal são típicas da humanidade e na poesia elas se propagam, como podemos perceber neste poema:

Às vezes julgo nos meus olhos
A promessa de outros seres
Que eu podia ter sido,
Se a vida tivesse sido outra.

Mas dessa fabulosa descoberta
Só me vem o terror e a mágoa
De me sentir sem forma, vaga e incerta
Como a água. (ANDRESEN, Sophia. 2004, p. 20)

Nos versos da primeira estrofe, o eu lírico imagina que poderia ter tido uma vida diferente. Ele não cria expectativa no decorrer do poema. Contempla a ideia de outras vidas,

conhecedor da sua realidade, e ao utilizar o quinto verso da segunda estrofe /*Mas dessa fabulosa descoberta*/, percebe a realidade em que está preso e a compara com a água, elemento mítico da natureza: disforme, como sua própria vida.

A poesia, ganha um sentido próprio, único porque aproxima-se da humanidade. A sua estrutura está montada nos pilares dos questionamentos existenciais, nas angústias e incertezas humanas, nas lutas de classe, nos folguedos, nas festas religiosas ou pagãs, nas canções, no riso cristalizado da inocência, ou no grito dos porões da ditadura. A poesia só tem sentido, quando serve a humanidade.

Considerações finais

Falar de Chico da Silva e Sophia Andresen é falar da poesia lírica, da poesia social, no qual obra e autor completam-se numa ação mútua, compartilhada, apresentando a humanidade em suas temáticas universais.

O discurso ideológico está presente em várias composições, de maneira que, os autores, utilizando a arte da palavra, evidenciam questões pertinentes à época vivida. Apesar de estarem situados em espaços geográficos diferentes, vivenciam o espaço simbólico, a partir da metade do século XX.

Silva enfrentou a pobreza e um mundo hostil de um período arriscado para compor os versos. Andresen compartilhou com os seus, a angústia de um mundo perigoso para falar de democracia. Num regime salazarista, a palavra democracia não harmonizava versos, não era adequada para a rima. Andresen ousou. Fez das palavras a sua ação.

Tanto o letrista, quanto a poeta, desempenharam um papel importante para os registros literários e culturais. Suas composições fazem parte de um acervo importante, não somente para o estudo da literatura ou da arte, mas para todas as áreas que tem como objeto de pesquisa o homem e sua humanidade.

Referências

ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald...[et al.]. 2 ed.São Paulo: Abril Cultural. 1983

ANDRESEN, Sophia. Obra Poética Poesia. *Ode a maneira de Horácio.* 2004

BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal.* Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* 12ª edição. São Paulo: Hucitec. 2006

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações. 1996

FUKELMAN, Clarisse. *Um verso e dois dedos de prosa* Disponível em <https://www.academia.edu/9488709/Um_verso_e_dois_dedos_de_prosa_sobre_poesia_e_letra_de_m%C3%BAsica> Acesso em 22/06/2015 às 11:26

LÚCIA, de Belo Horizonte. *Sereias ou sirenes: o poder da sedução*. Disponível em:<http://eventosmitologiagrega.blogspot.com.br/2011/07/sereias-ou-sirenes-o-poder-da-seducao.html> Acesso em 17/07/2015 às 11:00

MINDLIN, Betty. *O fogo e as chamas dos mitos*. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?> Acesso em 22/06/2015 às 10:30

OLIVEIRA, Priscila Di Cianni Ferraz de. *Mitos Lunares*. Disponível em: <http://www.uranometrianova.pro.br/historia/Mitos/lua/mitoslunares.htm> Acesso em 22/06/2015, às 22:00

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982

RÜCKERT. *Música e literatura*. Disponível em : <http// www.ruckert.pro.br/texts/ *musicaeliteratura.pdf> Acesso em 22/06/2015 às 11:40*

SILVA, Chico. *A batuta*. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/chico-da-silva/a-batuta.html> Acesso em 28/05/15 às 18:33

SILVA. Chico. Venâncio. *Água Doce*. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/chico-da-silva/água-doce.html> Acesso em 28/05/15

SILVA. Chico. *O amor está no ar*. Disponível em: <http://www.letrasdemusicas.fm/lucilene-castro/o-amor-esta-no-ar> Acesso em 17/07/2015

TAVARES (Org). *Sophia de Mello Breyner Andresen no seu tempo Momentos e Documentos*. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em < purl.pt/19841/1/1980/1980.html>). Acesso em 12/08/2015

OS EPITEXTOS DE FERNANDO PESSOA À *MENSAGEM*

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca[1] (UEA/PPGLA)

RESUMO

Fernando Pessoa publicou um único livro durante sua vida, *Mensagem*, e dois folhetos, os conjuntos de poemas *Antinous*e *35 Sonnets*. Publicou, porém, em revistas e jornais literários cerca de duzentos e quarenta e nove poemas e centro e trinta e dois artigos. (DAS NEVES, 2003). Berardinelli (2008), no prefácio (*À guisa de aparato genético – Mensagem, poemas IN FIERI*) da sua edição de *Mensagem* realizada com Mauricio Matos, percebe que alguns poemas da obra *Mensagem* já tinham sido publicados em jornais ou mesmo que haviam versões manuscritas que continham alterações se comparadas com os "mesmos" poemas que compunham o livro. Para a pesquisadora: "as alterações são *quase* todas enriquecedoras." (BERARDINELLI, 2008, p. 33). Acreditamos que outros textos de Pessoa saídos anteriormente em periódicos também podem ser considerados enriquecedores, pois auxiliam em uma leitura de *Mensagem*. Isto porque vão versar sobre temas que também cercam essa obra literária, como o mito do sebastianismo, o patriotismo português e o ocultismo. Esses textos que tratam da obra, mas que não a compõem materialmente no volume, como é o caso daqueles saídos em periódicos, são classificados por Genette (2009) como epitextos. Acreditamos, portanto, que alguns epitextos de Fernando Pessoa publicados em jornais podem configurar-se em importantes elementos para uma leitura e compreensão de *Mensagem*.

Palavras-chave:*Mensagem*. Fernando Pessoa. Periódicos.Epitextos.

Introdução

Sabemos que a obra de Fernando Pessoa é composta por quase 3000 papéis que compõem o espólio à guarda da Biblioteca Nacional (SEPÚLVEDA, 2014). No entanto, esse número extenso de arquivos não se relaciona ao que foi publicado pelo autor em vida. Ao contrário, grande parte desse arquivo trata-se de uma produção totalmente inédita ao público.

Fernando Pessoa publicou um único livro durante sua vida, *Mensagem*, em 1934, ano anterior à sua morte, e dois folhetos, os conjuntos de poemas *Antinous*e *35 Sonnets*. Publicou, porém, em revistas e jornais literários duzentos e quarenta e novepoemas e centro e trinta e dois artigos. (NEVES, 2003).

[1]Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) sob orientação da Profa. Dra. Juciane Cavalheiro. É bolsista de pós-graduação pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). Graduou-se em Letras (habilitação em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), onde foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/FAPESPA). Atua no ensino de Língua Portuguesa pela Secretaria Municipal de Educação (SEMED).Entre as suas atuais linhas de investigação, destacam-se a relação entre a Literatura e a materialidade dos livros e a recepção do Quixote no Brasil.

Os textos publicados em jornais por Pessoa versam sobre diversos temas, literários, políticos, culturais e econômicos. Alguns desses escritos vieram a ser conhecidos pelo grande público devido às iniciativas de pesquisadoresem coletar e divulgar esse extenso material. Uma dessas iniciativas é realizada pelabase de dados Arquivo Pessoa[2].

Alguns dos textos do poeta publicados inicialmente no suporte jornal foram coletados e editados por pesquisadores de sua obra para póstumas publicações em livros.Além dos textos que saíram à luz da imprensa,alguns de seus textos,presentes em sua famosa arca, que não tinham ganhado sequer espaço em jornais, foram também coletados e publicados.

Podemos concluir, portanto, que a obra de Pessoa é composta de modo abrangente por um arquivo altamente extenso e ainda parcialmente pesquisado. Isto porque além do número grandioso de textos, o próprio Pessoa ainda costumava fazer anotações e modificações em seus textos, dando uma ideia constante de inacabamento:

> O arquivo pessoano está repleto de textos inacabados, e entre as marcas desse inacabamento destaca-se a presença de anotações, emendas e variantes. Estas marcas remetem para um texto materialmente inexistente, mas que o editor póstumo se vê na necessidade de compor a partir das indicações deixadas. (SEPÚLVEDA, 2014, p. 62)

Berardinelli (2008), no prefácio (*À guisa de aparato genético – Mensagem, poemas IN FIERI*) da sua edição de *Mensagem*, realizada com Mauricio Matos, percebe que alguns poemas dessa obra já tinham sido publicados em jornais ou mesmo que haviam versões manuscritas que continham alterações se comparadas com os “mesmos” poemas que compunham o livro. Para a pesquisadora: “as alterações são *quase* todas enriquecedoras.” (BERARDINELLI, 2008, p. 33). Ainda admite:

> Claro está que o livro deve ficar como o entregou Fernando Pessoa à editora, mantendo a ordem dos poemas mesmo depois da revisão a que me referi. Mas, a partir do momento em que me foi posta a possibilidade de invertê-la, confesso-lhes que já não posso identificar herói e poema, como até então o fiz. (BERARDINELLI, 2008, p. 38)

Berardinelli (2008) demonstra em seu prefácio algumas alterações realizadas nos textos que contribuiriam para outras interpretações dos poemas de Pessoa.

1 O que são epitextos?

[2]É possível ter acesso a essa base de dados através do site: http://arquivopessoa.net

Podemos observar que nos diversos escritos de Pessoa, disponíveis atualmente para pesquisa, havia aqueles que poderiam colaborar de alguma forma para a compreensão de sua principal obra, *Mensagem*, pois antes mesmo de publicá-la, Fernando Pessoa parece que já tratava da obra de alguma forma em seus artigos nos jornais, abordando temáticas que estariam presentes nela,como o sebastianismo, o patriotismo português, e o ocultismo.

Esses textos que tratam da obra,mas que não a compõem materialmentesão classificados por Genette[3] (2009, p. 303) como epitextos:

> É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado. O lugar do epitexto é pois, [...] em qualquer lugar fora do livro.

Qualquer lugar fora do livro pode referir-se a:

> [...] jornais e revistas, emissões de rádio ou televisão, conferência e colóquios, qualquer intervenção pública eventualmente conservada sob a forma de gravações ou textos impressos: entrevistas e conversas reunidas pelo autor [...] ou por um mediador, [...] atas de colóquios, coletâneas de autocomentários [...]. Pode tratar-se ainda de testemunhos contidos na correspondência ou no diário de um autor, eventualmente destinados a uma publicação posterior, ântuma ou póstuma.(GENETTE.2009, p. 303 e 304)

Ainda que os epitextos possam ter importância para a composição da produção literária de um autor, é importante salientar que nem sempre o leitor conhece os epitextos que fazem referência a obra desse autor, isto porque "[...] o texto e seu paratexto prosseguem separadamente suas carreiras, e o leitor do primeiro não é obrigado a passar pelo segundo." (GENETTE, 2009, p. 325).

No caso de *Mensagem*, seus epitextos são anteriores a sua publicação, até porque somente foi trazida à luz da imprensa no ano anterior à morte do autor. Porém, esses epitextos podem colaborar com uma leitura de *Mensagem*, pois apresentam referências que o autor também utilizou na obra.

[3]Gerárd Genette é um crítico estruturalista francês que produziu uma extensa categorização e análise sobre os diversos paratextos, como: capa, página de rosto, orelhas, prefácios, notas, etc. Em sua obra *Paratextos Editoriais*, encontramos essa extensa análise. Vemos ainda, que o paratexto pode ser subdivido em: peritexto(se encontra anexado materialmente ao volume em que se encontra o texto) eepitexto (elemento exterior ao texto, mas que trata dele em outros suportes).

Além disso, acreditamos que um paratexto e, mais especificamente, um epitexto podem informar muito sobre uma obra literária, a respeito: dos aspectos sobre a edição/ publicação, do público a que vai ser dirigido e dasinterferências que o autor pretende fazer em relação à interpretação do leitor de um determinado texto.

2 *Mensagem* e seus epitextos

Como mencionamos, há um número extenso de escritos de Fernando Pessoa ainda a ser mais explorados para estudos. Muitos sequer foram publicados, ou seja, ficaram desconhecidos pelo grande público.

Selecionamos, para essa pesquisa, alguns artigos produzidos pelo autor, publicados em periódicos contemporâneos seus, que tratassem de temáticas que também permeiam *Mensagem*. A partir disso, partiremos para a análise.

2.1 A "profecia" sobre o supra-Camões e o supra-Portugal

Os epitextos *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada* e *Reincidindo*foram publicados, inicialmente, na revista *A Águia*, no ano de 1912, nos números quatro e cinco respectivamente.

No primeiro epitexto, observamos que o escritor pretende defender o novo "movimento literário representativo e peculiar da nascente geração portuguesa" (PESSOA, 2011, p. 1), que estava recebendo críticas por parte da opinião pública que não o compreendia. Por isso, Pessoa pretende explicá-lo de maneira sociológica.

Pessoa considera que esse modo sociológico de explicação é o mais adequado porque o "que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece." (PESSOA, 2011, p. 2).

Para o autor, a análise da vitalidade de uma nação se dá não por sua força militar ou sua prosperidade comercial, mas por sua "capacidade de criar, não já a simples ciência, o que é restrito e mecânico, mas *novos moldes, novas ideias gerais*, para o movimento civilizacional a que pertence." (PESSOA, 2011, p. 2). Para a realização dessa análise, tomará como exemplos as nações Inglaterra e França por considerar que têm "unidade nacional, uma continuidade de vida e uma influência civilizacional acentuada"(PESSOA, 2011, p. 2).

Após tratar dessas duas nações e de seus períodos históricos em concordância com seus períodos literários, Pessoa passa a apreciação da moderna poesia portuguesa. Percebe que essa nova corrente literária tem por característica ser *absolutamente nacional*, "com *ideias* especiais, *sentimentos* especiais, *modos de expressão* especiais e distintos de um movimento literário completamente português." (PESSOA, 2011, p. 6). Também possuem "individualidades de vincado valor" que os distinguem de seus contemporâneos europeus. Além disso:

> [...] este movimento poético dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num ou de um, futuro" (PESSOA, 2011, p. 6).

Por isso, essa nova corrente literária vem resgatar a nacionalidade e coincide com as "intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoaes sobre a *futura civilização lusitana*, sobre o *futuro glorioso* que espera a Pátria Portuguesa." (PESSOA, 2011, p. 7).

Pessoa salienta, porém, que nessa nova corrente literária portuguesa, apesar de ser composta por poetas de indiscutível valor, ainda não trouxe nenhum Shakespeare ou Victor Hugo, ou seja, um grande autor. O que o leva a crer:

> [...] que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo acerto? (PESSOA, 2011, p. 7).

Para Pessoa, o momento político não parece favorável ao aparecimento desse Grande Poeta ao qualdenomina"supra-Camões". Essa corrente literária, então, será uma preparação para a renascença extraordinária portuguesa, para a criação dosupra-Portugal de amanhã.

Como observamos, esse epitexto tem um alto tom profético, pois afirma que ainda virá o supra-Camões e que será construído um supra-Portugal com um novo sentimento de nacionalidade. Esses dois entes nascerão na nova corrente literária portuguesa da qual faz parte Fernando Pessoa. A profeciado supra-Camões será cumprida no ano de 1934, com a publicação de *Mensagem*. Um texto de cunho nacionalista que relembra as figuras importantes da história de Portugal, e que traz o mito do sebastianismo como o renascimento de Portugal, ou dosupra-Portugal. Não sabemos se quando publicou esse texto no jornal *A Águia*o autor já intencionava produzir a obra *Mensagem*, mas possivelmente não imaginava que seria um dia considerado o maior poeta de Língua Portuguesa, ao lado de Camões.

O texto *Reincidindo* dá prosseguimento as ideias do texto anterior, porém, ao final traz mais informações sobre o momento do aparecimento do supra-Camões que consideramos importante pontuar:

> Talvez o supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora. No entretanto, *sursum corda*! Sabemos que o futuro será glorioso. Confiemos nele. Por enquanto abstenhamo-nos de agir, a não ser negativamente, para combater, e apenas pela palavra e pelo escrito, os portugueses estrangeiros que nos desgovernam, e isso só se a indignação no-lo impuser como desabafo. **A hora** da acção ainda não chegou. Primeiro, virá a teoria política da época. Depois virá o pô-la em prática. (PESSOA, 2011, p. 12 *grifo nosso*)

Percebemos nesse trecho que, para Pessoa, a vinda do supra-Camões está relacionada a um momento político de mudança em Portugal. Porém, afirma que a hora não chegou, pois primeiro virá a teoria política para só depois ser colocada em prática na literatura. Grifamos o trecho "a hora", pois na obra *Mensagem*,no último verso do poema *O Nevoeiro* que finaliza a obra, aparece: "É a hora" (PESSOA, 2008, p. 126), o que pode demonstrar que quando publica *Mensagem* é chegada essa hora de mudança de que tratou no texto publicado no jornal há vinte e dois anos antes da publicação da obra. Representando, talvez, o nascimento do supra-Portugal e de Fernando Pessoa como o supra-Camões.

Esses textos, portanto, podem ser consideradosepitextos para a compreensão da obra *Mensagem*, pois apresentam o nascimento do supra-Camões como o próprio Fernando Pessoa trazendo a nova mensagem nacionalista de Portugal e o nascimento dosupra-Portugal, propondo um renascimento político e dos feitos gloriosos dessa nação por meio do mito sebastianista, tal como vemos subentendido no trecho "É a hora" do poema *O Nevoeiro* que finaliza *Mensagem*.

2.2 A Nova Epopeia Portuguesa

O texto *Camões é Os Lusíadas* foi publicado inicialmente no *Diário de Lisboa* em 1924 e tinha por título *Luiz de Camões glorificado pelos poetas da nossa terra*. Nele, Pessoa afirma que Camões é *Os Lusíadas*. Porém, para ele, esta obra não ocupa "um lugar entre as primeiras epopeias do mundo" (PESSOA, 2011, p. 1), sendo somente uma epopeia de segunda ordem, tal como a *Jerusalém Libertada*, o *Orlando Furioso*, a *Faerie Queene*, *Odisseia* e a *Eneida*. Estas ainda são superiores a si, pois*Os Lusíadas* é uma epopeia histórica. Enquanto as outras buscaram na lenda ou na história indireta, no Além, na fantasia pura ou em outros elementos para se fundamentarem. Já para Camões, "bastou a história próxima para lenda e Além"

(PESSOA, 2011, p. 1). O povo que contou transformou a ficção na certeza, da imaginação vontade; "Sob os próprios olhos do épico se desenrolou o inimaginável e o impossível se conseguiu. Sua epopeia não foi mais que uma reportagem transcendente, que o assunto obrigou a nascer épica." (PESSOA, 2011, p. 1). Para Pessoa, o épico se transformou em lírico nos *Lusíadas*, mas o que poderia ser considerado uma virtude, deu, também, origem a vários defeitos.

Considera que Camões "não chegou para o que foi", tendo sido somente um esboço de si mesmo. Por isso, afirma que: "A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa nele é o não ser grande bastante para os semi-deuses que celebrou." (PESSOA, 2011, p. 1).

Percebemos, assim, que, nesse texto, Pessoa apresenta críticas ao considerado, na época,o maior poeta português e à própria obra que representava os feitos gloriosos da nação portuguesa. Pessoa, ainda, acredita que *Os Lusíadas* não foi a melhor epopeia que poderia ser escrita para Portugal, mas que o público deveria aguardar a epopeia que Camões não pôde escrever. Acreditamos que Pessoa estivesse se referindo a "epopeia" que ele mesmo pretendia escrever, que deveria ser superior a de Camões. Essa obra seria *Mensagem* que só seria publicada dez anos após esse texto e que faria de Pessoa osupra-Camões que ele profetizara em 1912.

Em *Mensagem* não há referência direta aos *Lusíadas*. O que pode ser considerado incomum visto que essa epopeia era considerada a grande obra de Portugal. Porém, pela leitura deste epitexto podemos compreender o porquêda omissão. Pessoa não considerava *Os Lusíadas* a melhor representação da nacionalidade portuguesa e previa que haveria uma nova epopeia que tomaria esse lugar. Podemos compreender esse epitexto, portanto, como a anunciação de que *Mensagem* seria essa nova e grande "epopeia" de Portugal.

2.3 O mito sebastianista como renascimento de Portugal

O texto *Portugal, vasto império - Um inquérito nacional* foi publicado inicialmente n'*O Jornal do Comércio e das Colónias* em 1926 e republicado pela *Imprensa Nacional-Casa da Moeda*em 1934. Possui uma estrutura parecida com uma entrevista, em que Fernando Pessoa responderá algumas questões sobre a situação de Portugal naquele momento.

A primeira pergunta diz:

> I - Sim ou não Portugal, potência de primeira grandeza na Renascença guarda em si a vitalidade necessária para manter no futuro, na nova Renascença que há-de seguir-se à Idade Média que atravessamos, o lugar de uma grande potência.” (PESSOA, 2011, p. 1).

Pessoa acredita quepode se considerar grande potência a nação que influi notavelmente na vida ou nos destinos da civilização. Porém, há duas forças que podem desagregar: a decadência e a violência extrema; e duas forças de desenvolvimento: estímulo físico ou material e o estímulo intelectual ou moral.

Ainda traz dois tipos de potências, as econômicas, como a Alemanha e os Estados Unidos e as culturais, como era antigamente a Itália e posteriormentese tornou a França. A nação que exerce influência de transformação pode ser chamada de *Império*; ”Até hoje, adentro da civilização que vivemos, tem havido quatro impérios — o grego, o romano, o cristão, e o inglês.” (PESSOA, 2011, p. 2)

Portugal então teria condições para ser uma potência em algum sentido. Para potência guerreira, acredita que Portugal não tem condições ou propensão. Como potência econômica tão pouco, pois Portugal não tem tradição nenhuma nesse sentido, a não ser negativa. Já como potência cultural é uma hipótese a ser considerada. Porém, observa a carência quase absoluta de tradição cultural que até então tem Portugal, pois para o autor, quantitativamente Portugal nunca a teve e qualitativamente pouco.

Porém, há uma tradição cultural a ser considerada:

> Portugal grande potência construtiva, Portugal Império — aqui, sim, é que, através de grandeza e de decadência, se revela o nosso instinto, e se mantém a nossa tradição. Somos, por índole uma nação criadora e imperial. Com as Descobertas, e o estabelecimento do Imperialismo Ultramarino, criámos o mundo moderno — criação absoluta, tanto quanto socialmente isso é possível, que não simples elaboração ou renovação de criações alheias. Nas mais negras horas da nossa decadência, prosseguiu, sobretudo no Brasil, a nossa acção imperial, pela colonização; e foi nessas mesmas horas que em nós nasceu o sonho sebastianista, em que a ideia do Império Português atinge o estado religioso. (PESSOA, 2011, p. 3-4)

A tradição cultural portuguesa tem relação intrínseca, portanto, com o mito sebastianista e com a criação de um Quinto Império (PESSOA, 2011).

A segunda pergunta diz: “II — Sim ou não Portugal, sendo a terceira potência colonial tem todos os direitos a ser considerada uma grande potência europeia?” (PESSOA, 2011, p. 4). Para Pessoa, Portugal, como grande potência só pode estar no futuro, e como potência colonial deve exigir que as outras nações a tratem assim.

A terceira pergunta diz: “III — Sim ou não Portugal, amputado das suas colónias, perderá toda a razão de ser como povo independente no comércio europeu?” (PESSOA, 2011, p. 4). Para Pessoa, as colônias não são necessáriaspara que Portugal se torne uma potência, mas lhe dão alguma vantagem.

A quarta e última pergunta diz:

> IV — Sim ou não o moral da Nação pode ser levantado por uma intensa propaganda, pelo jornal, pela revista e pelo livro, de forma a criar uma mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional? Na hipótese afirmativa, qual o caminho a seguir? (PESSOA, 2011, p. 4).

Para Pessoa, a única forma propagandística para se levantar a moral de uma nação é a renovação e a difusão de um grande mito nacional. Seria utilizado esse mito porque a humanidade odeia a verdade, pois ela é inatingível. Pessoa acredita quePortugal já possui esse mito, o sebastianismo, que tem raízes profundas na alma portuguesa. O trabalho dos que querem reavivar essa moral da nação é, portanto:

> Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Comecemos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o encarnar. Feito isso, cada um de nós independentemente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, o respirem. Então se dará na alma da Nação o fenómeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a Criação do Mundo Novo, o Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião. (PESSOA, 2011, p. 5)

Para Pessoa o mito do sebastianismo e do Quinto Império será o responsável por esse renascimento do nacionalismo português. Possivelmente, por isso, em sua obra *Mensagem*d. Sebastião é o grande herói. Aparece nas três partes da obra. Aindahá na última parte poemas dedicados exclusivamente ao mito sebastianista. Esse epitexto, então, permite que compreendamos o motivo pelo qual d. Sebastião, o rei derrotado, é escolhido para herói de *Mensagem*. Para Pessoa, era necessária, para o renascimento de Portugal ou do supra-Portugal, a renovação desse grande mito português.

Conclusão

Por meio da análise dos epitextos de Fernando Pessoa, podemos concluir que *Mensagem* apesar de ter sido somente publicada no final de sua vida, era possivelmente um projeto para o autor desde o início de sua carreira literária. Ainda que não soubesse como, Pessoa pretendia ser o supra-Camões e fazer Portugal reviver suas glórias passadas. Reconhecia que *Os Lusíadas*

não era a obra suprema da Língua Portuguesa e acreditava que ainda viria aquela que seria. A obra que completa, portanto, a nação portuguesa, a verdadeira epopeia é *Mensagem*, obra que vinha sendo anunciada desde o início de sua carreira, e que iria reconstruir e reviver o mito do sebastianismo e do Quinto Império para, então, tornar Portugaluma potência cultural e um Império. Ainda que isso só ocorressenum plano metafísico.

Fernando Pessoa não conseguiu realizar o sonho de verPortugal se tornar essa grande potência, e, possivelmente, nem esperava por isso. Porém, devemosreconhecer que ganhou seu lugar na história da literatura, como osupra-Camões, um dos maiores poetas de Língua Portuguesa e um dos maiores autores da Literatura Universal.

Referências

BERARDINELLI, Cleonice. À guisa de aparato genético – Mensagem, poemas *IN FIERI*. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem.* Org: Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GENETTE, Gerárd. *Paratextos editoriais.* Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NEVES, João Alves das. Os temas da comunicação social segundo o escritor Fernando Pessoa. *Líbero.* v. 3, n. 2, São Paulo, 2003. Disponível em: <casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/.../os-temas-da-comunicação.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2015.

PESSOA, Fernando. A NOVA POESIA PORTUGUESA SOCIOLOGICAMENTE CONSIDERADA.*Obra aberta*, Lisboa: Obra Aberta CRL, 2011. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3090.> Acesso em: 14 jun. 2015.

_____. Camões é Os Lusíadas. *Obra aberta*, Lisboa: Obra Aberta CRL, 2011. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2842.>. Acesso em: 14 jun. 2015.

_____. *Mensagem*. Org: Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. PORTUGAL, VASTO IMPÉRIO — Um inquérito nacional. *Obra aberta*, Lisboa: Obra Aberta CRL, 2011. Disponível em:<http://arquivopessoa.net/textos/982> Acesso em: 14 jun. 2015.

_____.REINCIDINDO. *Obra aberta*, Lisboa: Obra Aberta CRL, 2011. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3095.> Acesso em: 14 jun. 2015.

SEPÚLVEDA, Pedro. Pessoas-livros: O arquivo bibliográfico de Fernando Pessoa.*Matlit*, v. 2, n. 1., Santa Clara, 2014. Disponível em:

<iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1890/1305>. Acesso em: 14 jun.

PERMANÊNCIA PORTUGUESA EM JORNAIS PARAENSES DO SÉCULO XIX

Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares (UFPA)[1]

Germana Maria Araújo Sales (UFPA)[2]

RESUMO

Depois de quase dois séculos de Adesão da Província do Grão-Pará à Independência do Brasil, ainda encontramos por esta região muitos laços – além do idioma e da história política e cultural – deixados pelos portugueses na antiga província paraense, e os jornais, que chegaram por aqui em 1822 sob tais circunstâncias, são importantes veículos que comprovam essa ligação. Neste sentido, o jornal tem sido fonte documental, no qual encontramos parte da Historiografia Nacional, como também do conteúdo Literário no Pará, daí a importância de se investigar tais veículos sob as perguntas "Quem, o quê e para quem se escrevia nos jornais da Província do Grão Pará em parte do período da Segunda Regência?". Em mais de uma centena de periódicos do século XIX, catalogados no setor de microfilmagem da Biblioteca Arthur Viana/CENTUR no Estado, selecionamos alguns deles, referentes ao período de 1840 a 1879. Destarte, temos como objetivo apontar sob a temática "Permanência Portuguesa em Jornais Paraenses do Século XIX" elementos de sua problemática, bem como momentos de rupturas e continuísmo a fim de constatar e delimitar posições e tentar preencher lacunas inerentes à Historiografia Literária no Pará.

Palavras-chave: Permanência Literária Portuguesa. Jornais Paraenses. Século XIX.

Introdução

Até o século XIX, em virtude de a província do Grão-Pará ter sido uma colônia portuguesa à parte na América, sua aproximação – tanto financeira quanto cultural – com as demais províncias "irmãs", principalmente com a corte carioca, era preterida em favor das relações com o reino. Tal situação ocasionava reclamações constantes dos representantes locais e empenho pela autonomia paraense. Contudo, a Independência do Brasil, dissipou o desejo de emancipação do Grão-Pará em favor de sua anexação ao império brasileiro.

Assim, em 15 de agosto de 1823, ou seja, quase um ano após a Independência do país, e muitos conflitos entre os adeptos da independência da região e os fiéis à Coroa – antes portuguesa e, posteriormente, brasileira – o império brasileiro forçou a anexação da região, não restando alternativa ao Grão-Pará a não ser fazer parte da nova nação que se constituía. Em

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – PPGL/UFPA. Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Pará-Campus do Tocantins/Cametá.
[2] Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará – PPGL/UFPA.

1835, dez anos após Portugal ter reconhecido a independência política do Brasil, aconteceu na província paraense a maior revolta popular do país, a Cabanagem, que se estendeu até 1840.

Ainda sob o ressentimento da "Adesão" é possível notar no discurso do deputado Bernardo de Souza Franco, publicado pelo jornal *Treze de Maio*, n.º 25 de 18/08/1840, a insatisfação perante o governo brasileiro, no que diz respeito a má distribuição de vagas para deputados bem como o descaso e o abandono em que a população paraense se encontrava: "a província tem cerca de 300.000 habitantes, dos quaes cerca de 160.000 são livres e civilisados, 40.000 escravos, e 100.000 Indios selvagens", apesar disso "e no entretanto o Pará dá só 3 deputados!". Vejamos parte do discurso no qual constatamos ainda mais indignação por parte do parlamentar paraense:

> DISCURSO pronunciado pelo Exm.º Sr. Deputado Bernardo de Souza Franco na Sessão da Camara Geral Legislativa, dia 4 de junho deste anno.
> (...) Senhores, eu tratarei particularmente da provincia do Pará, cujos interesses advogo. O nobre deputado disse que se não tem tratado de estatística: mas eu devo fazer ao meu antecessor na presidência desta província a justiça de declarar que quando eu cheguei ao Pará tinhão-se expedido ordens para se tratar de verificar o censo da população, que já estava adiantado e continuando eu nessa importante diligencia, alguma cousa conclui, e pude conseguir mappas da população de quasi toda a província.
> (...) Diminuindo, pois, em uns districtos, e augmentando em outros, correção de que eu julguei precisarem os mappas, vim à conclusão de que a província tem cerca de 300.000 habitantes, dos quaes cerca de 160.000 são livres e civilisados, 40.000 escravos, e 100.000 Indios selvagens, as quaes em verdade só se avalião por estimativa, e este he o calculo mais baixo que tenho visto e posso fazer dos Indios bravios do Pará, os quaes muita gente entendida na matéria eleva a 200.000.
> (...) Considerando, pois, o Pará com 300.000 habitantes, devia ele ter 7 deputados, em relação ao Rio de Janeiro, que tem 441 mil habitantes, e dá 10 deputados; deveria dar 12 deputados, em relação ao Ceará, a quem se contão 200 mil habitantes e dá 8 deputados; devia dar 15 deputados, em relação á Parahyba e Alagoas, cujos habitantes se orção por 100 mil cada uma, e dão 5 deputados; e no entretanto o Pará dá só 3 deputados! (...) Mas dir-se-ha talvez que essas províncias tem progredido, ao passo que a do pará tem estado estacionaria;
> A província do Pará está além disso tão distante da corte, são tão complicadas, tão importantes e tão numerosas as suas necessidades, que he mister que ella tenha maior representação para que algumas vezes não deixe de estar bem representada na casa, para que mais penetrantes vistas possão atender às suas precisoens. Pelo lado das rendas também não he o Pará de pouca consideração, e no ultimo anno financeiro, não obstante as desordens por que passou, não obstante, algum extravio de rendas que eu descobri e demostrei e procurei prevenir, e não obstante virem-lhe as fazendas estrangeiras pela mor parte despachadas em Maranhão, ainda assim foi a sua renda provincial de 230.799$524 reis arrecadados, ficando 24.570$579 rs. Lançados, e por cobrar, e de renda geral 255.043$681 rs. e se, como devera, fosse ella toda arrecadada, chegaria a 600.000$ rs., o que já não he pouco para província que faz negocio só com seu interior.
> (...) A sorte fuctura mesmo da província depende do melhoramento de sua representação, e eu ouso dizer que se a província tivesse sido bem representada sempre no numero de deputados, ella não teria talvez sofrido uma revolução que lhe fez passar

> por todos quantos horrores se podem imaginar, que a privou de creca de 10 à 12 mil habitantes, que só em perda positiva de propriedade, e sem contar cessação de ganhos, de interesses, de trabalho, não desce de 8 ou 10.000 contos de reis, e que ao thesouro gastou improductivamente além de 4 ou 5.000 contos de rs.
> Ter-se-ião tomado medidas a tempo, a desordem não teria apparecido, ou teria sido soffocada em tempo, e o Pará não teria de chorar por largos anos lagrimas de sangue sobre tantos horrores. Eu peço pois a câmara que tome em considerações minhas razões, que veja e attenda a que o exemplo já está dado anteriormente com o augmento das deputação de algumas províncias, e que qualquer medida tomada para o Pará e mais províncias de que fallei não pode servir de regra às outras. (...).
> (*Treze de Maio* n.º 25, 18/08/1840, pp 117-118)

Segundo o discurso, a província paraense encontrava-se prejudicada pelo menor número de deputados "em relação ao Rio de Janeiro, que tem 441 mil habitantes, e dá 10 deputados; deveria dar 12 deputados, em relação ao Ceará, a quem se contão 200 mil habitantes e dá 8 deputados; devia dar 15 deputados, em relação á Parahyba e Alagoas, cujos habitantes se orção por 100 mil cada uma, e dão 5 deputados", o que causava menor desenvolvimento na região, como é asseverado no discurso: "Mas dir-se-ha talvez que essas províncias tem progredido, ao passo que a do Pará tem estado estacionaria".

Também no referido texto é enfatizado o distanciamento da região em relação a capital do Império e às demais províncias: "A província do Pará está além disso tão distante da corte, são tão complicadas, tão importantes e tão numerosas as suas necessidades, que he mister que ella tenha maior representação para que algumas vezes não deixe de estar bem representada na casa", e também "para que mais penetrantes vistas possão atender às suas precisoens".

Obviamente, esse é um discurso cujo o apelo político para aumentar o número de deputados é latente, não obstante, por meio dele, podemos ter um panorama da situação política e econômica pela qual passava a província do Grão-Pará, pois segundo o parlamentar, apesar da boa arrecadação financeira, a região era vítima da má-distribuição de renda, pois "foi a sua renda provincial de 230.799$524 reis arrecadados, ficando 24.570$579 rs. Lançados, e por cobrar, e de renda geral 255.043$681 rs. e se, como devera, fosse ella toda arrecadada, chegaria a 600.000$ rs.", finanças significativas "para província que faz negocio só com seu interior". Talvez o fato do Pará não negociar com outras regiões seja a causa de maior aproximação com o reino.

O tom político do discurso é também caracterizado por fatos passados no período da Cabanagem "que se a província tivesse sido bem representada sempre no numero de deputados, ella não teria talvez sofrido uma revolução que lhe fez passar por todos quantos horrores se

podem imaginar, que a privou de cerca de 10 à 12 mil habitantes", ou seja, se fossem adotadas "medidas a tempo, a desordem não teria apparecido, ou teria sido soffocada em tempo, e o Pará não teria de chorar por largos anos lagrimas de sangue sobre tantos horrores". Pelo discurso, percebemos um ressentimento em relação falta de assistência da corte carioca.

A influência do parlamentar é notada, nesse jornal, pelo fato desse não ser o único discurso que o referido veículo publica, pois há vários do mesmo deputado. Em outro discurso do dia 10/10/1840 (*Treze de Maio*, n.º 41) o constituinte manifesta seu desabafo acerca do estado em que o Pará se encontrava, ele ainda reivindica: "Eu queria mesmo fallar do desleixo, do abandono em que tem estado a província do Pará quanto à força militar" e ressentido diz: "Eu olho para o futuro, em que o Pará pode ser governado de outra maneira, isto he, quando se principiar a colonisação, quando se estabelecer a navegação por vapor do Amazonas, quando a população toda se for entregando ao trabalho". Nessa publicação, vemos a preocupação do parlamentar a respeito da navegação, que está para acontecer, da colonização da província (na maior parte portuguesa) e do desenvolvimento da região. Observemos parte dela:

> RIO DE JANEIRO.
> CAMARA DOS SENHORES DEPUTADOS.
> Na sessão do dia 27 de Maio, discutindo-se a Lei da fixação das forças de terra, o Snr. Deputado Bernardo de Souza Franco em uma interessante discussão, disse:
> Eu queria mesmo fallar do desleixo, do abandono em que tem estado a província do Pará quanto à força militar.
> (...) Sobre as promoções na província do Pará, devo dizer que atribuo o se não ter com facilidade suffocado as desordens occorridas no Pará principalmente ao abandono em que o governo tem deixado ali a classe militar: quando rebentou revolução no Pará não havia 16 annos, não podendo continuar na carreira, que não lhes offerecia prospacto algum de adiantamento, pedirão baixa: outros forão para destacamentos longínquos, onde perderão até os últimos vestigios de brio, pundonor militar, e propensão para a guerra. Tem havido tão poucas promoções na província do Pará, que citarei o facto de um alferes que he official desde 1820, tem servido muito bem, passou todo o tempo da guerra em operações no alto Amazonas, e quando veio o meu antecessor para o Pará o escolheo para a inspecção de patrulhas, encargo para o qual escolhia sempre pessoas da maior confiança e actividade.
> He preciso que cesse o abandono, em que a classe militar tem estado na província do Pará, porque he preciso que o Pará tenha força militar. Eu olho para o futuro, em que o Pará pode ser governado de outra maneira, isto he, quando se principiar a colonisação, quando se estabelecer a navegação por vapor do Amazonas, quando a população toda se for entregando ao trabalho; então será tempo de dispensar a província a grande força militar que tem; mas emquanto o Amazonas não for navegado por vapor, emquanto a população se não tornar laboriosa, indispensável he que conservemos força para as nossas fronteiras, onde por mais de um ponto já o estrangeiro visinho ousou estabelecer-se para povoar esses imensos desertos. (...) O Pará a este respeito tem estado em perfeito abandono: as promoções se limitarão a meia dúzia de officiaes; e em quanto official houve que chegando em alferes voltou em major, muitos ficarão no Pará que são alferes há 16 annos, como vi de sua relação de conducta. (*Treze de Maio*, n.º 41, 10/10/1840)

Por fim, o deputado ainda denuncia "O Pará a este respeito tem estado em perfeito abandono: as promoções se limitarão a meia dúzia de officiaes; e em quanto official houve que chegando em alferes voltou em major, muitos ficarão no Pará que são alferes há 16 annos, como vi de sua relação de conducta", o que remete a aventarmos que a relação dessa província com a corte carioca era bastante melindrosa.

Com esses excertos podemos demonstrar, ainda que rapidamente, a gama de informação possíveis de consubstanciar essas questões, o que ratifica que a província paraense carecia de assistência da corte justamente por estar deslocada da capital do novo império e continuar atrelada a Portugal.

Talvez pelo fato de que essa região, nos anos oitocentos, tinha maior contato e proximidade com as terras portuguesas do que com as demais regiões do Brasil, conforme afirma Clóvis Meira:

> O Pará, pela sua posição geográfica, pelo clima e pelo intercâmbio com a Europa, sofreu muito dessa influência quanto aos hábitos, a língua e o modo de viver do outro lado do Atlântico. Para os paraenses de outros tempos era bem mais fácil ir à Europa do que ao sul do país. (MEIRA, 1990. p. 19)

Como podemos notar pelos fragmentos dos discursos citados, a primeira metade do século XIX, mormente a província do Pará, depois da Independência do Brasil, foi marcada por revoltas e reivindicações junto a capital do Império, haja vista que depois da Cabanagem o Pará ficou à mingua de recursos e assistência do Rio de Janeiro, então capital do país. Assim, não foi tranquila a "Adesão" à Independência brasileira, até porque os laços existentes com Portugal permaneceram atados por longa data.

Portugueses nos jornais do Grão-Pará

Para tratarmos acerca da imprensa na província do Grão-Pará há que remontarmos o contexto político-social no qual ela foi inaugurada, pois conjuntamente a imprensa inseriu-se, também, os ideais revolucionários advindos da metrópole, pois era comum os aqui "bem-nascidos" irem estudar em Portugal. Assim, juntamente com a bagagem intelectual traziam também o ideário jornalístico, muito em voga na Europa.

O jornalista Matias Molina (2015) ratifica a importância da imprensa para a consolidação da pátria brasileira:

> Os jornais do período da Independência e da Regência são provavelmente os mais estudados da imprensa brasileira. Se nenhum outro período atraiu tanto a atenção dos historiadores foi, talvez, porque nunca os jornais foram tão decisivos para definir o futuro do país. Confrontavam-se projetos diversos para o Brasil, revelando concepções conflitantes do que deveria ser a nação. As escolhas feitas, os caminhos seguidos e a conformação política do país foram, em grande parte, resultado direto das polêmicas travadas pela imprensa, que contribuía decisivamente para a formação da nacionalidade e a preservação da integridade territorial. (MOLINA, 2015, p. 177)

Como sabemos, a implementação da imprensa no Pará ocorreu com Felipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente (1794 - 1866), paraense, estudante em Coimbra e partidário da revolução liberal do Porto, fundou, em 22 de maio de 1822, o primeiro jornal do Estado, intitulado *O Paraense*, cujo objetivo era a divulgação de constitucionalização, liberdade, e autonomia diante do domínio português.

Depois de quase duas décadas da chegada da imprensa por aqui, podemos constatar um número significativo de jornais catalogados em uma divulgação encontrada no *Treze de Maio* (08/05/1841, N.º 100), o qual informa pelo menos trinta e sete jornais, e ainda justifica que "alguns periódicos que não mencionamos seus primeiros números, é pela razão de não haver quem informe das datas com certeza", enquanto que os outros "temos visto suas primeiras folhas, e das mais temos a certeza por informações de pessoas que ainda as conservão". Dado bastante relevante e maior do que o disponibilizado pelo catálogo da Biblioteca Arthur Viana da Fundação Cultural do Pará, que é de cinco, aproximadamente, até essa data.Os periódicos citados no catálogo são os seguintes, com suas respectivas datas de fundação: *O Paraense* (1822), *O Luzo Paraense* (1823), *O Independente* (1824), *O amigo da Virtude* (1825), *O Verdadeiro Independente* e *A Voz do Amazonas* (1827), *O Brasileiro Fiel a Nação e ao Imperador* e *Telegrapho* (1829), *O Sagitario*, *Correio do Amazonas*, *Orpheo Paraense*, *O Hemmedall*, *Opinião*, *Bellero-Phonte* e *Echo Paraense* (1831), *O Liberal*, *O Soldado Liberal*, *A Luz da Verdade*, *O amigo da Ordem*, *O Despertador*, *Paraguassú*, *O Publicador Amazoniense* (1832), *O Federalista Paraense* (1833), *O Vigilante*, *A Sentinella Maranhense na Guarita do Pará*, *O Desmascarador*, *O Correio Official*, *Diario do Conselho Provincial*, *O Mercantil* (1834), *O Paquete do Governo* e *Sabatina* (1835), *Folha Commercial do Pará*,

Recompilador das Anedoctas (1837), *Treze de Maio*, *Paquete Imperial* (1840), *Publicador Paraense* e *Correio d'Assemblea provincial do Pará* (1841).

Importa mencionar que além desses periódicos, era comum os paraenses assinarem jornais portugueses que vinham nos paquetes exclusivamente para seus assinantes, o que faz aumentar ainda mais o número de periódicos que circularam nesta província durante o século XIX.

Assim sendo, é mister considerar a contribuição dos jornais como veículos disseminadores político-culturais na região. Tania Regina de Luca (2011) enfatiza que:

> De fato, jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita. (LUCA, 2011, p. 140)

Conforme a historiadora admite, os periódicos do século XIX assumem importante papel de agrupar pessoas em torno de determinadas ideias o que fazia com que cada jornal daquele período tentasse estabelecer na sociedade aquilo que defendia. Não eram poucos os jornais que circulavam por aqui.

Vejamos a divulgação do *Treze de Maio* (30/12/1840, N.º 64): "Quem quiser ser assinante do novo Periodico de Lisboa, intitulado – Universo Pitoresco – muito bem acreditado no Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, queirão dirigir-se a Luiz Francisco Colares para lhe mandar vir de Lisboa as coleções".

No jornal *A Província do Pará*, de 30 de abril de 1876, foi encontrado um anúncio intitulado *Portugal Cabelleira* em que se fazia a divulgação de obra que rememorava as façanhas portuguesas "que o braço feito às armas, como disse Camões, não se desnervou ainda" perante as mudanças ocorridas na modernidade.

> *PORTUGAL DE CABELEIRA*
> Por Alberto Pimentel.
> Na maior parte dos casos, a cabeleira esconde a velhice, não a velhice amollentada com dolorosos achaques, e indifferente às alegrias do mundo, mas a que se sente ainda vivedoura, forte, crente, e conlúina com os olhos postos no futuro, a gloriosa serie das façanhas passadas.
> Portugal está exactamente n'estas condições. Tem a sua velhice de séte séculos, e portanto uma história de setecentos annos. A sua cabelleira representa, como geralmente acontece, antiguidade, commettimentos realisados, aventuras bem succedidas, proezas levadas a cabo, e ao mesmo passo denuncia que não está morto o coração, que o braço feito às armas, como disse Camões, não se desnervou ainda, e que a epopea, das suas conquistas e descobertas não é por emquanto o epitáfio

> inscripto sobre o tumulo d'um heroe. Ainda bem. Portanto escrevendo sobre o antigo Portugal, ainda florescente, não vamos exhumar um cadáver espetaculoso, sobre doloroso, repugnante, que bastaria a afugentar do conhecimento d'este livro os mais curiosos leitores. Vamos, simplesmente, levantar uma ponta do chinó, esmiunçar, com leveza que obste ao aborrecimento, as paginas de antigos usos, costumes, aventuras, tradições, chronicas. Sentados no velho canapé, que Bocage motejou, conversaremos velharias, soprando cautelosamente o caruncho dos séculos para que nos não empoeire o espirito com nuvens de tedio. Seo author consegue alguns velhos usam rememorar as façanhas da mocidade, haverá conseguido o seu fim, e, se o publico o escutar com aprazimento, dar-se-hia por bem pago de andar rebuscando em pergaminhos bolorentos umas certas antigualhas que explicam muitos costumes modernos.
>
> À venda na Livraria dos Edictores. Tavares Cardoso & Cª. Preço.....2$000

No anúncio, o autor convoca a juventude a conhecer os feitos e a tradição de Portugal, um apelo à tradição, aos usos e costumes de nossos colonizadores que insistem em "andar rebuscando em pergaminhos bolorentos umas certas antigualhas que explicam muitos costumes modernos", mesmo em um período em que se dizia que o brasileiro relutava contra a cultura lusa.

Alberto Pimentel, autor do texto, remonta as proezas lusitanas de mais de setecentos anos que precisam ser rememoradas de modo a servir de exemplo aos mais novos, mormente aos brasileiros, e aos portugueses cabe "soprar cautelosamente o caruncho dos séculos para que nos não empoeire o espírito com nuvens de tedio", ou seja, revitalizar cotidianamente sua cultura e tradição para que estas não sejam preteridas pela modernidade e aversão da nação que se constitui.

No jornal *Diário do Gram-Pará* foi publicado mais um texto de relevância para este trabalho, trata-se de uma crítica feita por meio de carta escrita pelo famoso português Antonio Feliciano de Castilho, acerca do livro *Os Cantos Matutinos*, publicação de Francisco Gomes de Amorim.

> (...) Em seguida, transcrevemos a carta que o sr. Castilho dirigiu ao sr. Amorim, e por ella melhor sentirá o leitor os efeitos das palavras desse grande homem, que, traduzindo ao vivo as suas emoções, maior impulso dispensa ao adepto da sua crença na carreira da litteratura portuguesa, que tendo sido já tam enriquecida pelo fructo da vasta intelligência do mancebo, que vivendo entre nós, nos embates da vida commercial, affrontou todos os obstáculos para se transportar à sua cara pátria, para realisar os seus sonhos doirados, para ser, como hoje é, uma das bellas glórias de Portugal! O conceito que forma o sr. Castilho do discípulo de Garrett servirá para d'uma vez acabar de formar a reputação do jovem poeta, que talvez ainda encontre espíritos scepticos, que lhe deneguem a palma do gênio e da victória, o que inteiramente duvidamos. Nós sinceramente gratos à voz do canto, que nos saúda, para mais fazer sobresahir o nosso reconhecimento, achamos que, depois de quanto

havemos dito, conseguiremos melhor o nosso fim com a transcripção da seguinte carta nas colunas do nosso jornal.
Carta de Francisco Gomes de Amorim.
Meu caro e excellentíssimo poeta – Esta sua prezada cartinha veio aumentar a confusão em que eu já estava, por lhe não haver ainda agradecido o presente de livro, e não só o presente, o contentamento muito real que me deu a sua leitura; (...) por cima de todos estes amores e de envolta com todos elles, ainda uma não sei que fragrância de terra natal, um soi do tão sincero e tão bom do legítimo falar da nossa gente, e uns taes reflexos cambiantes de passadas glorias, que não quero que haja leitor português, douto ou inculto, clássico, romântico, eclectico, seeptico, a não ser algum satyrico destes escalados e serem entranhas, que, acertando de abrir este livro em qualquer pagina deixe de prosseguir até o fim e, concluída a leitura, de o recomeçar. (...) *Os Cantos Matutinos* hão de ter seguidas e muitas edições, hão de ser seguidos de novas collecções poéticas da mesma pena; recomendo-lhe pois que aproveite para si e para nós, em quanto o correr do tempo, as mutações dos anos e o esfriamento da edade lh'as não apagam da memoria e do coração, aquellas scenas da natureza intertropical, verdadeiro paraiso ter real fantasias. Saiu do oceano coroado de perolas, torne-se (um espirito só) torne-se a America, e volte-nos carregado das palmas que desdenhou colher. (...) De Vossa Senhoria admirador muito affectivo. Lisboa, &c.
A. F. Castilho.
(Diário do Gram-Pará, N.º 78, p. 2, 04/04/1860)

O texto aponta a aliança existente entre as literaturas produzidas o Brasil e em Portugal e a necessidade que o incipiente escritor Francisco Gomes de Amorim, residente no Brasil, mas pertencente a pátria portuguesa, sentia de submeter sua obra literária a um escritor há muito consagrado pelo Romantismo, em especial de Portugal.

Há que se atentar também para o fato de que o jovem mancebo, como pondera o texto, "affrontou todos os obstáculos para se transportar à sua cara pátria, para realisar os seus sonhos doirados, para ser, como hoje é, uma das bellas glórias de Portugal", ou seja, ele escreve aqui, aqui se inspira, mas, por sua nacionalidade, torna-se mais um escritor de Portugal.

Pelo excerto, é possível perceber que o autor Antônio Feliciano de Castilho é quem irá chancelar a importância da obra do "discípulo de Garrett" e que este em sua obra apresenta "por cima de todos estes amores e de envolta com todos elles, ainda uma não sei que fragrância de terra natal, um soi do tão sincero e tão bom do legítimo falar da nossa gente, e uns taes reflexos cambiantes de passadas glorias" a ponto de seu mestre Castilho dizer não querer "que haja leitor português, douto ou inculto, clássico, romântico, eclectico, seeptico, a não ser algum satyrico destes escalados e serem entranhas, que, acertando de abrir este livro em qualquer pagina deixe de prosseguir até o fim e, concluída a leitura, de o recomeçar".

Ainda que o autor da carta considere a literatura brasileira apartada apenas territorialmente da literatura de Portugal, ele reitera ao poeta principiante que "saiu do oceano

coroado de perolas, torne-se (um espirito só) torne-se a America, e volte-nos carregado das palmas que desdenhou colher", ou seja, daqui (Brasil) obtenha a inspiração necessária para publicar e receber os louros de Portugal.

Concluindo...

Todo pesquisador de fontes primárias tem ciência da necessidade de se debruçar cada vez mais sobre seu objeto de pesquisa, pois sabe quão é importante ratificar, divergir, contestar e, mais ainda, encontrar dados, informações que possam servir de base para novos estudos ou mesmo avançar acerca daquilo que já se sabe ou pesquisa.

Diante disso, esse trabalho, intitulado **"**Permanência Portuguesa em Jornais Paraenses do Século XIX", buscou ressaltar a contribuição dos jornais paraenses do século XIX para a (in)formação do conteúdo histórico-literário no Pará, província que relutou, literalmente, pela manutenção dos laços lusitanos.

Constatar, a primazia dos jornais, no que diz respeito ao trânsito estreito entre a província paraense e o reino português, reforça a nossa tese que, embora o Brasil já tivesse obtido sua independência política em relação a Portugal, pelo menos por aqui (pelo Pará), a permanência dos laços atados com o colonizador português, perdurou por longa data, muito além do que se tem propagado.

Assim sendo, por meio das fontes primárias, foi possível investigar, pela quantidade de publicações encontradas, de que maneira essas relações luso-brasileiras refletem na historiografia literária nacional. É pertinente considerar, também, a importância dessas folhas como veículos propagadores do conteúdo literário na Província do Pará. As informações transitavam de lá para cá e vice-versa e os periódicos eram os veículos que as transportavam!

Referências

LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará*. Belém: CEJUP, 1990. p. 19

MOLINA, Matías M. *História dos Jornais no Brasil:* Da era colonial à Regência (1500-1840). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LITERATURA AFRODESCENDENTE E ENSINO: UMA PROPOSTA DE LEITURA A PARTIR DOS POEMAS *NOSSA VOZ* E *NEGRA* DE NOÉMIA DE SOUSA

Maria Suely de Oliveira Lopes (UESPI)[1]

RESUMO

A inclusão da literatura afrodescendente nos estudos literários do ensino básico leva obrigatoriamente a um descentramento do enfoque do sistema literário nacional, incluindo-se novas escrituras e novas vozes com todas as implicações que abrangem essa mudança, desde a necessidade de conceituar o termo "literatura afrodescendente". Sendo assim, a literatura afrodescendente não pode ser compreendida como um projeto que se institua fora do contexto da literatura canônica nacional, que, por sua vez, exige, evidentemente, oura forma de problematização, necessitando ser focalizada como um sistema plural e heterogêneo engendrado dialeticamente a partir de fragmentos que o compõem em movimentos de afirmações, rupturas e ressignificações. Pelo exposto, apresentamos neste estudo uma proposta de leitura utilizando os poemas *Nossa Voz e Negra* , pertencentes a obra *Sangue Negro*(1988) da poetisa Noémia de Sousa. Nosso interesse é conscientizar os alunos do ensino médio sobre várias questões que estão entrelaçadas com a nossa história e consequentemente com nossa ancestralidade literária. Trazemos a baila às questões da identidade, ancestralidade e solidariedade. Entendemos que sua poesia é marcada por certeza radiosa de utópicas esperanças dos humilhados. Sua produção poética apresenta raízes profundamente africanas o que vem abrir os caminhos da exaltação da Mãe África consagrando valores africanos de protesto e de denúncia. Sendo sua poesia de forte caráter histórico-social, preconiza no seu percurso literário a revolução como único meio de modificar as estruturas sociais que assolam a terra moçambicana. Metodologicamente o trabalho divide-se em dois momentos: primeiramente apresentamos a proposta de leitura e no segundo momento fazemos uma análise dos poemas trabalhados em sala de aula. Para o desenvolvimento da proposta, utilizaremos os seguintes teóricos: Seco (2011), Sousa (2006), Sousa (2014), Memmi (2007), entre outros que serão citados ao longo desta proposta.

Palavras-chave: Literatura; Afrodescendência; Ensino.

Introdução

Estudar a Literatura Afrodescendente na escola vai de encontro com as perspectivas criadas pela promulgação da Lei 10.639/03, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de

[1] Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) atuando nas áreas de Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira. Coordenadora de Área do Programa de Bolsas de Iniciação à Docência- PIBID-UESPI e membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literaturas (INTERLIT).E-MAIL: suelopes152@hotmail.com

História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas privada e pública. Nosso interesse em ensinar literatura africana diz respeito ao africano, assim como de todos os cidadãos brasileiros, a valorização de sua identidade étnico-histórico-cultural, de sua identidade de classe, de gênero, da faixa etária, de escolha sexual. Na nossa proposta de leitura serão utilizados os poemas *Nossa Voz* e *Negra*, poemas da poetisa Noémia de Sousa.

Com esse trabalho visamos conscientizar os alunos do ensino médio sobre várias questões que estão entrelaçadas com a nossa história e consequentemente com nossa ancestralidade literária. E fazê-los compreender o ponto de vista dos africanos estando disposto a vislumbrar o que sua memória guarda por meio de registros da literatura e de toda cultura, especialmente a os afro-brasileiros, pois têm uma relação efetiva na história e construção do Brasil.

Feita esta introdução, faremos algumas considerações em torno da poetisa Noémia de Sousa.

1 Sobre Noémia de Sousa no contexto moçambicano

Falar sobre Noêmia de Sousa é não esquecer a literatura Moçambicana dos anos de 1940-50 apontada pela maturidade de uma nova consciência dos problemas africanos. Deste modo, pensar na poesia projetada em conformidade com os parâmetros instituídos dentro dessa dada conjuntura, em que os problemas alcançam variada ordem e assumem de forma sistemática o eixo central das discussões, não poderia deixar de levar em conta, naquele momento, o espaço ocupado pelo poeta negro e os elos estabelecidos por ele entre a literatura e as mudanças políticas e sociológicas que se processaram em torno dessas questões não só em solos africanos.

Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares nasceu a 20 de Setembro de 1926, em Maputo, Moçambique, em 20 de setembro de 1926, onde viveu até 1951, Moçambique, e faleceu a 4 de Dezembro de 2002, em Cascais, Portugal. Poetisa que, teve destaque em sua geração por buscar formular uma poesia radicalmente moçambicana, e numa espécie de postura predestinada, desprende-se das normas tradicionais europeias, de 1948 a 1951 escreveu dezenas de poemas que circularam em jornais de época, como *O Brado Africano*, porém só em 2001, foram reunidos no livro *Sangue Negro* (1988), cuja organização e a introdução- intitulada esta "*Noémia de Sousa: a mãe dos poetas africanos*- são de autoria de Nelson Saúte.

Inaugura o espaço literário moçambicano, aos 22 anos de idade, num impulso encantatório, gritando o seu verbo impetuoso, objetivo e generoso, vincado na alma do seu povo, da sua cultura, da sua consciência social, revelando um talento invulgar. Sendo mestiça, destaca-se por uma profunda vivência, em grande parte por via dessa mesma circunstância de ser mestiça (SECCO, 1911).

Seus poemas apresentam um forte conflito social de caráter acusatório, a sua linguagem protesta estilisticamente à ressonância verbal, ao encadeamento de significantes sonoros ásperos, à utilização de palavras que transportam o "grito altivo" de esperança. Noémia de Sousa, como autêntica pioneira da Literatura Moçambicana adota como percurso literário a revolução como único meio de modificar as estruturas sociais que afligem a terra moçambicana.

Seu projeto literário vai desde o desencanto cotidiano, ao grito dolorido, ao orgulho racial, até ao protesto altivo que contém a pulsão danosa contra cinco séculos de humilhação. A base dicotômica da poesia de Noémia de Sousa está centralizada em "nós/outros" - "nós", os perfeitamente africanos; os "outros", as gentes estranhas, os que chegaram à África, os colonizadores. Assim, estes são, sem dúvida, os dois grandes temas da poesia de Noémia de Sousa: se por um lado temos a contínua denúncia da total incompreensão por parte do colonizador, que apenas capta a superficialidade dos rituais, não compreendendo o âmago de África, demonstrando, desta forma, uma visão plenamente distorcida, por outro lado lança-nos em poemas de elogio aberto à raça negra, gritando de forma plenamente perceptível que a presença do colonizador em África é sinónimo de força que apenas veio macular a imagem daquela terra.

Noémia de Sousa fala do orgulho de pertencer à África por parte dos africanos. E por esse mesmo motivo vem confirmar que terão obrigatoriamente de ser os filhos a cantar essa sua mãe-terra. E cantar África tinha forçosamente que ser entendido por oposição à maneira de cantar do colonizador. Nos seus poemas, o "eu" de Noémia de Sousa é entendido como um "coletivo", um povo inteiro que quer ter palavra - o povo moçambicano. Desta forma, a poetisa assume-se como porta-voz daquele povo que é o seu e, dirigindo-se a “terra-mãe” que os acolhe e protege, ora canta a sua vida, ora lhe pede perdão pela alienação demonstrada ao longo de tanto tempo, ora (mesmo) lhe promete a rápida e definitiva devolução do seu direito a uma vida própria, autêntica.

Feito esses comentários sobre a poetisa, passaremos a abordar nosso projeto de literatura afrodescendente para ser desenvolvido com os alunos do ensino médio da rede estadual. Literatura Afrodescendente e Ensino: uma proposta de leitura a partir dos poemas *nossa voz e negra* de Noémia de Sousa, ambos pertencentes à coletânea Sangue negro (1988).

2 Literatura afrodescendente: uma proposta de ensino

Para inicio de proposta, faz-se pertinente contextualizar a literatura africana levando em consideração o pensamento de alguns teóricos , entre eles, citamos Pires Laranjeira(1995). Este nos atenta, segundo Bezerra(2014,p.246-247) sobre a importância dos os principais acontecimentos literários ocorridos em cada um dos países africanos de Língua Portuguesa: em Angola o movimento "Vamos descobrir Angola"(1948) e a publicação da revista "Mensagem"(1951-1952), que corresponde segundo os meios concomitantes, à produção intelectual baseada no espírito de angolanidade" que segundo o autor(1955,p.71),corresponde "à concretização das aspirações dos jovens angolanos de criar um clima propício, e os meios concomitantes, à produção intelectual baseada no espirito de angolanidade"; Cabo Verde, o movimento de publicação da Revista "Claridade"(1936-1960) e as atuações de Jorge Barbosa e Manuel Lopes; em Moçambique, a publicação da revista"Msaho"(1952) e a poesia de Noémia de Sousa, que compreende a fusão do Neo-Realismo com a negritude; em São Tomé e Príncipe, a publicação do livro de poemas "Ilha de nome santo" (19ca de 42), de Francisco José Tenreiro, e a participação poética de Marcelo da Veiga; em Guiné- Bissau, a publicação da antlogia "Mantenhas para quem luta"(1977), pelo Conselho Nacional de Cultura, a literatura colonial guineense e uma literatura nacional.

Os autores que se destacam na literatura angolana contemporânea são: Luandino Vieira(1935), Pepetela (1941), JoséEduardo Agualusa (1960), Ondjaki (1977), João Melo (1955), José Craveirinha (1922-2003), Nelson Saúte (1967) e Paulina Chiziane (1955). Na literatura de São Tomé e Principe: Alda do Espirito Santo(1926-2010),Maria Manuela Margarido(1925-2007),e Olinda Beja(1945). Na de Guiné- Bissau:Domingas Samy, Abdulai Sila, Carlos Barros, Filinto Barros,Odete Semedo e Filomena Embaló.Na Literatura de Cabo-Verde:Luis Romano, Gabriel Mariano,Ovídio Martins,Agnaldo Fonseca,Terêncio Anahory, Yolanda Morazzo, Arménio Vieira, Germano de Almeida e Corsino Fortes. E na de Moçambique, objeto de estudo desta proposta, Noéme de Sousa.

A justificativa deste trabalho gira em torno da questão que perpassa os estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-Brasileira por alguns professores de Literatura da rede estadual de ensino por não valorizarem a participação da cultura africana nos currículos escolares, uma vez que o material didático indicado não permite o acesso aos educadores e alunos. A problemática ainda se estende por considerarmos que muitos professores não tiveram uma formação básica nessa área do conhecimento. E aqueles que estão adentrando a essa tarefa, ainda se sentem perdidos e inseguros de acordo com entrevistas realizadas por esta pesquisadora. O resultado desta pesquisa é que os professores não informavam aos seus alunos sobre o legado da cultura africana
para a formação da nossa história, seja ela literária ou étnico racial.

A partir daí surge à ideia de propor o estudo de algumas escritoras pertencentes às literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Poderíamos citar vários autores, mas julgamos o nome de Noéme de Sousa ser pertinente para iniciar essa discussão, considerando que a referida poetisa traz em sua trajetória uma história de luta e resistência na processo de independência de Moçambique.

Em função do exposto, é que se compreende a relevância de uma proposta diretamente voltada para tais questões, no sentido de historiar e discutir com os alunos sobre as contribuições que a cultura africana nos deixou como legado. E, ainda conscientizar os docentes quanto aos conteúdos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Literatura Afro-brasileira no sentido de entender as reais condições nas quais se efetiva a prática docente para a formação de educandos.

Para a realização da proposta, é necessário entender como está ocorrendo o ensino de Literatura nas escolas. Saber se na escola há alunos negros e se os conteúdos contemplam as temáticas coerentes à cultura afro-brasileira e africana e se se articulam no ambiente escolar de acordo com a Lei 10.639/03.

Ao citarmos o ambiente escolar trazemos a baila o conceito de representação social, que de acordo com Chartier(1990) toda realidade social é construída , pensada e articulada. Tomamos esse conceito por considerar a sala de aula um espaço de construção do saber. Pensando dessa maneira dizemos que há uma representação sobre a cultura afro-brasileira e africana, que perpassa pelo cotidiano da sala de aula, podendo ou não colaborar com a construção da identidade étnica do corpo discente.

A pesquisa é de natureza qualitativa, na qual os atores são vistos como um mundo de significados plausíveis de investigação, como : motivos, aspirações,atitudes, crenças e valores que se expressa pela linguagem comum e na vida cotidiana.

Para a elaboração da proposta são levados em consideração alguns aspectos norteadores, como: observação de campo,(registros das atividades, entrevistas com os docentes e com os alunos, aplicação de questionário, análise dos registros, com vistas a identificar a representação construída a cerca da cultura africana, das Literaturas Africanas de Língua Portuguesas e Literatura Afro-brasileira.

Ao final vamos entender que as representações construídas vão conscientizar os docentes e consequentemente aos alunos do ensino médio sobre várias questões que estão entrelaçadas com a nossa história e por conseguinte com nossa ancestralidade literária. E fazê-los compreender o ponto de vista dos africanos estando disposto a vislumbrar o que sua memória guarda por meio de registros da literatura e de toda cultura, especialmente a os afro-brasileiros, pois têm uma relação efetiva na história e construção do Brasil.

Passamos, a seguir, a análise das poesias *Nossa Voz* e *Negra* ambos pertencentes a obra *Sangue (1988).*

3 Sangrando com Noémia de Sousa: uma análise dos poemas *Nossa voz* e *Negra*

A obra de Noémia de Sousa, segundo Sousa (2014) perpassa pela escrita de engajamento poético , em oposição à exploração colonial, é relevante pensar o papel da poesia e de poetas engajados na constituição de textos literários, quando enfocadas as pressões externas, existentes entre colonizados e colonizadores, distribuídos em diferentes níveis hierárquicos, que acaba entendendo o espaço poético como possível campo de resistência e de autonomia.

Por meio da escrita poética é que cada verso, cada poema se reverte em ação contra o colonialismo. As palavras referenciadas na poesia de Noémia de Sousa ganham sentido quando enunciam a revolução no que representa a retomada, por parte do colonizado, de uma cultura tornada subterrânea pela ocupação colonial.

Sua poesia apresenta aspectos indubitavelmente integrados à proposta do *engajament* dos intelectuais como: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Francis Jeanson, Raymond Aron e, ainda, Simone Beauvoir. Noémia de Sousa, em Moçambique, foi uma das poucas mulheres a escrever de maneira engajada. Sua poética anuncia ação, atuação e

resistência por não se intimidar com as questões políticas durante o processo de colonização vivenciado por Moçambique.

Segundo Faustino (1977) são vários os papéis da poesia que contribuem para uma ação social: o papel documental, testemunho de um povo e de um tempo histórico, o didático, comunicação de uma experiência de luta entre o poeta e o universo, o cultural, formação de uma consciência humana coletiva, o estético, expressão da beleza e da dignidade da vida, e o linguístico, aperfeiçoamento do idioma e manutenção da eficácia da língua. Faustino caracteriza o objeto literário como um documento humano, cujo poder de influência abrange a dimensão ética, a estética e a didática.

Em se tratando de Noémia de Sousa podemos dizer que e evidencia em seu universo a prática do combate. Pela linguagem, a poetisa mostra conhecer a sociedade dominada pelo colonialismo e nos faz entender sobre os mecanismos de dominação encobertos pela ideologia em vigor para, no processo revolucionário, romper com o círculo de exploração, inaugurar uma nova epistemologia e traçar as estratégias de uma política para a emancipação.Pois, Segundo Albert Memmi "a existência do colonizador reclama e impõe uma imagem do colonizado [...]. Longe de querer aprender o colonizado na sua realidade, preocupa-se em submetê-lo a essa indispensável transformação" (MEMMI, 1977, p. 77; 80).

Feita essa introdução sobre o universo poético de Noémia de Sousa, apresentamos o poema Nossa Voz. Vejamos:

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
e revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.

E acordou remorsos de olhos amarelos de
hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e acendeu luzes de esperança em almas
sombrias de desesperados...

Nossa voz irmão!
nossa voz atabaque chamando.

> Nossa voz lua cheia em noite escura de desesperança
> nossa voz farol em mar de tempestade
>
> nossa voz limando grades, grades seculares
> nossa voz, irmão! nossa voz aos milhares,
> nossa voz milhões de vozes clamando!
>
> Nossa voz gemendo, sacudindo sacas imundas,
> nossa voz gorda de miséria,
> nossa voz arrastando grilhetas
> nossa voz nostálgica de ímpis
> nossa voz África
>
> nossa voz cansada da masturbação dos batuques de guerra
> nossa voz negra gritando, gritando, gritando!
> Nossa voz que descobriu até ao fundo,
> lá onde coaxam as rãs,
> a amargura imensa, inexprimível, enorme como o mundo,
> da simples palavra ESCRAVIDÃO:
>
> Nossa voz gritando sem cessar, nossa voz apontando caminhos nossa voz xipalapala nossa voz atabaque chamando nossa voz, irmão! nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!
>
> (SOUSA, 1988, p 33-34).

O poema de Noémia de Sousa assume o tonalidade de combate no enfrentamento ao sistema colonial, estabelecendo uma relação com a gente dominada e trabalhadora de Moçambique. O discurso se constitui por meio por das marcas da tradição oral, de uma escrita que apresenta os ecos de um eu-poético que se configura aos contadores de estórias em volta da fogueira. O próprio título do poema já nos dimensiona para o plano da oralidade. A voz de Noémia de Sousa não é só mais uma voz feminina, mas uma voz coletiva que convoca e reúne seu povo que clama por liberdade. De acordo com Secco:

> A voz de Noéme é tutelar, fundadora da poesia moçambicana. É plural, prometeica, que, epicamente, assume uma heroicidade redentora, na medida em que se declara como a que iluminará e libertará os destinos dos irmãos africanos. (SECCO,1911, p. 35).

Os versos do poema *Nossa Voz* remetem-nos à ideia de militância, de conscientização de valores em relação à condição do negro frente ao seu estado de escravidão: “Nossa voz consciente e bárbara ergueu-se/ sobre o branco egoísmo dos homens/ sobre a indiferença assassina de todos” (SOUSA, 1988, p.33). Estes três primeiros versos dizem muito da condição da escritora moçambicana em estudo e de muitos outros escritores frente ao seu trabalho de

chamar a atenção de seus leitores, até porque este poema é assinado por mulher em 1949 que tem plena consciência de quem quer atingir.

A partir do título do poema, identificamos, de acordo com Sousa(2014,p.75) o pronome possessivo *nossa*, que sugere a posse de mais de uma pessoa, que acaba por indicar a unidade de intenções apresentada pelo eu- poético preocupado com o ambiente de reivindicações, formado num contexto marcado pela estratificação racial e social. Este se inicia a partir da definição segura de como se eleva essa voz "consciente e bárbara", julgando a condição da própria existência e realidade que é dada. Voz que se organiza em torno da contestação contra o "branco egoísmo dos homens" e da sua "indiferença" perante as relações arbitrárias entre colonizado e colonizador.

Focalizamos a seguir o poema *Negra* para complementar a análise proposta neste trabalho.

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.
Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.
Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.
E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.

(SOUSA, 1988, p.39)

A imagem da África como mãe surge nas literaturas africanas de língua portuguesa no período em que começa a germinar uma reação anticolonial ao governo português. Nesse

período, marcado pela descoberta da origem e do solo pátrio, nasce uma poética de evocação e exaltação à Mãe-África, que busca resgatar as raízes africanas encobertas pelos séculos de assimilação cultural. De acordo com Russell Hamilton (1981, p. 97), o retorno às origens resultou nas colônias portuguesas em África, e em todo o chamado mundo negro africano, numa quantidade de poemas que evocam a terra natal (ou ancestral) em voos comoventes de devoção à Mãe-África, servindo essa imagem da Mãe para fins telúricos como símbolo da fecundidade e da fidelidade às origens.

O eu-lírico canta para sua Mãe-África e para todos os seus irmãos de luta uma poesia que, segundo Pires Laranjeira (1995, p. 270), "se organiza num discurso oralizado, exaltado, pleno de emoção como podemos asseverar nos seguintes versos: "[...] jarra etrusca, exotismo tropical,/ demência, atração, crueldade,/ animalidade, magia.../ e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias". O eu-lírico arquiteta na estrutura do poema uma sentimentalidade que extrapola a busca de um eu individualizado, como podemos identificar no pensamento a seguir: "[...] a glória única e sentida de te cantar com emoção verdadeira e radical, a glória comovida de te cantar, toda amassada, moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE" (SOUSA,1988,p39).

O sujeito lírico, ainda, identifica-se como cidadã moçambicana, o que inferimos que sua dor é também a de todas as mulheres de seu grupo social e se assemelha à busca da subjetividade feminina que nutre os sonhos das mães, dos filhos e de toda uma ancestralidade silenciada pelo jugo colonialista.

Considerações finais

O livro *Sangue Negro* reúne uma coletânea de poemas que destacam a ideia de que os negros africanos estão conscientes de seus valores e precisam enfatizá-los através de vários meios.

É importante ressaltarmos que em muitos dos poemas de Noémia de Sousa a presença da mulher é evidente na participação das reivindicações na direção da mobilização e do desenvolvimento do espírito coletivo na conquista da liberdade. É através de seu estilo rico e fluente do discurso poético, que ficam registrados o anseio e a necessidade de liberdade, e, ainda, a certeza de que sempre haverá uma resistência viva, quando necessário.

Nosso objetivo é sensibilizar as amarras e agruras que mulher negra sofre, principalmente, na condição de escritora. O sofrimento dos negros advêm desde o período da escravidão até os dias atuais.

Revelamos para os professores e alunos que a escravidão deixou marcas profundas na pele e na alma dos negros, em especial nas mulheres.

O canto de Noémia de Sousa é simples, porém pontual em relação aos seus objetivos políticos. Seu canto é um brado para a conscientização em várias instâncias: raça, classe e gênero. O retorno a si mesmo, o eu- poético auto reflexivo é uma estratégia que a poetisa utiliza para que os seus leitores percebam as especificidades dos moçambicanos através dos seus versos.

Referências

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*; entre práticas e representações.Lisboa:Diefel,1990.

BEZERRA,Rosilda Alves. Literaturas Africanas e Afro-brasileiras no contexto escolar sob a lei 10.639/03s In*: Literatura e ensino: reflexões e propostas/* Lucrécio Araújo de Sá Júnior;Andrey Pereira de Oliveira(Organizadores.)- Natal: RN: EDUFRN,2014.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. In: *Ultrapassando Margens e Silêncios...Reflexões sobre vozes poéticas femininas em Moçambique. Arquipélago contínuo: literatura plurais*/Otávio Rios (Organizador).- Manaus. UEA Edições, 2011.

SOUSA, Noêmia de. *Sangue Negro*. Moçambique: Associação de Escritores Moçambicanos, 1988.

SOUSA, Carla Maria Ferreira. *Sob o signo da resistência: a poética de Noémia de Sousa no período de 1948-1951 em Moçambique* / Carla Maria Ferreira Sousa. – Salvador, 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. 2014.

_____. Bibliografia. *Maderazinco, Maputo,* 2001. Disponível em <http;//www.maderazinco.tropical.co.mz.> Acesso em: 20 de Jan. 2015.

DESAFIOS NAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS EM TEMPOS DE INCLUSÃO

Monica Dias de Araújo [1]

Clara Praia dos Santos [2]

Danielle Oliveira Munis[3]

RESUMO

O trabalho apresenta reflexões acerca da necessidade de ampliar as produções literárias acessíveis em tempos de inclusão. A sociedade vivência um momento histórico de discussões, produções e transformações em diversos aspectos referentes às questões de garantias de direitos no âmbito da inclusão e acesso aos bens e serviços. O Sistema Educacional como parte do Sistema Social mais amplo precisa dispor destes bens e serviços para alcançar as pessoas, independente de suas diferenças. Desta forma, as reflexões perpassam pela problematização das produções literárias por meio do levantamento de produções existentes na perspectiva da inclusão, ou seja, as produções capazes de alcançar um número significativo de pessoas que possuem alguma diferença como as pessoas com surdez, as pessoas com cegueira, entre outras. As discussões perpassam também pela literatura surda e literatura acessível, com alguns apontamentos de desafios que devem ser enfrentados para que as produções sejam de fato acessíveis às pessoas. Cabe destacar que um número significativo de pessoas é impedido de acessar saberes produzidos, devido ao fato da produção não ser projetada na perspectiva da inclusão.

Palavras-chave: Produções literárias; Inclusão; Literatura acessível

O trabalho apresenta reflexões acerca da necessidade de ampliar as produções literárias acessíveis em tempos de inclusão. Considerando que a inclusão também significa a garantia dos direitos das pessoas participarem da sociedade com igualdade de condições, acessando todos os bens e serviços produzidos. A sociedade vivencia um momento histórico de discussões, produções e transformações em diversos aspectos referentes às questões de garantias de direitos no âmbito da inclusão e acesso aos bens e serviços. O Sistema Educacional como parte do Sistema Social mais amplo precisa dispor destes bens e serviços para alcançar as pessoas, independente de suas diferenças.

Desta forma, as reflexões iniciais problematizam os direitos ao acesso aos bens e serviços em temos de inclusão perpassando pela problematização das produções literárias por

[1] Professora Assistente da Universidade do Estado do Amazonas (CEST/UEA). E-mail: monicadiasatm@yahoo.com.br
[2] Acadêmica do oitavo período do curso de Letras (CEST/UEA) E-mail: clara.praia@hotmail.com
Email: daniellemunis26@gmail.com
[3] Acadêmica do quinto período do curso de Letras (CEST/UEA) E-mail: daniellemunis26@gmail.com

meio do levantamento de produções existentes na perspectiva da inclusão, ou seja, as produções capazes de alcançar um número significativo de pessoas que possuem alguma diferença como as pessoas com surdez, as pessoas com cegueira, entre outras.

As discussões perpassam também pela literatura surda e literatura acessível, com alguns apontamentos de desafios que devem ser enfrentados para que as produções sejam de fato acessíveis às pessoas. Cabe destacar que um número significativo de pessoas são impedidas de acessarem saberes produzidos, devido ao fato da produção não ser projetada na perspectiva da inclusão. A literatura acessível significa a possibilidade de garantir a participação e a aprendizagem das pessoas que não estão acessando os saberes produzidos pela literatura em função de suas condições ou de suas diferenças.

1 - Os direitos ao acesso aos bens e serviços em tempos de inclusão

Historicamente a sociedade vem se desenvolvendo em meio a contradições que compõem o sistema social e consequentemente o sistema educacional, manifestando-se de formas variadas e gerando exclusão. Entre as contradições destacamos os direitos de acesso aos bens e serviços determinados pelas legislações e a negação do acesso na realidade vivenciada pela pessoa que possui alguma necessidade específica.

A Lei nº 10098/2000 no artigo 17, determina que:

> o Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura, ao esporte e ao lazer (BRASIL, 2008, p. 35).

Esta dicotomia entre as determinações legais e a garantia de fato na prática do que as leis determinam, reflete a exclusão que vem prevalecendo em diversos setores da sociedade. Na educação por exemplo, as contradições são evidentes em diversos aspectos. Tomando como referencia o ensino, podemos destacar que entre as contradições está também a carência de obras acessíveis para todas as pessoas e cada uma que faz parte do sistema educacional.

O Decreto 5.626/2005, em seu artigo 19 determina que: as instituições privadas e as públicas dos sistemas de ensino federal, estadual, municipal e do Distrito Federal buscarão

implementar as medidas referidas neste artigo como meio de assegurar aos alunos surdos ou com deficiência auditiva o acesso à comunicação, à informação e à educação.

A legislação determina o respeito à singularidade linguística da pessoa surda e o direito a comunicação e informação. Contudo, nota-se a ineficiência no ensino quando o estudante com surdez não acessa todas as produções disponíveis.

A Lei nº 10.753/2003 que institui a Política Nacional do Livro, apresenta as seguintes diretrizes:

> I - assegurar ao cidadão o pleno exercício do direito de acesso e uso do livro;
> II - o livro é o meio principal e insubstituível da difusão da cultura e transmissão do conhecimento, do fomento à pesquisa social e científica, da conservação do patrimônio nacional, da transformação e aperfeiçoamento social e da melhoria da qualidade de vida;
> III - fomentar e apoiar a produção, a edição, a difusão, a distribuição e a comercialização do livro;
> IV - estimular a produção intelectual dos escritores e autores brasileiros, tanto de obras científicas como culturais;
> V - promover e incentivar o hábito da leitura;
> VI - propiciar os meios para fazer do Brasil um grande centro editorial;
> VII - competir no mercado internacional de livros, ampliando a exportação de livros nacionais;
> VIII - apoiar a livre circulação do livro no País;
> IX - capacitar a população para o uso do livro como fator fundamental para seu progresso econômico, político, social e promover a justa distribuição do saber e da renda;
> X - instalar e ampliar no País livrarias, bibliotecas e pontos de venda de livro;
> XI - propiciar aos autores, editores, distribuidores e livreiros as condições necessárias ao cumprimento do disposto nesta Lei;
> XII - assegurar às pessoas com deficiência visual o acesso à leitura (BRASIL, 2008, p. 43).

De acordo com as diretrizes “o livro é o meio principal e insubstituível da difusão da cultura e transmissão do conhecimento”. Assim, este deve ser pensado para todas as pessoas e não apenas para as que possuem o mérito de pegar uma obra no seu formato tradicional e acessá-la.

A Lei nº 10.753/2003, diz que deve “assegurar ao cidadão o pleno exercício do direito de acesso e uso do livro” considerando que o livro possibilita a “transformação”, “aperfeiçoamento social” e “melhoria da qualidade de vida”. Cabendo ainda a produção de “livros em meio digital, magnético e ótico, para uso exclusivo de pessoas com deficiência visual” e “livros impressos no Sistema Braille”. Acrescenta a mesma lei: “cabe, ainda, ao Poder Executivo implementar programas anuais para manutenção e atualização do acervo de bibliotecas públicas, universitárias e escolares, incluídas obras em Sistema Braille” (BRASIL, 2008, p. 45).

Com relação à pessoa com cegueira a Lei nº 9610/1998 em seu artigo 46 diz que não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução

> de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários. (BRASIL, 2008, p. 28).

Contudo, a realidade encontrada pelas pessoas com cegueira ou com algum tipo de deficiência demonstra as contradições quando não encontram disponíveis as literaturas acessíveis capazes de possibilitar o direito de acesso independente da diferença. As produções existentes em sua maioria são excludentes porque não consideram as diferenças existentes na sociedade e na escola. São projetadas desde a sua criação, tradução, adaptação, edição e publicação sem considerar todas as pessoas. Assim, há uma linha "abissal" separando os dois lados. De um lado os que acessam e de outro os que não conseguem acessar saberes produzidos por meio das literaturas. Segundo Santos e Meneses (2010):

> as distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo "deste lado da linha" e o universo "do outro lado da linha". A divisão é tal que "o outro lado da linha" desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível (SANTOS & MENESES, 2010, p. 32).

Assim, complementa Araújo (2013, p. 180), "de um lado da linha, encontram-se, teoricamente, as políticas e o direito; e, do outro lado, os que continuam com seus direitos negados, sem acessar as políticas públicas". Várias pessoas com algum tipo de necessidades específicas são prejudicadas e deixam de acessar saberes que deveriam ser para todos. Em tempos de inclusão os direitos ao acesso aos bens e serviços precisam ser viabilizados para todas as pessoas. Ou seja, determinados na legislação e garantidos na prática.

2 - Algumas produções literárias que consideram as diferenças

Tendo em vista a dificuldade que as pessoas com necessidades específicas têm em relação ao acesso a literatura, procuramos fazer um levantamento das produções que já existem e foram projetadas na perspectiva das diferenças. Alguns autores, organizações e editoras estão desenvolvendo produções e adaptando algumas literaturas existentes a fim de proporcionar a comunidade surda o contato com literatura. O Ministério da Educação em parceria com Instituto

Nacional de Educação de Surdos – INES produziu e distribuiu gratuitamente uma coleção de DVDs com adaptações de algumas histórias infantis para a literatura surda como: "O lobo e as ovelhas" "A cigarra e as formigas", entre outras. Dessa forma, quando a pessoa surda tem a oportunidade de acessar os bens e serviços, criar, recriar e ter o contato com seu espaço cultural, participa das diversas formas de desenvolvimento individual e coletivo.

> Em contato com o seu espaço cultural, reage, cresce e desenvolve sua identidade, isto significa que os cultivos que fazemos são coletivos e não isolados. A cultura não vem pronta, daí porque ela sempre se modifica e se atualiza, expressando claramente que não surge com o homem sozinho e sim das produções coletivas que decorrem do desenvolvimento cultural experimentado por suas gerações passadas (STROBEL, 2008, p.19).

A Literatura Surda envolve representações direcionadas especificamente para os surdos de forma discursiva, nesta perspectiva, algumas produções foram adaptadas, contribuindo dessa forma para a valorização da cultura surda, uma vez que,

> nas comunidades surdas existem piadas e anedotas, conhecimentos de fábulas ou conto de fadas passados através da família, até adaptações de vários gêneros como romance, lendas e outras manifestações culturais, que constituem um conjunto de valores e ricas heranças culturais e linguísticas. Existem livros de literatura clássica traduzidos da língua portuguesa para a língua de sinais (disponíveis em DVD), como os textos produzidos e distribuídos pela Editora Arara-Azul. Também há outros, como Cinderela Surda e Patinho Surdo, que são adaptações dos clássicos da literatura infantil (MOURÃO, 2012, p. 03).

Estas obras adaptadas são usadas como recurso de acesso à literatura pelas crianças surdas, e, também para as ouvintes, com o intuito de que aprendam a língua de sinais e a respeitar a pessoa surda, segundo a análise de Mourão (2012),

> estes materiais disponíveis da literatura surda pode-se destacar a existência de traduções, adaptações ou criações. Como exemplo, materiais da Editora Arara Azul como Alice no país das maravilhas (2002); Iracema (2002); O Alienista (2004) caracteriza-se como traduções para a Libras de clássicos da literatura. Tais materiais contribuem para o conhecimento e divulgação do acervo literário de diferentes tempos e espaços, já que são traduzidos para a língua utilizada pela comunidade surda (MOURÃO, 2012, p. 3).

Mediante a necessidade de haver livros direcionados para as pessoas com surdez alguns livros foram adaptados para os surdos, sendo os seus personagens surdos. Contudo, se os surdos tivessem o acesso a textos literários como as narrativas, certamente desenvolveriam a imaginação e criatividade e o acervo de histórias seria bem mais amplo, produzindo ideias,

narrativas e poemas, que ainda são limitados. Neste contexto, obras como "Chapeuzinho Vermelho", "Os Três Porquinhos e o Lobo" "A Cinderela", A Rapunzel", "O Patinho Feio", "Adão e Eva", ademais, também foram adaptadas. Algumas fábulas como: "A Lebre e a Tartaruga", "A Raposa e a máscara", "Os Ladrões e o Galo", "O Lobo e o Burro", "O Lobo e a Cegonha", "A Velha e suas criadas", "O Parto da montanha", "A águia e a seta", ""O sapo e o boi", "O galo e a raposa", "A coruja e a águia", "A cigarra e as formigas", entre outras. Estas fábulas e histórias são adaptadas e encenadas por pessoas surdas, individualmente e coletivamente, sendo algumas com o cenário fixo e ao ar livre, sem ilustrações.

Estas histórias são exemplos de que os surdos, de maneira geral, reconhecem a importância da literatura, que propicia sentimentos, emoção e reflexão, e fizeram adaptações e criações, considerando elementos da cultura surda, valorizando assim sua identidade surda. Assim, é possível perceber um começo para as pessoas que historicamente não tiveram o direito de acessar os diversos saberes produzidos pela literatura. No entanto, o número de obras que consideram as diferenças é insuficiente para atender e garantir de fato o acesso de todas as pessoas.

Portanto, a literatura como aliada para a propagação do processo de inclusão é uma contribuinte uma vez que possibilita despertar o imaginário, a criatividade, a fantasia, permitindo-lhes acessar saberes historicamente produzido.

2 – A literatura surda e a literatura acessível

A literatura surda lentamente vem sendo reconhecida e produzida. A comunidade surda vem lutando e conquistando a espaço em diversos setores da sociedade como também o direito a diversidade linguística. Contudo,

> é difícil fazer um conceito de Literatura em geral, também não há uma definição única para Literatura Surda. Ela envolve representações produzidas por surdos, onde se produzem significados partilhados em forma de discurso - sem eles, não há representação surda (MOURÃO, 2012, p. 02).

Nesta perspectiva, as literaturas surdas segundo Morgado (2011, p. 21) "não precisa ser contada exclusivamente em língua de sinais, ou seja, ela também pode ser escrita, porém, o tema deve ser relacionado aos surdos". Quando a produção literária considera a diferença linguística, cultural e social da pessoa com surdez denominamos de literatura surda. Contudo,

sem desconsiderar a importância e relevância histórica da literatura surda, defendemos a literatura acessível e inclusiva.

A literatura surda considera a diferença surda e a literatura acessível e inclusiva considera as diferenças humanas. Ou seja, um saber produzido deve ser publicado de diferentes formas, de modo a garantir o acesso de todas as pessoas. Uma obra publicada para que a pessoa surda, com cegueira, com outra necessidade específica e as pessoa em geral acessem segundo suas possibilidades. Assim, a literatura acessível e inclusiva deve ser planejada na perspectiva da inclusão desde a sua criação, tradução, adaptação, edição e publicação. Uma literatura projetada baseada no conceito de "Desenho universal ". Capaz de alcançar cada pessoa que desejar acessar os saberes literários e outros com equidade.

> Desenho universal: concepção de espaços, artefatos e produtos que visam atender simultaneamente todas as pessoas, com diferentes características antropométricas e sensoriais, de forma autônoma, segura e confortável, constituindo-se nos elementos ou soluções que compõem a acessibilidade (BRASIL, 2008, p. 89).

A literatura acessível é uma literatura para as diferenças humanas que possibilita aos estudantes e pessoas em geral o direito de ser de pertencer e de aprender de acordo com as diferenças e possibilidades de cada um.

Desta forma, a luta para concretizar o paradigma da educação inclusiva instituído nas politicas públicas perpassam também pela conquista de obras acessíveis para garantir a participação do estudante e o desenvolvimento autônomo do processo de aprendizagem da leitura e da escrita. De acordo com Araújo (2013), o paradigma da inclusão "abre novos horizontes" "quando se institucionaliza por meio das políticas públicas. Contudo, cabe nos envolvermos neste processo, contribuindo com as mudanças necessárias para implantá-las" (ARAÚJO, 2013, p. 46). Assim, as obras acessíveis contribuem para minimizar as "barreiras nas comunicações " que ainda persistem no cotidiano escolar. Assim, produzir literatura acessível é uma necessidade e constitui a garantia de direitos de pessoas e a possibilidade de gerar igualdade de oportunidade em tempos de inclusão.

3 - Desafios nas produções literárias

Os desafios nas produções em geral e de modo específico nas produções literárias estão ligados aos diversos fatores como: econômico, social, político educacional entre outros. Um exemplo que reflete os desafios do fator econômico são os custos de uma obra acessível que

demandam investimentos maiores desde sua criação até a publicação. Como demanda um maior investimento financeiro, não há um interesse ou incentivo para popularizar essas produções.

A lei 10.753/2003 determina o fomento, o apoio à produção, a edição, a difusão, a distribuição e a comercialização do livro, por meio de financiamentos para as editoras. No entanto, não há um incentivo específico para as publicações de livros acessíveis. "O Poder Executivo estabelecerá formas de financiamento para as editoras e para o sistema de distribuição de livro, por meio de criação de linhas de crédito específicas" (BRASIL, 2008, p. 45). Estas implicações refletem diretamente os desafios no âmbito das políticas. Há a necessidade de criar políticas de incentivo financeiro e ações de sensibilizações para o desenvolvimento e ampliação das produções acessíveis. As obras acessíveis publicadas são insuficientes para atender as demandas existentes.

Desta forma, a organização social é fundamental no sentido de mobilizar e reivindicar as transformações necessárias para o nosso tempo histórico. O sistema educacional cabe contribuir com o desenvolvimento inclusivo implementando ações para garantir o acesso dos estudantes aos bens e serviços educacionais, principalmente o direito ao acesso às obras literárias e demais publicações.

Conclusão

Tornar as produções literárias acessíveis em tempos de inclusão é uma necessidade do nosso tempo histórico. Vivenciamos uma nova história de lutas e conquistas pelas garantias de direitos que historicamente foram negados. Contudo, novos direitos precisam ser conquistados para que a sociedade e a escola sejam de fato inclusivas.

As iniciativas de produzir literatura acessível, mais especificamente literatura surda, partem de alguns autores com surdez e ou autores sensíveis a causa das minorias, algumas editoras como a Arara-Azul e o Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES, a Escola de Gente no Rio de Janeiro e algumas produções contaram com o apoio e o incentivo do Ministério da Educação. No entanto, as produções literárias existentes que consideram as diferenças são em número limitado e não garantem o acesso das pessoas com necessidades específicas em geral.

A literatura surda lentamente vem ganhando espaço entre as produções. A literatura acessível ainda demanda comprometimento por parte do poder público e sociedade em geral no

sentido de garantir que o direito ao acesso a comunicação e informação seja para todas as pessoas.

Desta forma, faz-se necessário uma política de apoio e incentivo a produção acessível e o uso de linguagens diversificadas em sala de aula para garantir a participação dos estudantes independente de suas diferenças. Acessar os saberes literários em tempos de inclusão constitui necessidade básica. Assim, os desafios perpassam também pela organização social e luta constante para que as conquistas históricas possam ampliar a cada dia e contemplar todas as pessoas possibilitando entre outras, o acesso aos saberes produzidos. De modo específico os saberes literários.

Referências

ARAÚJO, Monica Dias de. *Tessituras da Inclusão na Educação de Jovens e Adultos no Município de Altamira-Pará.* Dissertação de Mestrado – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2013.

BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de Dezembro de 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2004 2006/2005/Decreto/D5626.htm#art1. Acesso em: 10/07/2015.

BRASIL, Acessibilidade. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Centro Gráfico, 2008.

MOURÃO, Claudio Henrique Nunes. *Adaptação e tradução em literatura surda: a produção cultural surda em língua de sinais.* IX ANPED, SUL, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a Cultura Surda*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

ADAPTAÇÃO DA LENDA DO BOTO COR-DE-ROSA PARA LITERATURA SURDA: COMPREENDENDO E TRILHANDO NOVOS CAMINHOS NA EDUCAÇÃO DE SURDOS

Nara Neiva A. C. de Sousa (Universidade Federal do Amazonas) [1]

Suelem Maquiné Rodrigues (Universidade Federal do Amazonas) [2]

Taísa Aparecida Carvalho Sales (Universidade Federal do Amazonas) [3]

RESUMO

Este artigo trata da importância da expressão da cultura surda por meio da literatura surda, discutindo a construção do cenário de produções literárias, especialmente as adaptações. Servindo como mais uma ferramenta para profissionais que trabalham com literatura e folclore na educação de surdos. Durante anos a comunidade surda vem lutando por seus direitos de vez e de voz em meio a sociedade ouvinte e dominante, na adaptação para a literatura surda, o surdo vê-se representado. Tendo em vista ao deparar-se com as mesmas dificuldades propostas no texto dos personagens surdos, com a identidade e as lutas que no decorrer da literatura vai sendo descrita. Por meio de contos e lendas podemos alcançar a atenção para esse debate, despertando interesse de surdos e ouvintes para a cultura surda. Ver-se a relevância de mais produções nessa área, por isso realizamos esse trabalho e propomos a criação de outros. No Amazonas temos a Lenda do boto cor-de-rosa, adaptação da literatura escolhida, pois é um ícone na cultura ribeirinha contada, enaltecida em diversas correntes literárias. Essa adaptação também pode ser útil para disseminação nas escolas da rede pública e privada da Língua Brasileira de Sinais, cultura e literatura surda divulgando sua importância na quebra das barreiras comunicacionais, bem como apresentar a determinada lenda aos alunos surdos despertando-lhes o interesse e valorização na cultura e identidade nortista. Para embasamento teórico desse trabalho foram utilizados como referência alguns autores indispensáveis ao referir-se a temática da surdez, da literatura surda e da cultura: Strobel, Skliar e Eagleton.

Palavras-chave: Literatura Surda; Cultura; Identidade Surda.

Introdução

1Graduada em Geografia pela UNINORTE. Discente do Curso de Letras Libras da UFAM. Estagiária como intérprete do IFAM-CMC.

2Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Libras (Língua Brasileira de Sinais) pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci(UNIASSELVI). Acadêmica do curso de Letras-Libras na Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

3Professora Assistente I da Universidade Federal do Amazonas - UFAM campus de Manaus, no curso de Letras Libras, das disciplinas de Literatura. Mestre em Letras, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados na Universidade do Oeste do Paraná-Unioeste/ Campus de Cascavel. Especialista em Libras e Educação Especial pela Faculdade Eficaz em Maringá - PR; Especialista em Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela União Pan-Americana de Ensino/Unipan/Cascavel; Graduada em Letras Port./Inglês pela Universidade Paranaense Unipar/Cascavel, Membro do Programa Institucional de Ações Relativas às Pessoas com Necessidades Especiais/PEE/Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Campus de Toledo; Membro do Grupo de Pesquisa Poéticas do Imaginário e Memória na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE/Campus de Cascavel e Membro do grupo de pesquisa Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais, da Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

Neste artigo discutiremos sobre educação de surdos, literatura surda, o meio e tudo que envolve a criação e produção, centrando sobre adaptação no contexto literário da cultura surda, para isso utilizaremos da adaptação do conto do Boto cor-de-rosa, Tendo como proposta compor uma discussão e valorização na comunidade surda nortista.

Com o interesse de contribuir, cada vez mais, com a divulgação dos artefatos culturais do povo surdo, como também apontar novos horizontes na educação de surdos, reconhecendo a importância das minorias linguísticas firmando meios de realização dessa cultura, esse artigo foi elaborado. Ao estimular novos olhares sobre a educação de surdos, contribuiremos para romper estereótipos de uma educação terapêutica rumo a uma educação voltada para o desenvolvimento real do aluno.

Oferecendo uma adaptação, para literatura surda, de uma lenda tão representativa de um povo, como a lenda do boto cor-de-rosa, oferece-se também a possibilidade do povo surdo sentir-se representado dentro do seu folclore regional, reforçando bens históricos e culturalmente constituídos, fortalecendo a identidade. Dessa forma pretende-se contribuir com a construção simbólica do surdo, inserindo-o em uma condição multicultural, utilizando os meios literários que servirão de subsídios para divulgação da cultura e da literatura surda.

1.1 - Ser surdo: uma questão identitária

O olhar em torno do surdo subdivide-se em duas concepções básicas: uma considerando-o com visão estritamente clínica, buscando sempre uma superação e alcance de "normalidade" ao sujeito surdo; e, a outra, com foco na parte antropológica, cultural e da diferença. Esta visualiza o surdo como ser que tem uma identidade particular diante da surdez e não como alguém que tem algo a ser superado e apresenta a mesma identidade cultural que o ouvinte.

> Ao focalizar a representação da identidade surda em Estudos Culturais, tenho de me afastar do conceito de corpo danificado para chegar a uma representação da alteridade cultural que simplesmente vai indicar a identidade surda. Não consigo assumir a lógica de que as culturas pelas quais nascemos e passamos a viver parte de nossas vidas se constitui na fonte de identidade cultural. O caso dos surdos dentro da cultura ouvinte é um caso em que a identidade é reprimida, se rebela e se afirma em questão da original. A identidade original estabelece uma identidade de subordinação em vista da alteridade cultural, a mesma que se dá entre os outros grupos étnicos (PERLIN, 2012, p.53.).

No olhar em que perdura a visão antropológica, o surdo não é visto como alguém que precisa viver com a surdez com anseio de superação e sim como mais um alguém a ser respeitado em suas diferenças. São questões como essas que mantém a heterogeneidade humana, tão importante na sociedade. A identificação do surdo na sociedade, tendo como característica mais forte a questão da linguagem diferenciada, é um fator que não os minimiza quanto a nada.

Mas então, o que seria identidade? Para Hall (2003), na ciência social contemporânea o conceito de identidade é demasiadamente complexo, pouco desenvolvido e menos ainda compreendido para ser definitivamente posto à prova. Podemos conceber identidade como algo inacabado, em constantes mudanças, transformação, que levam o sujeito para diferentes caminhos (PERLIN, 2012).

Tudo que permeia as relações e interesse da identidade e tudo que há em volta, as influências, também fazem parte das características que constroem a identidade cultural. Em virtude da aproximação dos conceitos aqui citados, podemos discutir qual é o papel da literatura nesse contexto. A linguagem está também relacionada ao quesito Identidade. Assim, a linguagem e até mesmo a literatura surda está fundamentada no contexto social, nas relações entre indivíduos reais em momentos singulares e históricos, pois mostra marcas e significações. Com isto as produções embutidas no contexto histórico-social da literatura surda, pode conter o direito à vida, à cultura, à arte, à história, à participação política, ao trabalho, dentre outros, do mais simples ao mais complexo, discussões centralizadas e descentralizadas, porém nunca sem se afastar na identidade cultural surda, ainda que haja as outras classificações de acordo com as identidades multifacetadas que constituem no geral a mais ampla, que é a identidade surda.

Alguns escritos expressam um olhar ao sujeito surdo na sociedade atual, com ideias de ouvintes sobre a identidade surda. Segundo Perlin (2012) há um “jogo político educacional em cena tentando garantir maior proximidade com a identidade cultural surda” (PERLIN, 2012, p. 52). Olhar os surdos como um grupo homogêneo é negar a existência de seres diferentes. A realidade é que os surdos não são iguais, apresentam suas diferenças em diversos aspectos, o que apresentam em comum de certo é a surdez, que os definem como sujeitos inseridos na cultura surda.

2 – Das relações entre cultura e literatura

Cultura é um termo extremamente complexo que sofreu diversas oscilações de definição com o passar do tempo. Etimologicamente é um conceito que remete a um significado derivado da natureza, a "lavoura" ou "cultivo agrícola". Francis Bacon escreve como "o cultivo e adubação de mentes". Muito tempo se passou até a modernidade, e a palavra fez ser percurso semântico acompanhando as mudanças históricas da própria humanidade. Eagleton nos leva a refletir sobre esse conceito ambivalente:

> Se a palavra "cultura" guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado (EAGLETON, 1943, p.4).

Por volta da década de 1970, cultura passa a ilustrar o modo de vida. Assim, Eliot 1948, contribui: "antes de tudo, o que os antropólogos entendam: o modo de vida de um determinado povo vivendo junto em um certo lugar." Aquilo que nos acompanha na nossa trajetória de vida, do momento em que nascemos até o momento que morremos, até mesmo enquanto dormimos. Está intimamente ligada ao inconsciente, pois sempre será uma espécie de "pano de fundo" dos nossos pensamentos e atitudes.

Da mesma maneira que a cultura desmembra-se em fazeres inconscientes, ela também pode ser representada por meios concretos. A arte revela ao homem diversas facetas da cultura, sendo a Literatura uma magnífica manifestação artística, assim como as danças, as pinturas, as músicas. E como manifestação artística, reflete a cultura de um povo e o tempo que foi concebido. Os estudos da cultura têm mostrado um avanço considerável durante as últimas décadas, que revelam a literatura como representação material da cultura.

A Literatura é um retrato da heterogeneidade cultural, retrato de uma sociedade e tempo em que foi concebida, ao mesmo tempo que serve como mecanismo indispensável para compreensão da cultura de um povo, por isso a literatura surda, que trataremos mais adiante, é primordial para afirmação da cultura surda. Nesse sentido, a literatura surda contribuirá e caminhará rumo à construção de sentidos e valores que nascem e desenvolvem-se entre classes, grupos sociais diferentes, baseado em suas relações e condições históricas construindo suas práticas e tradições para elaboração de uma identidade cultural do sujeito surdo. Como expõe Holcomb:

> A cultura oferece aos membros da comunidade acesso a soluções criadas historicamente para um modo eficiente de vida. A cultura surda não é diferente. Para os surdos que vivem em um mundo ocupado basicamente por pessoas que ouvem, soluções são necessárias para viver de forma eficiente neste mundo. Por muitos anos, os surdos levaram a responsabilidade de compartilhar informações a sério. Atualmente, com melhor compreensão do que é cultura surda, esse compartilhamento de informações pode ser caracterizado como um dos valores culturais mais importantes dos surdos (HOLCOMB, 2011, p.139).

Como ferramenta de comunicação, a literatura contribui enormemente para viabilizar compartilhamento de informações que é essencial para todos, principalmente aqueles que fazem parte de um povo que vive diariamente situações difíceis de comunicação, como o surdo. Historicamente, o surdo teve seu ambiente linguístico prejudicado, pois crescem e participam de ambientes onde, geralmente, sua língua materna não é utilizada. Nessa situação, surge uma enorme necessidade de buscar soluções para preencher as lacunas na sua formação educacional, e a literatura surda, certamente, será um dos melhores recursos para ajudar nesse enorme desafio que é a educação dos surdos.

2.1 - A literatura surda como instrumento de divulgação e afirmação da cultura surda

Traçando entre autores e leitores a busca e a construção de significados por trás das imagens que a linguagem nos proporciona. Segundo Afrânio Coutinho, a "literatura é, assim, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra" (COUTINHO, S/N, *apud* CEREJA, 1995, p. 32). Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a literatura surda sempre existiu, só não estava institucionalizada. Desde a antiguidade, já existiam surdos que transmitiam suas histórias e sua cultura utilizando língua de sinais, por meio de diversos gêneros como teatro, piadas, narrativas. Com a criação das escolas de surdos, começou a surgir a noção mais precisa do que era a literatura surda:

> A noção de literatura surda começou a circular em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, principalmente onde havia escolas de surdos. Em 1864 foi fundada a Universidade de Gallaudet (Gallaudet University), em Washington D.C., onde com o passar do tempo, os sujeitos surdos, acadêmicos e pesquisadores construíram significados em torno da literatura surda, espalhando para seus próximos, na comunidade surda, como nos encontros de surdos, escolas de surdos, associação de surdos, etc (MOURÃO, 2011,p.72).

Segundo Strobel (2008), "A cultura não vem pronta, daí porque ela sempre se modifica e se atualiza". Ao falarmos em literatura surda temos que ter um entendimento que ela é uma representação discursiva da cultura surda. Todo texto possui significados implícitos, é possuidor de uma materialidade simbólica, traz em si um sentido e um fazer histórico. É através do "construir discursos" e linguagem que o ser humano constrói, transforma a história e a si mesmo.

Entendemos que o surdo é um ser bilíngue, a literatura surda pode e deve ser divulgada também em língua portuguesa para que os ouvintes tenham acesso a essa forma ímpar de construir literatura, esse contato linguístico e cultural proporciona uma experiência bilíngue, possibilitando troca de conhecimento e ideias sobre diversas temáticas. Quando divulgamos a literatura surda em língua portuguesa promovemos uma prática social bilíngue. O português ainda é a língua oficial escrita do surdo, inclusive nos espaços educacionais que a criança surda frequenta. A sua aquisição apropriada, dependerá de sua apresentação significativa enquanto língua relacionada às representações, necessidades e anseios do povo surdo.

Dessa necessidade de conhecer o outro, deve-se aproveitar e oferecer também o conhecimento sobre a cultura e a literatura surda. Ajudando às pessoas que tanto tempo estiveram à margem, firmar-se frente a um novo momento que a literatura contemporânea está proporcionando. Mianes propõe:

> Considerando essas produções culturais, entendemos que as narrativas de si possibilitam reviver experiências cujos rastros ficaram na memória; também os narradores compartilham sua identidade através de uma continuidade temporal, constituindo-se no tempo de vida presente, tendo em vista a sua inserção no interior de uma trama discursiva (MIANES et al., 2011, p.57).

No caso da literatura surda, é importante sair do universo da comunidade surda e ganhar novos territórios, fazendo com que a sociedade tenha conhecimento, compreenda essa cultura e faça circular novos olhares acerca do tema. Para que se perceba e se entenda que o surdo é um ser capaz de se expressar, ele não é um ser condenado ao silêncio. Ele possui uma língua própria, uma percepção diferenciada por ser um indivíduo visual e é capaz de representar-se e ser representado. Deve-se combater, tirar o silêncio desse patamar privilegiado no universo do surdo, e encará-lo como ser possuidor de um "discurso" legítimo, como qualquer outra pessoa. Essa literatura deve transcender as fronteiras da comunidade surda, romper com estereótipos e

contribuir com novas representações sobre todo universo da surdez. Não como o retrato de estereótipos construídos ao longo dos anos, mas uma ampliação de visão sobre o tema.

2.2 - A literatura surda e a adaptação literária

Mesmo com tantas dificuldades, o povo surdo vem galgando grandes vitórias nas últimas décadas. Sendo a oficialização da língua de sinais, uma das maiores conquistas desse povo, porém a escrita dessa língua em *sign writing* ainda não possui uma ampla divulgação, são pouquíssimas as obras nesse sistema de escrita, sendo poucos os usuários desse sistema. Enquanto o sistema de escrita em língua de sinais ainda não alcança as dimensões desejáveis, torna-se extremamente importante a divulgação da literatura surda em língua portuguesa também.

Ao adquirir o domínio da segunda língua (L2), língua portuguesa na modalidade escrita, que também faz parte da condição social do surdo, indispensável para escolarização, acesso a diversas literaturas e exercício da cidadania plena, o sujeito surdo aumentará, cada vez mais, a possibilidade de acesso a diversas culturas, inclusive a outras línguas na modalidade escrita. Fazer a adaptação de texto em literatura surda, inicialmente, em língua portuguesa, não exclui a possibilidade de transformá-lo futuramente para o sistema *sign writing*, muito pelo contrário, será o primeiro e decisivo passo para que ocorra esse processo com mais segurança futuramente. Vivenciar experiências em línguas diferentes favorece o desenvolvimento linguístico e amplia a visão sobre diferentes culturas. Como aponta Quadros:

> Em outros termos, a ideia equivocada é de que uma língua leva ao não uso da outra e, neste caso, “subtrai”. Assim, não é incentivado o ensino de línguas de qualidade, não é trazido para dentro do espaço escolar a multiplicidade linguística brasileira (QUADROS, 2012, p.188).
>
> Muitos escritores e poetas surdos também registram suas expressões literárias em língua portuguesa como testemunhos compartilhados de suas identidades culturais e, assim, a cultura surda passou a ganhar espaço literário com lançamentos de livros e artigos com temas nunca antes imaginados (STROBEL, 2008, p.57).

Diante das considerações realizadas sobre cultura e literatura surda, é importante compreender como se dá as principais realizações desta literatura. As principais maneiras de realização da literatura surda são: criação, tradução e adaptação. Esta última vamos tratar com mais atenção logo adiante.

As traduções são realizadas, geralmente, da língua portuguesa para a língua de sinais. Recorre-se a alguns clássicos da literatura existentes em línguas na modalidade escrita e faz-se a tradução para a língua de sinais para ser disponibilizado em mídias visuais. A Editora Arara-Azul é maior responsável por este trabalho no Brasil. Obras que já foram traduzidas para língua de sinais: Alice no país das maravilhas (2002), Iracema (2002), dentre outras obras disponíveis no site da referida editora. Sobre tradução, Stam (2006) faz uma importante colocação: "A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução" (STAM, 2006, p. 51).

As obras que são consideradas criação são textos originais, geralmente de autores surdos, que surgem como forma de relatar suas vivências e condição de ser surdo. Não existem muitas publicações do gênero, pois, infelizmente, os surdos ainda não possuem muitas experiências com textos literários. Cada vez mais essa questão deve ser abordada e combatida, pois é indispensável para o aprendizado satisfatório de toda criança e formação como cidadão, o contato com diversas literaturas. O livro *Casal feliz*, do autor surdo Cleber Couto, é um exemplo dessa literatura de criação.

Adaptação é realizar uma espécie de transposição de uma obra literária para outro contexto literário. Ao realizar essa transposição, os "pontos de vista" são alterados e dá-se o início a uma nova construção de sentidos para um texto pré-existente. Dessa maneira retoma-se o antigo para construção de novo, diversificando olhares perante a obra, trazendo novas linguagens a favor da literatura.

Na adaptação para literatura surda, clássicos são retomados por autores que adaptam para a cultura surda trazendo valores e representações do povo surdo, promovendo um tipo de "releitura" desses textos. Como, por exemplo, nas obras Rapunzel Surda (2003) e Patinho surdo (2005). Essas adaptações lançam um novo olhar sobre diversas questões do povo surdo, propiciando uma nova postura a respeito de algumas características dessa minoria linguística. Oferecendo aos leitores uma nova maneira de pensar ou sentir a obra, reinventado vários elementos do texto. A experiência de reimaginar uma obra cria novas possibilidades de experimentar novos suportes para a narrativa e, até mesmo, exteriorizar elementos ocultos no texto, explorando novas potencialidades.

Cientes da importância das adaptações para a literatura surda, percebeu-se a grande contribuição de uma literatura adaptada que divulgasse a literatura regional, que representasse

ricamente o folclore de um povo, de uma região tão importante como a região amazônica. Estendendo o olhar para essa rica oportunidade de contribuir com a literatura surda regional, buscando compreender e valorizar as diferenças étnicas, linguísticas, sociais e culturais que ainda hoje marcam essa região.

Dessa maneira, foi pensado para realizar a adaptação para literatura surda um ícone do folclore da região amazônica: a lenda do boto cor-de-rosa. Essa lenda é dotada de fortes elementos culturais do povo amazônico. Possui uma historicidade ímpar e, certamente, contribuirá ricamente com a cultura surda, ampliando suas representatividades.

2.3 - Literatura surda: adaptação da lenda do boto cor-de-rosa[4]

O boto cor-de-rosa surdo

Muito além das águas do Rio Amazonas, vivia uma jovem índia junto a sua tribo. Passava o dia a trilhar os caminhos da floresta e a banhar-se nas águas do rio que trazia vida ao seu povo. Chamava-se Inaiê, que na língua de seus ancestrais significava “águia solitária”.

Desde que nascera, Inaiê percebia o mundo de forma diferente. Era atenta, abria seus olhos negros e desvendava o mundo ao seu redor. Gostava da cor do sol refletida na água, observava como essas cores mudavam de acordo com as horas do dia e a época do ano. Deliciava-se com a chuva, aproveitava os longos mergulhos e passava horas a observar os passarinhos e suas exuberantes cores. Nada passava desapercebido aos olhos de Inaiê.

Desde criança, percebia que era diferente. Não entendia como seu povo se comunicava. Pensava “será que eles soltam uma fumaça quando abrem a boca, então os outros veem a fumaça e conseguem entender? Será que só eu não consigo fazer fumaça?”.

Somente a mãe de Inaiê conseguia comunicar-se um pouco com a filha, elas tentavam estabelecer comunicação por gestos que só as duas entendiam. E assim, passavam-se os dias de solidão da jovem índia surda, que não entendia sua condição.

Inaiê andava, andava, andava pela floresta... buscava entender o mundo que a rodeava e, a cada dia, seus dias ficavam mais tristes e solitários.

4 Adaptação realizada por Suelem Maquiné Rodrigues, graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Libras(Língua Brasileira de Sinais) pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci(UNIASSELVI).Acadêmica do curso de Letras-Libras na Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Certo dia, a índia estava à beira do grande Rio Amazonas, deitou-se à margem e colocou o seu ouvido no chão, na esperança da Mãe Terra dá-lhe alguma resposta, mas o silêncio perdurou. Inaiê chorou, e suas doces lágrimas misturaram-se às águas do Rio Amazonas. Eram as lágrimas mais doces que aquele rio já recebera. E foi com a doçura das lágrimas que atraiu um ser mágico que vivia nas águas do rio.E as águas do rio que estavam calmas de tanto contemplar a tristeza de Inaiê, começaram a tremular.

Dessas águas saiu um moço que foi ao encontro da jovem, tocou-lhe o braço. Esta espantou-se, abriu seus grandes olhos e deparou-se com uma visão nunca antes contemplada...fez-se silêncio na floresta e por um instante o mundo foi de Inaiê, era um mundo da beleza e do silêncio, era o mundo de Inaiê.

Por um instante, a índia quis livrar-se do moço, ficou com medo, quis pedir socorro a sua tribo. Mas já estava envolvida pelos grandes olhos daquele homem e por suas suaves mãos que deslizavam no ar, a dizer-lhe o que antes ninguém nunca tinha dito. O corpo do homem era como uma canção que falava a Inaiê, e ela o compreendia.

Os encontros estenderam-se por dias, sempre nas noites de lua cheia. Aos poucos, Inaiê compreendeu que também poderia se comunicar, aprendendo os sinais e conhecendo sua natureza surda. Além do amor, aquele moço misterioso trouxe-lhe também a Língua Brasileira de Sinais. Mas como nos mistérios e milagres que só a Mãe Natureza sabe explicar, o grande amor de Inaiê sumia nas águas. Deixando-lhe novamente em solidão. Ela passava os dias a caminhar na beira do rio, com olhar distante à procura do seu amado. Até que em uma noite de festa junina e fogueiras ao longe no povoado, ele reapareceu. Sua roupa era tão branca que confundia-se com a lua, formando uma única imagem. O chapéu debruçado sobre o rosto escondia-lhe as feições, revelando apenas um sorriso luminoso. E vinha na velocidade do vento ao encontro da amada.

E no mesmo mistério que veio, foi-se.

Inaiê esperou por luas e luas, e seu amado nunca reapareceu. Aos poucos, a índia caiu em tristeza e silêncio mais uma vez.

Mas toda a tristeza acabou-se quando depois de nove luas cheias, Inaiê deu a luz a um lindo curumim, que, assim como a mãe, era surdo. Assim, toda a tribo passou a conhecer e a respeitar a língua dos surdos. E o pajé afirmou ao curumim:

- És Apoema, aquele que vê mais longe, o filho do boto surdo.

3 - Conclusão

Compreender as peculiaridades e as principais características do ser surdo, foi fundamental para execução desse artigo. Só dessa maneira será possível contribuir para a construção de uma educação adequada e de qualidade que vá ao encontro das realidades psicossocial, cultural e linguística do povo surdo.

Acreditamos que foi extremamente importante a contribuição desse trabalho por meio da elaboração da adaptação da Lenda do boto cor-de-rosa para literatura surda, pois a produção desse gênero literário será mais uma oportunidade valiosa do povo surdo nortista sentir-se representado. E a partir dessa primeira adaptação para língua portuguesa, pode-se começar a elaborar adaptação para língua de sinais e transformá-la em uma adaptação bilíngue. Criada essa literatura, promoverá o exercício da leitura e favorecerá o aprendizado da língua portuguesa e da língua de sinais de forma mais rápida, significativa e eficiente. Elaborando uma ferramenta lúdica de representatividade do povo surdo, que foi a adaptação da referida lenda, na qual significados culturais foram construídos, respeitados e reforçados para construção de uma Educação multicultural e legítima.

Referências

ALVEZ, Rubem. *Educação dos sentidos e mais...* Campinas: Verus Editora, 2005.

CAMPOS, Mariana. Educação Inclusiva para Surdos e as Políticas Vigentes. In: LACERDA, Cristina; SANTOS, Lara. *Tenho um aluno Surdo, e agora?* São Carlos: EDUFScar, 2013.

BRASIL. *Decreto nº 5.626, de 22 de Dezembro de 2005*. Disponível em: http://www.planalto.gov. br/CCIVIL_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm#art1. Acesso em: 18/08/2015.

_____. *Lei nº 10.436, de 24 de Abril de 2002*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ CCIVIL_03/Leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 18/08/2015.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura.* 2º Edição. São Paulo: Editora Unesp, 1943.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Graciara L. Louro; 7 ed. Rio de janeiro: DP&A, 2003.

HOLCOMB, Thomas K. Compartilhamento de informações: um valor cultural dos surdos. In: KARNOPP, Lodernir Becker, Klein, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise (Org.).

Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações. Canoas: ULBRA, 2011, p. 139-149.

MIANES, Felipe Leão; MÜLLER, Janete Inês; FURTADO, Rita Simone Silveira. Literatura surda: um olhar para as narrativas de si. In: KARNOPP, Lodenir; KLEIN; Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise (Org.). *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações.* Canoas: ULBRA, 2011.

MOURÃO, Claúdio Henrique Nunes. Literatura surda: produções culturais de surdos em língua de sinais. In: KARNOPP, Lodenir; KLEIN; Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise.(Org.). *Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações.* Canoas: ULBRA, 2011.

RIBEIRO, Veridiane Pinto. *Ensino da Língua Portuguesa para Surdos: percepções de professores sobre adaptação curricular em escolas inclusivas.* Ed. Prismas. Curitiba. 2013.

PERLIN, Gladis; MIRANDA, Wilson. A performatividade em educação de Surdos. In: SÁ, Nídia. *Surdos qual escola?* Manaus: Editora Valer e Edua, 2011.

SANTANA, Ana. *Surdez e Linguagem: aspectos e implicações neurolinguísticas*. São Paulo: Plexus, 2007.

SILVA, Marília da Piedade Marinho. *A construção de sentidos na escrita do aluno surdo.* Ed. Plexus. São Paulo. 2001.

SKLIAR, CARLOS (Org.). *A Surdez: um olhar sobre as diferenças***.** Ed. Mediação. Porto Alegre. 2012.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade.* New York University. Ilha do Desterro. Ed. UFSC. p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004> Acessado em: 16/08/2015.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda.* Floria

HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA:
UMA PROPOSTA DE LEITURA SOB O VIÉS DA METAFICÇÃO

Natércia Moraes Garrido[1]

[1] Natércia Moraes Garrido é aluna do Programa de Estudos de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP; e é professora efetiva da Universidade Estadual do Maranhão, campus Timon.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo propor uma leitura do romance contemporâneo português **História do cerco de Lisboa**, de José Saramago, sob a ótica da metaficção. Pretende-se aliar a teoria da metaficção utilizando os pressupostos de alguns teóricos fundamentais como Hutcheon (1985; 1991), Bernardo (2010) e Navas (2009), para assim verificar no texto literário algumas estratégias metaficcionais empregadas por Saramago.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Metaficção. Romance.

1 Introdução

O romance contemporâneo português começa a se delinear a partir da década de 1970, coincidindo com o fim de quase quatro décadas de um período ditatorial em que Portugal havia sido governado por Oliveira Salazar. De acordo com Navas (2009), uma característica muito forte encontrada nessas narrativas contemporâneas é que elas possuem um espírito de forte combatividade, até porque os autores que inauguram esta nova fase na literatura portuguesa buscam resgatar uma liberdade de linguagem com base em uma crítica social: por vivenciarem a transição da ditadura salazarista para um regime democrático – o que ocorre após a Revolução dos Cravos em 1974 - autores como Antonio Lobo Antunes e José Saramago utilizarão a arte literária, cada um a seu modo, para denunciar o "não dito"; para explicar de outra forma aquilo que a "versão oficial" da história portuguesa até então defendia.

Uma das muitas formas de ler e analisar não só o romance português da atualidade, mas também outros gêneros literários contemporâneos, é sob a ótica da metaficção. Segundo Hutcheon (1985), metaficção é a ficção que fala sobre a própria ficção, descortinando ao leitor todo o processo de construção ficcional. De acordo com Bernardo (2010), a metaficção existe desde quando existe ficção:

> Podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus. O termo "metaficção", no entanto, é bem mais recente. William Gass o cunhou como "metafiction" para designar os novos romances americanos do século XX. Tais romances subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções. A partir desse diálogo, Gass define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções. (BERNARDO, 2010,p.39).

Hutcheon (1985) utiliza o adjetivo "narcisista" para se referir às narrativas que deixam seu processo de construção visível, chamando-as assim de narrativas narcisistas. São narcisistas porque se revelam autoconscientes, autorrefletoras e autoreflexivas; elas olham para si próprias.

Mas estas narrativas contém um paradoxo: apesar de centradas em si, elas se voltam para o leitor, que se torna co-partícipe da construção dessas narrativas. Ou seja, este leitor torna-se, diante de um texto com marcas metaficcionais, um co-autor, pois como essa narrativa se mostra constantemente em construção, ela convida o leitor a participar desta continuidade.

Ainda segundo Hutcheon (1985), as marcas da metaficção em um texto contemporâneo podem se revelar explícitas ou implícitas: explícitas quando o processo de construção se mostra extremamente autoconsciente, e implícitas quando demonstra apenas uma consciência da linguagem que o constitui:

> In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language. But there seem to be two possible varieties of each of these modes, and these will simplybe referred to as the overt and the covert forms. Overtly narcissistic texts reveal their self – awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious (HUTCHEON, 1985, p.9)[2]

A partir desta teoria entendemos que a obra contemporânea portuguesa **História do Cerco de Lisboa** pode ser lida e analisada sob o viés metaficcional. Propomos esta leitura e análise no próximo capítulo, em que pretendemos também investigar algumas estratégias metaficcionais utilizadas pelo autor José Saramago para que possamos realizar tal leitura.

2 História do cerco de Lisboa: uma proposta de leitura e análise sob a ótica da metaficção

José Saramago (1922-2010) é considerado por muitos críticos literários como um dos grandes nomes da literatura contemporânea portuguesa. Escreveu romances, contos, peças teatrais, ensaios e foi também jornalista. Único escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura – ocorrido em 1998 – Saramago é autor de narrativas que percorrem as marcas do romance histórico, passando pelo fantástico e pelo realismo mágico, todas aliadas a uma forma linguística que "despreza a pontuação e o tempo cronológico" (CAMPEDELLI & SOUZA, 2003, p. 467).

[2] No primeiro caso, o texto se apresenta como narrativa; no segundo, como língua. Mas parece haver duas possíveis variáveis de cada um desses modelos, e estes irão simplesmente se referir a formas explícitas e implícitas. Textos narcisistas explícitos revelam sua autoconsciência em temas ou alegorias explícitas de seu processo diegético ou identidade linguística dentro dos próprios textos. Na forma implícita, este processo é internalizado, concretizado; tal texto é autorefletivo mas não necessariamente autoconsciente. (tradução nossa).

Segundo Silva (2009),

> José Saramago é o escritor que saiu da gaveta com o 25 de Abril de 1974. Não foi o escritor de grandes obras guardadas para serem publicadas quando o regime mudasse, porque até então fizera os mesmos versos de que qualquer português poderia ser autor, mas um homem que foi fermentando na sua cabeça – e em alguns escritos do período formativo que se prolongou por décadas de vida – uma escrita vigorosa e inventiva, que veria a luz do dia pela força das contradições que a democracia em construção fez explodir. (SILVA, 2009, p.21).

Esse pensamento vem corroborar com o que mencionamos no capítulo anterior: Saramago enquanto autor e indivíduo é fruto de um país em transição política que anseia resgatar sua própria identidade, identidade esta que foi esquecida ou relegada ao esquecimento em detrimento de uma formação cerceadora, nos moldes da então ditadura salazarista. Nesses termos, a escrita de Saramago se volta sempre para uma reflexão do indivíduo em seu contexto social, ao mesmo tempo em que critica a sociedade que o oprime.

A obra de Saramago que escolhemos para análise neste trabalho, **História do cerco de Lisboa**, foi publicada em 1989 e tem um enredo "oficial" relativamente simples: o revisor Raimundo Silva resolve, deliberadamente, colocar um Não no texto histórico que está revisando. Esta fonte histórica conta sobre o cerco e a conquista de Lisboa pelos portugueses no ano de 1147 e o Não que Raimundo insere refere-se ao fato de que os cruzados que aportaram neste ano em Portugal Não ajudaram as tropas de d. Afonso Henriques a expulsar os mouros que ocupavam aquele território desde o ano de 711. Ao inserir esse Não, Raimundo coloca em dúvida não só a História oficial – que afirma que os cruzados ajudaram os portugueses – como também coloca em risco sua profissão de revisor. Decorrem-se treze dias até a editora para a qual Raimundo trabalha descobrir o "erro" fatal – mas quando o chama para confrontá-lo com os fatos, ele não se mostra arrependido. O chefe lhe diz que não vai demiti-lo, mas que dali em diante o trabalho dele, como o dos outros revisores da editora, será monitorado por uma revisora-chefe: Maria Sara. É esta quem sugere a Raimundo, posteriormente, atraída pela força do ato de transgressão, que ele escreva sua própria versão do fato histórico – a versão do Não.

Falamos anteriormente que uma das possíveis leituras desta obra contemporânea pode ser feita sob a ótica da metaficção. Como enxergar então, traços e estratégias metaficcionais nesta narrativa?

Um dos temas de **História do cerco de Lisboa** se volta para o trabalho árduo, persistente e inacabável da escrita – o escrever implica em reescrever, revisar, e muitas vezes, escrever

novamente. Assim, com base nos estudos da metaficção, percebemos a obra revelando suas "costuras", não só refletindo sobre si mesma, mas tomando a própria literatura como referente:

> O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção a um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça quanto o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa [...] (SARAMAGO, 1989, p.13).

Mas essa reflexão não para aí, ela é recorrente em toda a narrativa. Em outro momento, por exemplo, quando Raimundo se encontra na transição de revisor para escritor, o que não se revela fácil, ele pensa sobre qual seria a própria função do romance:

> [...] e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. [...] (SARAMAGO, 1989, p.56).

História do cerco de Lisboa é um romance contemporâneo que tem consciência da própria modernidade e do que viver nestes tempos tão incertos e ao mesmo tempo superficiais podem causar a nós, seres humanos; a crença em um Deus onipotente e onisciente já não causa mais conforto ao homem, pois o que resta é saber que o tempo é inexorável. Porém entendemos que a estratégia aqui utilizada pelo narrador é de implicitamente chamar a atenção para o leitor de que as próprias fronteiras da arte literária também são incertas e flutuantes, tal como nós nos achamos nesta modernidade:

> [...] o que esses autores proclamam é que não vale a pena preocuparmo-nos com o dia de amanhã, porque duma certa maneira, ou duma maneira certa, tudo quanto vier a acontecer aconteceu já, contradição apenas aparente como ficou demonstrado, pois se não se pode fazer voltar a pedra à mão que a lançou, tão pouco escaparemos nós ao golpe e ao ferimento se foi boa a pontaria por desatenção e inadvertência do perigo não nos desviamos a tempo. [...] (SARAMAGO, 1989, p.120).

Uma característica de textos metaficcionais é o trabalho intenso com a linguagem, que aqui se apresenta nas várias relações intertextuais construídas no texto. Por exemplo, são constantes as referências à Língua Latina, no intuito de lembrar ao leitor que a própria Língua Portuguesa deriva daquela. Ao explicar sobre seu trabalho de revisor a seu interlocutor, Raimundo fala do símbolo "deleatur", que em latim significa "destrua-se":

> Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor, realmente por muito agarrados que estejamos à vida, até uma serpente hesitaria diante da eternidade [...] (SARAMAGO, 1989, p.11).

Em outra passagem da obra, o narrador não só se refere à Língua Latina de forma bem cômica, indicando que esta era a língua comum de comunicação à época do cerco, como também destaca a importância do intérprete, profissional que possibilita a comunicação entre as pessoas que falam línguas diferentes:

> Este Rogeiro não conhece uma palavra de arábigo nem de galego, mas neste caso não será impedimento a ignorância, pois todo o debate, vá por onde vá, sempre irá dar ao latim, graças aos intérpretes e aos tradutores simultâneos. Em latim falará o arcebispo de Braga, para o arábigo o traduzirá alguns destes frades que vieram, [...] (SARAMAGO, 1989, p.198).

A intertextualidade é uma característica marcante da narrativa metaficcional, pois possibilita não só retomar outros discursos, mas também ressignificá-los em um outro texto. É um ato extremamente válido e recorrente na arte literária:

> Relação, dinâmica, transformação, cruzamento, o movimento da língua [...] implica uma concepção extensiva da intertextualidade. A palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados (SAMOYAULT, 2008, p.16).

História do cerco de Lisboa faz isso de formas variadas e dentre os muitos exemplos é a referência simples, que segundo Samoyault (2008, p.60-61) é "a menção de um nome (de autor, de mito, de personagem) ou de um título pode remeter a múltiplos textos". Há uma passagem na obra em que Raimundo, ao ser confrontado pelos chefes na editora, tenta explicar seu ato de transgressão à Maria Sara, revisora-chefe:

> Ninguém mais do que eu gostaria de encontrar uma explicação satisfatória, mas, se não o consegui até agora, duvido de que venha a consegui-lo, o que eu penso é que deve ter-se travado dentro de mim uma luta entre o lado bom, se o tenho realmente, e o lado mau, que esse temo-lo todos, entre um Dr.Jekill e um Mr.Hyde, se posso permitir-me referências clássicas [...] (SARAMAGO, 1989, p. 88).

E aí percebemos a referência à obra do autor inglês Robert Louis Stevenson, "O estranho caso de Dr. Jekill e Mr. Hyde": Raimundo chega a comparar sua atitude à do próprio Dr. Jekill.

O leitor desavisado, que não conhece a famosa história "do médico e o monstro", necessitará buscar essa referência para entender o contexto de Raimundo.

Outro exemplo de intertextualidade que podemos encontrar em **História do cerco de Lisboa** é a citação de forma implícita, sem aspas, cuja autoria original é escondida, pois se encontra "inteiramente fundida com o texto de acolhida [...] (SAMOYAULT, 2008, p.61). O narrador cita uma frase bem famosa da poeta norte – americana Gertrude Stein, "uma rosa é uma rosa é uma rosa", com intenção de afirmar a delicadeza do sentimento que Raimundo começa a nutrir por Maria Sara; e este sentimento não precisa de explicações, assim como Stein implicitamente demonstra na frase que as coisas simples não devem ser explicadas e sim, apreciadas:

> Raimundo Silva acendeu o candeeiro da mesa, a rápida luz por um momento pareceu apagar as rosas, depois elas reapareceram como se a si mesmas se reconstituíssem, porém sem aura nem mistério, ao contrário do que se julga e pôs a correr foi um botânico o autor da célebre frase, Uma rosa é uma rosa é uma rosa, um poeta teria dito apenas, Uma rosa, o resto caberia no silêncio de contemplá-la. (SARAMAGO, 1989, p. 244).

É interessante percebermos aqui o jogo empregado pelo narrador: além de usar o discurso da poeta Stein, ele coloca em dúvida ao leitor se é ela mesma a autora ou um botânico; ele sugere que um poeta seria mais sucinto ao falar de uma rosa e um botânico, mais repetitivo. Novamente, o leitor desavisado não enxergará esse "jogo" estabelecido pelo autor, e é exatamente aí, que como já dissemos anteriormente, reside o paradoxo da metaficção: não adianta voltar-se constantemente à literatura se o leitor não souber reconhecer esse "jogo". O leitor da narrativa metaficcional deve ser não só um leitor atento mas também um leitor assíduo de todos os tipos de textos, para não se deixar enganar com o discurso da própria narrativa.

Sobre o trabalho com a linguagem em um texto como **História do cerco de Lisboa,** que também apresenta traços da metaficção historiográfica, Hutcheon (1991, p.157) questiona: "porém a que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção?" Diríamos que aos dois. Em um trecho da obra encontramos como o narrador reúne o galego-português e o português moderno de uma só vez, e de quebra implicitamente mostra ao leitor sua intenção de iludi-lo quanto à veracidade de um fato, ao citar uma fonte histórica dita "confiável":

> Mas o que Mogueime disse, e, vá lá, o confirma Frei Antônio Brandão, desmente-o o texto mais antigo da Crônica dos Cinco Reis, onde se escreve, sem tirar nem pôr, que Dom Mendo ouuegram dor em seu coraçaõ se por uentura se espantasse as vellaspello som e amergeosse e esteue quedo hu pouco & depois fez lançar curuohu mancebo Mogueime e sobio acima com asinadelrey e por cima dele fez lançar a escada ao muro, ora isto é muito límpido e claro, [...] (SARAMAGO, 1989, p.192).

Este trecho se refere à pesquisa que Raimundo está fazendo na **Crônica dos Cinco Reis**, fonte histórica do século XV, para saber se foi o soldado Mogueime quem ajudou o rei a subir no muro da conquista da cidade de Santarém, ou se foi o rei quem ajudou Mogueime a escalar o tal muro.

É importante nos determos um pouco sobre a metaficção historiográfica, já que o próprio título da obra, **História do cerco de Lisboa**, remete a um fato histórico importante: é a partir da conquista de Lisboa que se forma o estado luso. Nesta obra, literatura e história se entrelaçam de forma constante revelando uma autoconsciência, questionando ao mesmo tempo quem detém a "verdade oficial". Nos textos de metaficção historiográfica, segundo Hutcheon (1991, p. 147), "o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica." Diríamos que um dos temas de **História do cerco de Lisboa** é a busca incessante pela "verdade". Mas qual é ela? E quem a detém?

A epígrafe, observada logo no início do romance, constitui-se em uma espécie de "espelho" da narrativa em si – o *mise em abyme* a que Hutcheon se refere (1985, p.9). Essa epígrafe foi retirada do **Livro dos Conselhos**, um livro medieval: "Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes" (SARAMAGO, 1989, p.10).

É muito interessante o que a narrativa propõe ao leitor logo de início: a epígrafe serve tanto para prepará-lo para o que está por vir – convida-o a abrir a mente para a verdade - como pode ser lida para ajudar o leitor a entender um possível desfecho da obra – se ele ainda não conseguiu enxergar a verdade, que não cesse de procurá-la.

E que suposta verdade é essa que a narrativa quer desconstruir ou no mínimo, colocar em dúvida ao leitor? Não é apenas um fato corriqueiro da história de Portugal, mas simplesmente o evento que a história oficial portuguesa toma como início da formação do Estado Português: o ano de 1147, em que Lisboa é conquistada pelos portugueses e sob a liderança de d. Afonso Henriques expulsa os mouros que ali se encontram. E a personagem Raimundo resolve transgredir a história oficial – colocar um Não neste fato histórico

incontestável.

Não só aqui, como em vários outros trechos da narrativa, percebemos esse viés da metaficção, que é a metaficção historiográfica, pois em **História do cerco de Lisboa**, quando Raimundo resolve escrever sua própria versão do cerco – em que os cruzados negam ajuda aos portugueses – ele resolve ir às fontes históricas, que são citadas explicitamente ao longo da narrativa: **Crônica de d. Afonso Henriques**, escrita por Frei Antonio Brandão, monge e historiador português; e **Crônica de Cinco Reis de Portugal**, de Fernão Lopes, historiador e então guarda da Torre do Tombo – arquivo histórico de Portugal. Mas o fato de Raimundo recorrer a essas obras do século XV não quer dizer que ele confia no que elas atestam; implicitamente o discurso que se apresenta convoca o leitor a fazer justamente o contrário: desconfiar dessas fontes históricas pois elas são apenas "versões" de um mesmo fato, tanto quanto a versão que Raimundo está a construir.

Entendemos que a intenção do narrador não é confundir o leitor, mas sim provocá-lo a perceber que para além de uma "dita verdade oficial", existem outras tantas "verdades" capazes de serem construídas, tantas quantas existirem outros pontos de vista para o mesmo fato histórico. **História do cerco de Lisboa** reflete de forma bem oportuna sobre as fontes de pesquisa, pois delas vem as versões "oficiais" dos fatos mas elas também contém pontos de vista parciais e são cheias de intencionalidades:

> Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, [...] e decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que fizeram o mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que retificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras (SARAMAGO, 1989, p.124-125).

Em outras palavras, o texto nos diz para duvidar de tudo o que é dito e escrito e devemos duvidar muito mais dos "discursos oficiais" – esses são os mais discutíveis em fidelidade. Percebemos implicitamente a intenção de Saramago em retomar o debate sobre o passado histórico de seu país, um passado marcado pela deturpação das palavras, característica muito própria de regimes ditatoriais, que forjam "verdades" e as entregam ao povo. Entendemos que Saramago pede que este passado não seja esquecido e apagado da memória; ao contrário, que seja investigado e contestado por aqueles que permanecem na sociedade.

Pensamos que **História do cerco de Lisboa** também possui um discurso voltado para o povo. Enquanto escreve sua versão, Raimundo dá ao soldado Mogueime uma fala de cunho social muito importante. O contexto é o seguinte: d. Afonso Henriques está em dificuldades financeiras e se preocupa, pois é chegada a hora de pagar o soldo à sua tropa; o futuro rei necessita de seus soldados para ganhar a batalha contra os mouros, já que a maioria dos cruzados não aceitou ficar para lutar. Mogueime toma a iniciativa de falar por seu grupo a d. Afonso e propor que os soldados também tenham direito ao saque da cidade, caso vençam. Apesar de relutante – obviamente não queria dividir as riquezas - d. Afonso cede ao pedido de Mogueime e se surpreende com tamanha oralidade de alguém tão simples, ou seja, do povo:

> [...] e que este país em princípio de vida só começará mal se não começar justo, lembrai-vos, senhor, do que já os nossos avós disseram, que quem torto nasce tarde ou nunca se endireita, não queirais que torto nasça Portugal, não o queirais senhor, Onde foi que te ensinaram a falar assim, que nem clérigo maior, As palavras, senhor, estão por aí, no ar, qualquer as pode aprender (SARAMAGO, 1989, p. 342).

O narrador nos chama a atenção de que um país não é construído somente por líderes, mas por seu povo, principalmente por um povo que participa conscientemente das decisões dos rumos da nação a que pertence. É uma reflexão muito interessante esta proporcionada pela própria narrativa, ainda sob o viés da metaficção historiográfica: a versão de Raimundo sobre a história do cerco de Lisboa demonstra de forma humanizada como Lisboa é tomada pelos portugueses e como aqueles que lutam por ela, sejam nobres ou não, se revelam humanos em ações e palavras. Não são apenas personagens da História, mas aqui são vistos sob uma lente mais humana, pois se preparam para a grande batalha que está por vir: o cerco de Lisboa.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho tivemos a oportunidade de adentrar um pouco na seara das narrativas contemporâneas ao escolher para leitura e análise o romance **História do cerco de Lisboa** de José Saramago. A leitura deste texto sob o viés da metaficção nos proporcionou conhecer a escrita irônica e auto reveladora deste autor português, cujos textos buscam incessantemente pensar sobre si mesmos e sobre o passado histórico de Portugal, utilizando uma linguagem que procura ser nova também em si mesma.

Conforme dissemos na introdução, a metaficção existe desde quando existe ficção, mas esse termo formalmente só aparece a partir dos anos de 1970 e mesmo assim, como afirma

Hutcheon (1985, p.2) é recebido pela crítica de forma negativa: os críticos acham que a metaficção matou o romance, ou pelo menos no formato que conhecemos. Mesmo diante de tais protestos, a metaficção permanece na narrativa contemporânea, tendo como vantagem tirar o leitor de uma posição passiva para uma posição ativa junto ao texto.

Os textos metaficcionais contam com a sensibilidade de quem lê, pois ao se desnudarem perante o leitor, deixam à mostra todo seu processo de construção e de escritura. O texto metaficcional quer se realizar com e no leitor, por isso pede que ele atue em conjunto a um suposto narrador, pois este já não tem mais a pretensão de ser onisciente e onipotente e já não constrói mais as narrativas sozinho. Ou seja, este narrador que conhecemos no romance formal, aqui, na contemporaneidade, revela-se fragmentado e cheio de dúvidas, deixando que o leitor as resolva como puder. E principalmente: este narrador não detém mais as "verdades".

Foi justamente percorrendo essa linha de pensamento que investigamos e demonstramos neste trabalho algumas estratégias metaficcionais em **História do cerco de Lisboa**. Procuramos expor, sob a ótica da metaficção, como Saramago utiliza essas estratégias para exaltar um bem maior, a arte literária, e por isso entendemos que esta narrativa contemporânea, por alimentar-se da arte, é narcisista, daí espelhar-se em si mesma como propõe Hutcheon (1985, p.14). José Saramago demanda muitas leituras da extensa obra que legou, não só por ser considerado um dos grandes autores em Língua Portuguesa, mas por demonstrar ter um projeto e comprometimento com o social: o trabalho incessante de resgatar a história "não dita" de seu povo.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção.* São Paulo: Tinta Negra, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative:* the metafictional paradox**.** London: Methuen,1985.

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

CAMPEDELLI, Samira Yousseff; SOUZA, Jesus Barbosa. *Literaturas brasileira e portuguesa:* teoria e texto. São Paulo: Saraiva, 2003.

NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção:* Antonio Lobo Antunes e a revolução do romance. São Paulo: Scortecci, 2009

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade.* São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago.* Porto: Porto, 2009.

ENTRE O IMAGINÁRIO E O REAL: REPRESENTAÇÕES E SIMBOLOGIA NA POÉTICA ORAL DO SAMBA DE RODA DAS MARGENS DO VELHO CHICO

Nerivaldo Alves Araújo (Universidade do Estado da Bahia)[1]

RESUMO

Este trabalho é resultado de um estudo sobre a poética oral do samba de roda do grupo *É na pisada ê*, formado por moradores das margens do Rio São Francisco, região de Xique-Xique, Estado da Bahia. Há uma variedade de temas e elementos representativos dentro da poesia oral do grupo, os quais, como em toda cantiga popular, servem de apoio para a interpretação de usos metafóricos ou simbólicos de suas tradições, seus costumes, seus valores e suas crenças. Sendo assim, objetiva-se aqui,tratar das representações e simbologias trazidas nas cantigas do respectivo samba de roda, tomando-as como base para que se possa trazer um retrato das identidades dos povos do lugar. Busca-se também destacar o papel da poética oral do samba de roda na consolidação da memória e na manutenção das tradições ribeirinhas, com seus costumes, valores, ideologias e crenças, ressaltando as marcas das etnias culturais formadoras da nação brasileira. Os procedimentos metodológicos estiveram amparados nos princípios da pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, na qual se procurou, por meio das observações de práticas como as rodas de samba e análise das cantigas, além da pesquisa bibliográfica e documental,buscar uma construção de sentidos e ideias para as conclusões necessárias. Através do estudo desta manifestação da poesia oral ribeirinha, muitas vezes desmerecida e marginalizada por uma elite cultural eurocêntrica, patriarcal e cristã, tornou-se possível pespontar um retrato de uma cultura baseada na diversidade, cujas identidades dos seus povos se alinhavam de modo provisório, a partir das relações exercidas com outros povos e com o contexto no qual se encontram inseridos. As suas tradições são moventes e se reinventam de acordo com as ideologias e os interesses do grupo, buscando cada vez mais o fortalecimento e a sobrevivência em águas, muitas vezes, turbulentas, navegando em busca de um porto possível.

Palavras-chave: Poética oral. Samba de roda. Velho Chico. Identidades. Tradição.

São diversas as representações trazidas pela poética oral do grupo de samba *É na pisada ê*, o qual é composto de sambadeiras e sambadores das margens do Velho Chico, na região de Xique-Xique, Estado da Bahia. Há temas e influências que, de modo considerável, fazem parte de uma matéria geral já encontrada na poesia medieval galego-portuguesa, advinda da

[1] Professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Desenvolve pesquisa na área da cultura e da literatura oral popular, trabalhando com narrativas orais e a poesia oral do samba de roda das margens do Rio São Francisco.
Atua com as disciplinas da área de literatura portuguesa, brasileira, popular e afro-brasileira.
Endereço: Avenida Anita Garibaldi, 1901, apartamento 1404, Federação, Salvador, Bahia. CEP: 40210-750. E-mail: neriaraujo@hotmail.com Telefones: (74) 99610396 / (71) 35610396

diversidade cultural presente no processo de povoamento da península ibérica, e que chegaram até a nossa poesia.

A poética do samba de roda do referido grupo versa – assim como a literatura popular portuguesa dos cancioneiros medievais, com a qual a poesia popular brasileira estabelece uma relação desde o seu surgimento – sobre temas tradicionais: cantigas amorosas, religiosas e satíricas. Acrescentam-se, ainda, as cantigas da natureza, do trabalho e relacionadas à vida cotidiana.

As cantigas aqui apresentadas trazem uma relação com esses aspectos temáticos, os quais contribuem para a tecedura de uma poética pelo seu próprio povo, que canta em versos a sua vida.Os motivos, as abordagens e demais elementos presentes em tais cantigas compõem uma série de características particulares que, aliadas a outros aspectos como a performance, as vestimentas e instrumentos musicais, proporcionam uma viagem pela cultura do grupo de sambadeiras e sambadores, os quais seguem seu curso, poetecendo os versos de suas poesias, enquanto, na maioria das vezes, tecem as suas redes de pesca.

Em se tratando da presença dos elementos ideológicos, da representação do cotidiano e outros aspectos relevantes, pode-se apreender que, embora sejam marcadas pela existência de traços herdados de diferentes povos e suas práticas, as quais consubstanciam toda uma pluralidade cultural brasileira, a poética oral coexiste neste universo diverso, agindo como um meio de transmissão, de perpetuação de tradições. Isso não ocorre, no entanto, de forma alienada, impositiva ou desarticulada com o contexto social no decorrer dos tempos.

Quanto à análise temática e simbólica das cantigas, torna-se imprescindível considerar que, embora se remeta, em parte, a interpretações alheias, baseadas em símbolos e representações trazidas por alguns teóricos, uma boa quantidade é composta de interpretações do autor e, como tais, não são “dogmas de fé”, como afirma Freixedo (2003), nem definitivas, pois, às vezes, é possível encontrar mais de uma interpretação coerente. Dessa forma, o leitor pode se sentir inclinado a discordar ou escolher outra interpretação que considere mais plausível, mas não esquecendo de se amparar numa fundamentação, para não cair em anacronismos nem tecer opinião subjetiva.

Segundo Nunes (1978), a poesia de caráter amoroso é considerada como um filão aurífero e incontestável dentro das produções da tradição oral popular. O sentimento – especialmente o amoroso – e os estados da alma permeiam boa parte da poesia popular,

inclusive nas margens do Velho Chico. Nota-se, então, que boa parte das composições deste grupo de samba traz esta característica lírico-sentimental.

São queixas, lamúrias e confissões que revelam a dor da saudade, do abandono, do descaso e emoções. São relatos de amores não consumados por diversos motivos e de desejos que habitam o eu lírico, cujo sofrimento é revelado através dessas confissões. Ressalta-se que o eu lírico pode aparecer nas cantigas do samba de roda representado tantopela mulher quantopelo homem, embora o sentimento feminino venha a se sobressair em sua grande parte.

Na cantiga a seguir, o eu lírico – neste caso, feminino – confessa a sua dor, seu arrependimento pela ingratidão do ser amado. O elemento ao qual faz a confissão é uma viola, instrumento que costuma acompanhar as cantigas. Neste caso, a viola chora, simbolizando o seu choro, a sua dor pela desilusão amorosa, o que é recorrente nas letras de outras composições do grupo, a exemplo da lamentação da cantiga a seguir:

Chora, viola, chora
Chora, viola da mina
Vai dizer àquele ingrato
Que eu ainda estou na mesma sina

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora, viola, chora,
Chora, viola da mina

Como se vê,aqui, a mulher confessa à viola a sua dor e decepção pelo amado.Após ter lhe dado o seu amor, o seu coração e, possivelmente, ter cedido aos seus desejos, entregando-lhe a sua virgindade, há o padecimento feminino provocado, certamente, pelo abandono, pela traição por parte do seu amado. Os versos “Se eu soubesse quem tu era/Ou quem tu haverá de ser” comprovam o desapontamento e o desengano com o ser amado.

O amado, como muitos outros homens, aparece bem menos tocado pelo sentimento do amor, e seu objetivo maior, em muitos casos, é a busca do prazer, da consumação do ato sexual. As juras de amor eterno terminam junto com o jogo da conquista, quando a mulher cede e se entrega.

Há, ainda, uma alusão ao cotidiano, ao lugar onde vive, quando se refere à “viola da mina”, pois, na região, era comum haver minas de ouro e de pedras preciosas, visto que, nas

proximidades, encontra-se a Serra do Assuruá, local em que se localiza, atualmente, o município de Gentio do Ouro, com a atividade de garimpo sendo desenvolvida até hoje em minas, riachos, grutas etc. Assim, a cantiga também retrata uma circunstância em que se supõe ouvir o som de alguma viola ao longe, numa mina, fazendo aflorar o sentimento, a melancolia do eu lírico.

A virgindade e a pureza feminina aparecem sempre como uma prenda, da qual o amado vive constantemente em busca, e a mulher, tentando resistir. E quando cede às tentações carnais reprimidas pelos princípios religiosos, pensando que passará a gozar de plena felicidade ao lado do amado, na maioria das vezes, acaba sendo abandonada por ele, que sai em busca de outra donzela. É o caso da cantiga seguinte:

A laranja madura
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que cai na boca do mundo

Nesses versos, nota-se que, após sofrer o abandono pelo amado,a moça ainda é exposta aos olhos da sociedade, sofrendo rejeições familiares e privações, fato ainda muito comum nas comunidades de princípios e valores conservadores, nas quais as influências religiosas são até hoje muito marcantes. Nesse sentido, Freixedo (2012, p. 50) versa que "como se pode comprobar, na poesia popular estabelécese unha relación de causa efecto entre a perda da virxindade e o feito de que a moza fique solteira".[2] Circunstância semelhante ocorre nas cantigas do samba ribeirinho.

Atualmente, em alguns casos, parece haver uma tolerância maior, embora, mesmo nos dias de hoje, moçasque tenham sido conquistadas e abandonadas ainda acabem sendo mal vistas em seu meio, tidas como perdidas e motivo de falação de toda a comunidade quanto à sua reputação. A moça "perdida", nesse caso, só vem a ter o seu nome "limpo", quando consegue se casar com um rapaz "de boa família", passando, com isso, a ser reintegrada ao meio social.

Na cantiga, a metáfora da virgindade se dá quando esta é comparada a uma laranja madura, desejada, a qual todos querem tê-la, chupá-la. O verso "Caiu na água e foi ao fundo" representa o momento em que a moça se entrega, perdendo-se em meio ao ato sexual, caindo

[2] "como se pode comprovar, na poesia popular estabelece-se uma relação de causa e efeito entre a perda da virgindade e o fato de que a moça fique solteira" (Tradução nossa).

na boca do mundo. Há vários casos, na poesia popular, em que a virgindade surge representada como uma fruta apetitosa, um prato saboroso ou uma joia de valor, sendo também, dessa maneira, nas cantigas do samba de roda ribeirinho.

Na sequência, apresenta-se uma cantiga em que se percebe, com mais ênfase, esta abordagem comum nas composições poéticas do grupo: o jogo de sedução entre os amantes, a busca pela consumação do desejo amoroso. Estas cantigas retratam, através das práticas do cotidiano, o universo da conquista, da corte entre os amantes, tão comum na poesia popular, como se observa nas seguintes quadras:

Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio.
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado.

Ela lava de um lado
Ele lava do outro
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado

Nessas quadras, faz-se referência ao ato de lavar, atividade comum quando se tem como espaço o rio. Na poesia popular, a fonte e o rio quase sempre aparecem como lugares nos quais os amantes se encontram às escondidas, pois era um hábito para a mulher ir à fonte, buscar água, banhar-se ou mesmo lavar roupas, louças etc.Assim, esta atividade da labuta diária vem motivando várias composições da poesia oral no decorrer dos tempos. Nas margens do Velho Chico, a poesia também traz, em suas composições, tal referência, pois é no rio que se pesca, toma-se banho, tratam-se os peixes, lavam-se as roupas, as louças etc. Muito comumente, o rio passa a ser visto como o lugar de asseio, limpeza, encontros, sedução e fertilidade.

O hábito de se lavar, de tomar banho nas águas do rio acaba despertando o jogo erótico da nudez, da revelação de partes mais reservadas do corpo ou mesmo deste por inteiro. É o momento em que, muitas vezes, ocorremos encontros amorosos, as entregas entre os corpos dos amantes, burlando-se as regras, os princípios de uma sociedade, a qual, até os dias atuais, valoriza (ainda que de maneira hipócrita) o discurso de que é preciso ser fiel à castidade, à virgindade e ao pudor diante da nudez.

Segundo Freixedo (2012), na poesia popular, há um valor simbólico do ato de lavar o corpo, os cabelos, as roupas, algo de valor erótico e sensual. Assim, os versos da cantiga

apresentada anteriormente demonstram esta relação e o seu valor simbólico quando traz: “Ela lava de um lado/Ele lava do outro”.Há um jogo erótico da sedução de ambos os amantes quando se subentende que há uma insinuação, um convite àconsumação de um desejo íntimo.

Ir à fonte ou ao rio buscar água, lavar roupas, pescar, banhar-se significa um momento de perigo, de tentação para a mulher em especial, pois o encontro com o amante pode significar a perda da inocência, da pureza da mulher apaixonada, sempre tão bem advertida pela mãe, pela família, para que tenha cuidado com os homens e suas estratégias de sedução.

O homem, nesse caso,aparece representado por um peixe, o dourado. Isso fica claro quando se canta nos versos: “Ô que peixe danado/Curimatá, é dourado”. Já com a mulher, faz-se comparação ao peixe curimatá, que possui nome feminino. Demonstra-se, na cantiga, o jogo sedutor do dourado para com a curimatá. Mais uma vez, nota-se a presença de elementos e situações do cotidiano que permeiam as cantigas, sendo o peixe tão presente no universo ribeirinho.

Os encontros às escondidas, os quais são mais comuns nas fontes, em espaços próximos ao rio e até em seu leito, dentro de suas águas, é um momento em que muitas moças consideradas donzelas podem ter a oportunidade de se despir dos pudores, das amarras impostas pelos dogmas sociais impostos pela Igreja.É quando podem deixar fluir, em seu corpo, o desejo sexual. O apelo erótico, então, realiza-se com o jogo da sedução. Sabe-se que a nudez, o banho, a água sobre o corpo e determinados gestos fazem parte de um erotismo, o qual, através das cantigas, pode ser percebido, imaginado, visualizado e até sentido.

Em cantigas como essas, pode-se apreender que muitas moças de conduta íntegra, exemplar, que nem sequer bailam ou cantam para não colocar em xeque a sua pureza, aproveitam esses momentos para burlar as doutrinas religiosas cristãs, quase sempre, castradoras do prazer, sobretudo, feminino. Isto é, dirigem-se às fontes com a justificativa de realizar as atividades rotineiras e, lá, entregam-se, caindo em tentação.

As moças mais bem educadas, religiosas e de famílias mais abastadas, tradicionais, muitas vezes, cedem, pois “talvez as hipócritas que non cantanninbailan por seguir os mandados da moral cristiá de nonexhibir a sensualidade,son as que caen antes natentación” (FREIXEDO, 2012, p. 50).[3]

[3]“talvez as hipócritas que não cantam nem bailam por seguirem os mandados da moral cristã de não exibir a sensualidade, são as que caem primeiro em tentação” (Tradução nossa).

O rio e as suas águas estão presentes em praticamente todos os momentos da vida das nossas sambadeiras e sambadores e, assim, também, dá-seno seu universo poético. Na maioria das suas cantigas, os diversos elementos e situações relacionadas às águas sempre aparecem, tais como: lagoa, rio, pesca, peixes, embarcações, banhos, personagens mitológicos das águas (Mãe d'Água, Nego d'Água, Serpente do Miradouro) etc.

Desse modo, pode-se considerar que, dentro do universo da poética ribeirinha, "a água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 21-22). Isso porque passa a estar associada a momentos de busca pela realização de sonhos, de desejos, de anseios secretos e desconhecidos, os quais habitam no íntimo de cada indivíduo, sendo que, muitas vezes, libertam-se desta prisão e são concretizados em meio a medos e curiosidades, desejos e culpas. E estes momentos de libertação acontecem, na maior parte das vezes, dentro da água ou em suas proximidades.

A água permite aguçar, transcender, ir além do conhecido, entregar-se, pois, quando se faz presente em meio ao encontro amoroso, ao sexo, ao prazer, torna-se símbolo de fecundidade, de vida, e também, de regeneração, já que o banho, após o encontro amoroso, pode limpar, regenerar, esconder. Assim, na lírica do samba de roda ribeirinho, em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2009), pode-se afirmar que a água apresenta significações simbólicas em três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência.

Dessa forma, a moça donzela, que "como a laranja madura, caiu na água e foi ao fundo", pode se regenerar, purificar-se para não "cair na boca do mundo", através do banho, no momento em que se lava, limpa-se, como se estivesse livrando-se, com isso, do pecado da luxúria. Logo, a água cumpre o papel dessa espécie de purificação e regenerescência, pois vem esconder ou mesmo dar fim aos resquícios do pecado diante da sociedade, mantendo-a pura e casta perante os olhos da sociedade e da Igreja.

Na próxima cantiga, a lagoa surge como local do encontro, um lugar propício à realização dos desejos, lugar de água com toda a sua representação. Vale ressaltar que o lago – no caso da cantiga,uma lagoa –, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), traz uma significação de paraísos ilusórios, simbolizando as criações de uma imaginação exaltada. Na próxima cantiga, a lagoa passa a serum paraíso para os amantes, uma vez que se constituino cenário de um encontro. Este paraíso, no entanto, pode ser ilusório, pois o encontro pode vir a ser

descoberto ou gerar arrependimento, desilusão por parte de um dos amantes, especialmente, da mulher, a qual pode vir a ser abandonada, exposta e discriminada na sociedade. O lago ou lagoa, conforme aparece na próxima quadra, vem representar um lugar de risco, uma armadilha. É preciso ter cuidado na beira da lagoa, pois pode ser perigoso cair dentro dela, isto é, cair numa cilada, por dar asas às imaginações e aos desejos exaltados, proibidos.

Ainda na cantiga a seguir, o convite ao encontro amoroso não acontece de forma direta, mas através de expressões de sentido figurado. Subtende-se que o convite não é para a realização da tarefa cotidiana, tirar marimba, mas utilizar tal motivo para que os amantes possam se encontrar em um lugar longe das vistas das pessoas, a fim de aproveitar o momento a sós para namorar, livremente, longe das proibições sociais, como se observa:

> Vamos tirar marimba, meu bem
> Na beira da lagoa
> De dia não tenho tempo, meu bem
> De noite não tem canoa

Nos versos anteriormente citados, os amantes procuram um encontro e utilizam uma desculpa para que este se concretize. Contudo, há empecilhos apontados: a falta de tempo durante o dia; e a falta de canoa à noite. Supõe-se, a partir dos dois últimos versos, que há um jogo por parte de um dos amantes, certamente, uma mulher. Deduz-se se tratar de uma figura feminina, a partir da observação de outras cantigas, as quais retratam, na maioria das vezes, o universo feminino A mulher apresenta motivos para não ir ao encontro e correr o risco de ficar mal vista, de se entregar aos seus desejos carnais e “cair na boca do mundo”, como mostrou outra cantiga já apresentada.

Um dos amantes faz o convite ao outro para tirar marimba na beira da lagoa, embora o seu objetivo maior não seja realizar propriamente a atividade da colheita da marimba, mas um meio de encontrar o outro. Segundo os dicionários e as próprias sambadeiras, marimba é uma tipo de fruta seca da abóbora marimba ou abóbora d’água, que forma uma espécie de cabaça oca, a qual, trabalhada artesanalmente com uma abertura no fruto, torna-se um prático recipiente para ser utilizado, inclusive, no armazenamento e transporte de água.

Tirar marimbadeveria significar, então, ir até à beira da lagoa para colher tal fruto, muito encontrado nas margens das lagoas e rios na região, porém, neste caso, a atividade é usada como uma desculpa para o encontro amoroso. E mais uma vez, o encontro acontece próximo às águas,

neste caso, uma lagoa. Há também outras correspondências associadas à palavra "marimba", como instrumento musical e, ainda, uma espécie de peixe do atlântico, embora, neste caso, com uma alteração para "marimbá". Também aparece, em alguns lugares, como sinônimo de pênis. Porém, o que mais se aproxima da realidade ribeirinha é a relação com a fruta da abóbora marimba, inclusive, pelo relato das próprias sambadeiras e sambadores.

Numa análise mais ousada, é possível comparar a expressão "tirar marimba" ao namoro, ao próprio ato sexual, especificamente, àconquista da virgindade e da pureza da mulher, uma busca frequente dos homens. A própria forma de perfurar a cabaça oca pode vir a ser comparada à pratica do sexo, à ruptura do hímen, à perda da virgindade. E a mulher, já supondo isso, justifica não ter tempo durante o dia e não haver canoa à noite. Em cantigas como estas, manifesta-se um contínuo jogo de sedução, de busca do prazer, do proibido, no qual, muitas vezes, a mulher aparece envolvida em pudores, tentando recusar às carícias e às tentações carnais, um dos temas da poesia oral trazidos por MenéndezPidal (1953).

A cantiga seguinte faz que se perceba uma conotação erótica, quando, nela, aparece o elemento "lapa", como lugar de prazer, lugar de vadiar, brincar.

No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada
Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada
Eu vou vadiar na lapa
Eu vou vadiar na lapa

De acordo com o *dicionário Michaelis*(WEISZFLOG, 2009), o vocábulo "lapa" é uma cavidade em rochedo, uma espécie de cova, de gruta. O veio erótico da cantiga se consolida através de uma possível comparação da lapa ao órgão sexual feminino. Uma cavidade que se subtende ser o órgão sexual feminino, pela qual, quando se passa, encontra-se enxuta e, quando se volta, molhada. Evidencia-se, aí, mais uma vez, a utilização do jogo dos contrastes em uma cantiga. Neste caso, o contraste "enxuta/molhada" remete a uma representação de uma circunstância que integra a própria relação sexual entre os amantes, que se excitam e se molham de desejo, sendo que o próprio gozo masculino também deixa o órgão sexual feminino molhado.

O eu poético praticamente descreve,por meio de metáforas e símbolos, o ato sexual, inclusive, considerando-o como um momento de prazer, no qual a lapa representa o local que lhe permite vadiar, brincar: "Eu vou vadiar na lapa". Vê-se retratado, nesta vadiagem, portanto,

o movimento do órgão sexual do homem entrando e saindo, deixando, com o seu gozo, o órgão sexual feminino umedecido e molhado, o qual é representado pela lapa, uma espécie de gruta.A presença de motivos eróticos, como se pode notar nesta cantiga de samba, já era comum ocorrer na lírica popular há muitos séculos. Freixedo, quando versa a respeito de alguns motivos eróticos medievais na poesia galega de tradição oral, conclui:

> Constata-se que, enefecto, na lírica popular contemporânea rexístranse numerosos motivos ou elementos (especificamente de significado erótico), tratados as máis das veces com procedementos metafóricos e/ou simbólicos pode dicirse que similares aos empregados, sete ou oito séculos antes, nas cantigas de amigo de tipo tradicional. É moi probábel que, a pesar das abismais diferenzas de todo tipo entre ambos rexistros, a orixe destes motivos e procedementossexa a mesma: unha tradición oral antiga, pretrobadoresca (2012, p. 63).[4]

Ainda, segundo o autor, muitos eram os elementos da natureza utilizados com conotação erótica, tais como a fonte, a cântara, a flor, a horta, dentre outros. Seguindo este viés analítico das cantigas, outra abordagem marcante dentro da poética oral ribeirinha a se considerar é a existência dos elementos da natureza cotidiana como os animais, asárvores, flores e as frutas etc., com as possíveis relações simbólicas estabelecidas em seus versos.

Na poesia popular, é comum encontrar a presença de animais em suas composições, muitos sendo trazidos dentro de um campo simbólico e comparativo ou ainda como forma de interlocução, muitas vezes, passando-se pela pessoa amada, a quem se gostaria de dirigir suas confissões, seus lamentos e desejos, outras vezes, assumindo comportamentos humanos, exercendo funções e agindo como se fosse gente.

Na cantiga seguinte, outros aspectos da realidade do lugar são apresentados, como a riqueza advinda do ouro e do diamante, encontrados em abundância até o início do século passado, nos garimpos da região. Provavelmente, o sobrado também tenha sido uma construção muito comum(mas de famílias mais afortunadas)na época em que a cantiga foi criada, caracterizando, assim, a arquitetura local. O antigo e parcialmente conservado casario xiquexiquense ainda pode ser apreciado na contemporaneidade. Juntamente com o sobrado, a

[4]"Constata-se que, em efeito, na lírica popular contemporânea registram-se numerosos motivos ou elementos (especificamente de significado erótico), tratados na maioria das vezes, com procedimentos metafóricos e/ou simbólicos pode-se dizer que similares aos empregados, sete ou oito séculos antes, nas cantigas de amigo de tipo tradicional. É muito provável que, apesar das diferenças abismais de todo tipo entre ambos registros, a origem destes motivos e procedimentos seja a mesma: uma tradição oral antiga, pré-trovadoresca" (Tradução nossa).

moeda "vinte mil réis" também serve para retratar uma época, certamente a colonial, como se pode observar:

> Eu sou negociante
> Vendo ouro e diamante
> Eu não lhe dou dinheiro
> Porque não tenho trocado
> Só lhe dou vinte mil réis
> Na despesa do sobrado

Outros elementos relacionados ao garimpo ainda podem ser vistos nos versos trazidos pela cantiga seguinte:

> Essa noite choveu ouro
> Prata fina alumiou
> Quero que você me diga
> Onde meu sentido andou
> Onde meu sentido andou pra vadiar

Nela, mais uma vez, aparece o ouro e ainda a prata. São elementos preciosos e raros, assim como o amor da pessoa amada. Pode-se depreender que há uma confissão, à tal pessoa amada, de que algo muito bom aconteceu, talvez a própria consumação do encontro amoroso entre os amantes, o que para um deles que canta, fez chover ouro e a prata fina alumiar, simbolizando, portanto, o prazer, a satisfação, o gozo, levando à perda dos sentidos.

O ouro, nessas cantigas, vem simbolizar a conquista do amor, da entrega de um bem precioso. Como afirma Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 669), o ouro é "considerado como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito [...] É o filho dos desejos da natureza". Assim, também, o ouro pode ser comparado ao amor – sob o viés de um eu poético masculino –, especificamente, à mulher e à sua virgindade.

A prata, metal de exímio valor, simboliza a luz, pois, como se vê na cantiga, a"prata fina alumiou". Em se fazendo uma incursão na simbologia da cantiga anteriormente citada, vale trazer considerações sobre a prata e o ouro:

> No sistema de correspondência dos metais e dos planetas, a prata está em relação com a Lua [...] princípio feminino. Tradicionalmente, por oposição ao ouro, que é princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo, a prata é princípio passivo, feminino lunar, aquoso, frio. Sua cor é o branco [...] Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 739).

Dessa maneira, nota-se, neste caso da cantiga apresentada, uma relação entre o ouro e a prata, metais nobres e cobiçados, sendo que o ouro passa a simbolizar o macho, e a prata, o eu feminino, puro e iluminado. Nesta relação estabelecida, o ouro "chove" (o macho ejacula)e a prata "alumia"(a fêmea se alegra pelo gozo).

Portanto, a poética oral das margens do Velho Chico, através da suamultiplicidade de representações e simbologias, pespontam um retratodas identidades dassambadeiras e sambadores do grupo de samba *É na pisada ê*, seus costumes, valores, ideologias, crenças etradições, pautadas na confluência das matrizes culturais indígena, portuguesa e africana.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa.* Vigo: EdiciónsXerais de Galicia, S.A. 2003.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. Elos dunha longa cadea. Pervivência e variaciónsdalgúns motivos eróticos medievais na poesia galega de tradición oral. In: FREIXEDO, XoséBieito Arias; CLEMENTE, Xosé Maria Gómez; DURÁN, Gabriel Pérez (Eds.). *Sementar para os que veñan*: homenaxe a Camiño Noia. Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2012.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancerohispánico* (hispano-português, americano y sefardy), 2 vols., Madrid, 1953.

NUNES, Maria Arminda Zaluar. *O cancioneiro popular em Portugal.* Biblioteca Breve, Volume 23, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura, Ministério da Educação e Cultura, Portugal: Oficinas gráficas da Livraria Bertrand, 1978.

WEISZFLOG, Walter. (Ed.). *Michaelis Moderno Dicionário Da Língua Portuguesa.* Coordenador Rosana Trevisan 1998-2009. Editora Melhoramentos Ltda. © 2009. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues>

MEMÓRIA E CIDADE: RELAÇÕES EM CESÁRIO VERDE

Pablo Rodrigo da Silva Martins (IFPI/UESPI)[1]

Silvana Maria Pantoja dos Santos (UEMA/UESPI)[2]

RESUMO

A cidade guarda em si marcas responsáveis por fazer durar lembranças. Rossi (2001, p. 02) assevera que "com o tempo, a cidade cresce sobre si mesma, adquire consciência e memória de si mesma". Em espaços de sociabilidades, o sujeito deposita o olhar, sendo capaz de voltar ao passado, captando resquícios de vivências num processo repleto de rememorações. Nesse sentido, a cidade e seus elementos de referências, além de responsáveis por trazer à tona marcas de suas próprias histórias, são responsáveis também por despertar no sujeito, que com ela se relaciona, memórias coletivas. Segundo Santos (2002, p.43) "é perfeitamente possível retroceder, buscar o aconchego, a proteção que a cidade proporciona, não qualquer cidade, mas uma em especial, a quilômetros de distância na infinitude de um espaço físico jamais atingível". Assim, o presente texto tem por objetivo analisar a memória na relação entre sujeito poético e cidade, em Cesário Verde, especificamente em O sentimento de um ocidental e Num bairro moderno, presentes em *O livro de Cesário Verde* (1987), levando em consideração que o sujeito poético, nos textos citados, comporta-se como passeador na cidade. Para tanto, Moisés (2005), Gomes (2008), Benjamin (1989), dentre outros teóricos não menos importantes servirão de aporte teórico para este estudo.

Palavras-chave: Literatura. Memória. Cidade.

As relações estabelecidas entre memória e cidade tem sido motivo de discussão em diferentes áreas do conhecimento, dentre as quais se destaca a literatura, muito por conta das profundas transformações ocorridas no espaço urbano decorrentes do processo de modernidade que, desde meados do século XIX, afetam os modos de vida na cidade, modificando as relações entre o sujeito literário e os espaços onde se desenrolam os fatos literários.

Com o advento da modernidade como modo de vida, percebeu-se uma aceleração no ritmo da cidade. Novas experiências de tempo e espaço foram colocadas em prática. A efemeridade do tempo, traço característico desse período, desperta no indivíduo uma sensação de desestabilidade, pois ao tempo em que possibilita o advento de algo novo, desfaz-se o antigo,

---

[1] Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí, *Câmpus* Corrente. Discente do Mestrado Acadêmico da Universidade Estadual do Piauí. Desenvolve pesquisa sobre a relação entre Literatura, Memória e Cidade.

[2] Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, professora de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Piauí e da Universidade Estadual do Maranhão. Atua nas linhas de pesquisa Literatura, Memória e Cidade; Literatura, Espaço e Cultura.

podendo causar o aniquilamento de referências pessoais e/ou coletivas. Referências cravadas no espaço urbano, responsáveis por fazer durar memórias.

Dentro do contexto da modernidade, o indivíduo deve manter uma postura ativa perante o contexto do qual faz parte, devendo adaptar-se à nova realidade. A busca do progresso deve capitanear as ações das pessoas, que por conta dessa imposição, sentem-se oprimidas e, sozinhas, devem lutar por sua existência, para que não sucumbissem às transformações, tornando-se apenas mais um indivíduo imerso no turbilhão da vida moderna. Nesse sentido, Berman (2007, p. 190) afirma que

> O homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas. O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em 'caos'.

As reverberações da modernidade acrescentaram ao cotidiano da cidade a fugacidade do tempo. Para que o indivíduo não sucumba ao meio é necessária a exploração de novos movimentos, posturas e comportamentos. Assim, saber se deslocar no interior e em volta do movimento da cidade se tornou essencial.

A nova postura adotada pelo homem citadino, agora contornada pela modernidade, impulsionou-o a um novo posicionamento em relação à urbe. As aceleradas rupturas sociais e consequentemente arquitetônicas se tornaram mais expressivas – ruelas, prédios antigos, pequenas praças, por exemplo, deram lugar a novos espaços, mais adequados ao novo – havendo a sobreposição incisiva de elementos de referências, que ligam o indivíduo ao passado.

Com o advento da modernidade e as alterações ocorridas no espaço urbano, a ligação homem e cidade tende também a se alterar, visto que essa ligação é estabelecida por vivências e convivências com/na cidade, diretamente associadas a elementos de referência, como o busto de uma autoridade no centro da praça, ruas, prédios públicos, bares etc. Assim, uma rua de hoje não é aquela das brincadeiras despreocupadas em outros tempos; a praça não é a mesma dos romances ingênuos da adolescência.

A cidade que se conhece hoje é reflexo da modernidade, levando em consideração que após a Revolução Industrial e o advento do Capitalismo como modelo de desenvolvimento, o indivíduo foi alçado a um modo de vida em que a acumulação de bens passara a ser condição

básica para o bem-estar. Um novo cenário surgiu. No espaço da cidade, houve uma maior ocorrência de indústrias e suas chaminés incansáveis; automóveis vorazes cortando a cidade; iluminação a gás, em substituição aos lampiões; dentre outros elementos, que, nos dizeres de Berman (2007, p. 28), são "timbres e ritmos peculiares da modernidade". A cidade se configurou como o lugar ideal para essa nova perspectiva moderna, determinando o comportamento das pessoas.

Assim, o espaço urbano fora transformado para o atendimento dessa nova demanda, ganhando novos contornos. Pela amplitude dos reflexos do novo estilo de vida, diversas cidades no mundo serviram como palco para o novo. As influências dos comportamentos advindos principalmente da Inglaterra e França atingiram outros espaços urbanos. E aquilo que outrora era marca nas cidades, periféricas em relação à Europa, foi desarticulado. O indivíduo que tinha na cidade um lugar de vivências e convivências se viu destituído de tais espaços.

Na literatura portuguesa, muitos autores voltaram-se à sua cidade de referência, lançando um olhar repleto de afetividade. Nesse contexto, destaca-se Cesário Verde e sua poesia do cotidiano, numa tentativa de poetizar o prosaico, o cotidiano, aquilo que *a priori* não carrega em si elementos passíveis de sustentar o olhar do sujeito poético. Partindo dessa forma inusual de fazer poesia, Cesário Verde fora incompreendido em seu tempo. Sobre a arte desse poeta realista português, Moisés (2005, p. 175) afirma que

> Pela primeira vez, o lirismo tentava, com a força própria das novidades, lançar a atenção sobre o prosaico diário, inclusive nos seus aspectos julgados repelentes, grotescos ou ridículos, quando não apenas fora do interesse poético. Ao mesmo tempo, correspondia à tentativa de fazer poesia "objetiva", centrada no objeto e não no sujeito, dessa forma deslocando o eixo de interesse poético para fora do "eu" do poeta.

O captar dos acontecimentos na cidade passa pelo filtro do eu poético, trazendo à superfície do texto elementos cotidianos que, pela ação temporal, costuma provocar uma automatização do olhar das pessoas que, imersas no que é habitual, descolorem as referências. Na poesia do cotidiano, essa relação se altera. "Quase numa despoetização do ato poético, a poesia do cotidiano nasceria da impressão que o 'fora' deixa no 'dentro' do sujeito" (MOISES, 2005, p. 175).

A obra de Cesário Verde passou despercebida pela crítica, permanecendo nessa condição durante muito tempo. Aos poucos a crítica debruçou-se sobre essa produção,

atribuindo-lhe o valor adequado. Segundo Moisés (2005) vários fatores contribuem para essa recepção crítica, dentre os quais se destacam uma postura lítica diante do mundo, o pensamento socialista que respinga em sua produção, a não preocupação com os ditos literários. "Cesário Verde trazia, a par de uma hipersensibilidade raiando pela morbidez e o absurdo delirante (...), denso, compacto e neurotizante individualismo, que o punha a salvo das coações culturais e o mantinha fiel ao chamado das raízes do sentimento poético" (p. 177).

Assim, o presente escrito objetiva analisar a memória na relação entre sujeito poético e cidade, em Cesário Verde, especificamente em *O sentimento de um ocidental* e *Num bairro moderno*, presentes em *O livro de Cesário Verde* (1987), reunião de textos compilados por Silva Pinto, amigo de Cesário, visto que este não havia publicado sua obra em vida.

A escolha dos textos se justifica pelo fato de que, nesses poemas, o sujeito poético lança seu olhar ao espaço urbano e dele retira especificidades de forma sensível, que passam despercebidas ao olhar do transeunte. Em *Num bairro moderno*, o eu poético passeia pela cidade e capta os acontecimentos que compõem o cotidiano da cidade, afirma que

> Dez horas da manhã; os transparentes
> Matizam uma casa apalaçada;
> Pelos jardins estancam-se as nascentes,
> E fere a vista, com brancuras quentes,
> A larga rua macadamizada.
>
> *Rez-de-chaussée* repousam sossegados,
> Abriram-se, nalguns, as persianas,
> E dum ou doutro, em quartos estucados,
> Ou entre a rama do papéis pintados,
> Reluzem, num almoço, as porcelanas.
>
> Como é saudável ter o seu conchego,
> E a sua vida fácil! Eu descia,
> Sem muita pressa, para o meu emprego,
> Aonde agora quase sempre chego
> Com as tonturas duma apoplexia.
> [...]
>
> (VERDE, 1987, p. 17-18)

Logo no início do poema, há uma apresentação do cenário a ser observado. A demarcação temporal também auxilia na composição da cena, que como numa moldura é exposta ao leitor. Nesse sentido, o escritor traveste-se de pintor que com variadas pinceladas preenche o papel em branco e com diversas texturas expressa sua latente subjetividade. Cada olhar lançado ao espaço se cristaliza no eu poético, e é responsável por fazer durar as memórias

do espaço urbano. Destacam-se ainda os detalhes apreendidos pelo olhar que penetra e vasculha o cotidiano de uma casa da nobreza: as persianas que se abrem, os quartos até as porcelanas. Percebe-se ainda na primeira estrofe a poetização do prosaico. Apesar do texto em versos, há uma espécie de narrativa dos acontecimentos. Esses acontecimentos dão contorno às memórias urbanas, a partir do momento em que apreende o agora.

Fica claro, na terceira estrofe, que o espaço urbano invade o sujeito poético desestabilizando-o através de *tonturas duma apoplexia*. Calmamente, o sujeito percorre as ruas, e ao modo *flâneur*, procura descortinar a cidade, adentrar por espaços, observando-os como se deste não fizesse parte. As ruas conduzem o passeador por diversos pontos, deixa-se levar "irresponsavelmente", pois o "espaço pisca ao *flâneur*" (BEJAMIN, 1989, p. 188), e sua observação era composta pelo "acaso". O espaço urbano parisiense – visto que foi Paris que serviu de palco para o desenvolvimento da *flânerie* – servia como laboratório para que o *flâneur* pudesse executar seu intento, que era observar o movimento da cidade.

> A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio. (BENJAMIN, 1989, p. 185).

O passante percorria a cidade captando as sutilezas e efemeridades que enriqueciam a vida urbana, e que, entretanto, aos poucos passavam despercebidas ao olhar das pessoas, visto a automatização do olhar. A rua com o trânsito frenético que lhe era peculiar era o palco no qual acontecia o espetáculo da vida moderna.

Em outro trecho do poema, o eu lírico afirma que

> [...]
>
> Subitamente – que visão de artista! –
> Se eu transformasse os simples vegetais,
> À luz do Sol, o intenso colorista,
> Num ser humano que se mova e exista
> Cheio de belas proporções carnais?!
>
> Bóiam aromas, fumos de cozinha;
> Com o cabaz às costas, e vergando,
> Sobem padeiros, claros de farinha;
> E às portas, uma ou outra campainha
> Toca, frenética, de vez em quando.
>
> [...]
>
> (VERDE, 1987, p. 18)

Novamente, a capacidade de observação do eu lírico se sobressai no excerto de texto. O movimento da cidade é captado e nesse exercício, percebe-se um sujeito envolto a acontecimentos que saltam aos olhos. Percebe-se que os aromas, as formas, os movimentos são elencados para compor o cenário urbano. Os ires e os vires, característicos da cidade, são apreendidos num instante em que ocorrem. Em outro trecho, percebe-se a postura de deambular pela cidade:

> [...]
>
> E enquanto sigo para o lado oposto,
> E ao longe rodam umas carruagens,
> A pobre, afasta-se, ao calor de agosto,
> Descolorida nas maçãs do rosto,
> E sem quadris na saia de ramagens.
>
> Um pequerrucho rega a trepadeira
> Duma janela azul; e, com o ralo
> Do regador, parece que joeira
> Ou que borrifa estrelas; e a poeira
> Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.
>
> [...]
>
> (VERDE, 1987, p. 19)

Misturando-se às pessoas, mas mantendo-se numa posição de observador, e ao modo *flâneur*, "se abandona na multidão" (BENJAMIN, 1989, p. 52), e percebe o movimento dos transeuntes no vai-e-vem do dia-a-dia. No excerto acima, nota-se uma profusão de imagens que inundam as retinas do sujeito poético e este se deixa afetar por esse movimento.

Gomes (2008, p. 39) afirma que "A cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito). O resgate de um texto antigo, o dessa cidade apagada por outras que se foram superpondo a ela [...]". Nesse sentido, compreender a cidade no seu cotidiano é legar às gerações futuras o que a cidade fora um dia.

Outro poema de Cesário Verde que se destaca no contexto dessa discussão é *O sentimento dum Ocidental* que, juntamente ao *Num bairro moderno*, fazem parte de um grupo de textos que elevam a cidade ao posto de protagonista do texto literário, fugindo ao posto de pano de fundo da trama literária.

Em *O sentimento dum ocidental*, a cidade aos poucos ganha novas roupagens, embevecida por uma nova aura: os tempos modernos.

Nas nossas ruas, ao noitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás estravassado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, no mundo!

[...]

(VERDE, 1987, p. 25)

O sujeito poético fixa seu olhar no urbano e constata profundas transformações, que o inquietam. Posicionado frente para a cidade – dá as costas ao mar, que por anos fora fonte de irrequieta produção artística portuguesa e consolidação do espírito nacional –, percebe marcas impostas pela modernidade, como os edifícios, as chaminés, o movimento dos carros, a via férrea; elementos modernos, que compõem o cenário de cidades modernas, aproximaram Lisboa a outras grandes cidades europeias que estavam no contexto moderno.

A busca contínua pelo novo resulta na fugacidade do tempo, visto a tentativa do indivíduo em usufruir ao máximo as novidades que o contexto o impunha. “Eis o que configura o modo de vida dos tempos modernos: a fluidez. O homem moderno, em sua ânsia de viver tudo ao mesmo tempo, passara a ser movido pelo que é transitório” (SANTOS, 2015, p.80). Resultante dessa nova ordem, a relação entre o indivíduo e a cidade passou a ser marcada por uma perspectiva em que a familiaridade não conduz mais a relação, assim os espaços outrora marcados pelo olhar familiar foram perdendo essa tonalidade. Em outro excerto de *O sentimento dum ocidental*, o eu lírico afirma que

[...]
Triste cidade! Eu temo que me avives
Uma paixão defunta! Ao lampiões distantes,
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.

E mais: as costureiras, as floristas
Descem dos *magasins*, causam-me sobressaltos;
Custa-lhes a elevar os seus pescoços altos

E muitas delas são comparsas ou coristas.

E eu, de luneta de uma lente só,
Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:
Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados,
Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.

[...]

(VERDE, 1987, p. 27)

Com a modernidade, as marcas que ligam o indivíduo à cidade tendem a perder a tonalidade e para que isso não ocorra um olhar desautomatizado tem de ser adotado. No excerto acima, o eu poético teme pela cidade, visto as profundas transformações em solo urbano, por isso exclama: *Triste cidade!*. Uma cidade que se transfigura e perde referências, memórias; movimento que tende a causar rupturas na relação indivíduo-cidade.

Esse olhar desautomatizado é adotado pelo eu poético, visto que este afirma que "*E eu, de luneta de uma lente só, / Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:*" Como o eu lírico resiste às transformações, consegue *sempre* perceber as minucias que se apagam com a modernidade. Um olhar que não se aprisiona ao que é convencional e corriqueiro.

O *flâneur* alimentava-se prazerosamente ao observar os habitantes da cidade em seu cotidiano. Sobre esse comportamento, Benjamin (1989, p. 202) chama a atenção para a postura de deambular pelos espaços e a partir do comportamento das pessoas fazia a leitura das pessoas. O citado teórico assevera, sobre a fantasmagoria do *flâneur*: "a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter". O sujeito poético de *O sentimento dum ocidental* afirma que "Num trem de praça arengam dois dentistas; / Um trôpego arlequim braceja numas andas; / Os querubins do lar flutuam nas varandas; Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!", (VERDE, 1987, p.26) assim, aproximando-se do *flâneur*. Percorrendo a cidade com seu olhar atento, o eu poético afirma que "E eu que medito um livro que exacerbe, / Quisera que o real e a análise mo dessem;" (VERDE, 1987, p. 27). Nesse sentido, percebe que a cidade se transforma com o tempo, ansiando por um contexto que inevitavelmente se esvai.

De forma acintosa, a voz poética encerra o poema afirmando que "E, enorme, nesta massa irregular / De prédios sepulcrais, com dimensões de montes, / A Dor humana busca os amplos horizontes, / E tem marés, de fel, como um sinistro mar!" (VERDE, 1987, p. 29), e com esses versos ratifica sua posição resistente às mudanças que ocorrem na cidade.

Enfim, a partir dos textos elegidos nesta análise, contata-se que a relação entre memória e cidade em Cesário Verde se constitui através do captar de acontecimentos do cotidiano da cidade emoldurados pelo olhar sempre atento do eu lírico para as alterações da paisagem urbana. Percebe os fatos e suas sutilezas, embevecido por cores, cheiros e texturas no dia-a-dia de Lisboa, atentando-se aos fatos fugazes em constante dinamismo. Como um *flâneur*, deambula pelos espaços verificando as transformações empreendidas pela modernidade. Os elementos de referências responsáveis por identificar cidade e seus habitantes vão perdendo tonalidade, talvez por isso a resistência do eu lírico. A poesia do cotidiano, o buscar poético no que é corriqueiro e fugaz, auxiliando na memória do lugar, daquilo que caracteriza a cidade, coloca Cesário Verde no rol dos grandes escritores da literatura que, lançando o olhar à *urbe*, elevaram-na à posição central do fazer literário.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. – Ed. ampl. – Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa – 19ª ed. – São Paulo: Cultrix, 2005.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Literatura e memória entre os labirintos da cidade*: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.

VERDE, Cesário. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

PÓS-REVOLUÇÃO DOS CRAVOS E A LITERATURA FEMININA NOS PALOP

Pedro Manoel Monteiro – UNIR[1]

RESUMO

O presente trabalho contempla as primeiras tentativas de sistematizar o processo de evolução das escritoras africanas dos PALOP, pesquisa que ainda se encontra nos seus primeiros estágios, mas que já indica superficialmente alguns resultados relevantes.

Palavras-chave: Pós-Revolução dos Cravos, Literatura Feminina, Literatura Cabo-verdiana.

1 Introdução

Em Portugal, no dia 25 de abril de 1974, explode o golpe militar[2], apoiado pelo povo insatisfeito com o governo ditatorial. A senha para essa eclosão, uma música proibida pela censura, foi emitida, à meia-noite, dos estúdios da Rádio Renascença: *Grândula Vila Morena*, de Zeca Afonso, era o fim da ditadura. Os militares fizeram com que o governo de Marcelo Caetano caísse. Assume a presidência o general António de Spínola. Contra todas as advertências a população saiu às ruas para comemorar o fim da mais longa opressão política que se tem notícia.

A Revolução dos Cravos não foi importante só para a redemocratização de Portugal, sabidamente, pôs fim ao sofrimento causado por mais de uma década de Guerras Coloniais Ultramarinas (1961-1974), com o mesmo ato, se finda o estado de terror, morte, autoritarismo e de toda sorte de abusos instaurados pelas ações da PIDE.

Com as mudanças que vem na esteira do fim do Império Ultramarino Português, podemos entender o mundo sem maniqueísmos, pois há também o surgimento das novas nações africanas independentes, segundo Santilli (1985), alcançando a autodeterminação por que tanto lutaram; trata-se de um direito fundamental, fundacional, de todos os povos. Contudo, na esteira dessa libertação, também acompanhamos o surgimento das guerras civis fratricidas em algumas nessas mesmas ex-colônias portuguesas. Hoje, por um lado, percebemos historicamente o quanto essas lutas conformaram-se como desdobramentos da Guerra Fria. As guerras civis instauradas pouco depois da Revolução dos Cravos que legaram aos povos africanos o seu próprio quinhão de sofrimentos.

---

[1] Docente do PPGMEL da UNIR - Universidade Federal de Rondônia.
[2] A esse respeito o artigo Cronologia, na **Revista do IC**, escrito a várias mãos, estabelece primorosamente em detalhes a cronologia dos movimentos das tropas e da população civil na Revolução dos Cravos.

Nosso olhar volta-se, primordialmente, para o período posterior ao da Revolução dos Cravos e a sua influência na literatura feminina praticada nos PALOP. Assim, entendemos que terminado o período ditatorial do Estado Novo em Portugal se sobrepõe em boa parte à Guerra Fria, que também se sobrepõem às Guerras Coloniais Ultramarinas e depois às Guerras civis de Angola e Moçambique, portanto, temos um tempo muito dilatado recoberto por conflitos armados, políticos e ideológicos contraproducentes para a atividade literária.

É neste panorama africano conturbado que centramos nossa visada, neste primeiro momento, buscamos mapear, compreender, situar historicamente e quantitativamente a produção literária escrita por mulheres. Para tanto, subdividimos o século XX em três momentos distintos:

a) O momento colonial estável: de 1933 até 1960;
b) O momento das Guerras Coloniais: de 1961 até 1974;
c) O momento Pós-colonial: de 1975 até 2013.

Focamos assim a atenção nos últimos 80 anos da história literária africana, compreendida entre 1933 e 2013, entendemos que em função das guerras globais iniciadas em 1936, o período compreendido entre 1936 e 1991 seja um período de dificuldades para a inserção da escrita das mulheres no mercado editorial. Mesmo a partir de 1974, período mais propício para a inserção da escrita das mulheres no mercado editorial. Contudo, entendemos que a luta por igualdade, a partir de 1975, ocorrerá em outras trincheiras, tão difíceis de serem vencidas, quanto àquelas cavadas pelo velho regime imperialista português, pois agora se tratam de resistências imemoriais, arraigadas em milênios, entrecortados do mais profundo patriarcalismo ancestral, irracional, muitas vezes centrado em ritos tribais, pré-históricos até.

2 O problema

O Estado Novo Português possuía o rosto do "tuga", porém agora a luta das mulheres africanas acontece em novas trincheiras, dessa vez elas são locais, próximas, invisíveis, tão antigas, operam nas entrelinhas, nos interditos, nos interstícios das novas sociedades nacionais independentes, porém, imersas na Guerra Fria. O novo combate, pela equidade de gênero, será travado por cidadãos invisíveis conforme define Michele Perrot (2006): sobretudo pelas mulheres, sobre essa invisibilidade histórica no tocante às mulheres nos Cravos de Abril. Em 1999, Edite Estrela (1999, p. 51) já

assinalava: "Onde estavam as mulheres no 25 de Abril?" é a constatação do viés da História tradicional, patriarcal.

Na época em que Edite Estrela faz esse recorte, ainda permanece como visada, se é que podemos dizer assim "a velha história", calcada nos grandes momentos emblemáticos e agônicos. Sobre esse tópico da revolução, há que se considerar ainda a possibilidades do estudo dos Cravos pela ótica da Nova História (Le Goff, Perrot e Burk) e da Hermenêutica do Cotidiano (Silva Dias e Sohiet) que possivelmente trarão luz nova sobre o objeto. Como nosso olhar está focado sobre as consequências da abertura política e da redemocratização em solo lusitano, sobretudo, no que tange as literaturas praticadas por mulheres nas ex-colônias do ex-ultramar português, deixamos de lado esse tema também apaixonante e instigante, para nos dedicarmos ao objeto central deste artigo: as escritoras dos PALOP.

Para atingirmos o nosso principal objetivo que é identificar o processo de evolução da escritura de autoria feminina no mercado editorial dos PALOP[3] tomaremos por base inicial de nossas ilações a compilação publicada em 1999, pelo Professor Doutor Tony Simões da Silva, intitulado: **L'afrique ecrite au feminin - les auteures lusophones**[4], realizado para a *Discipline of European Languages and Studies*, da University of *Western* (Austrália). Estudo único no gênero compõe-se de levantamento nominal e bibliográfico de escritoras africanas lusófonas. É certo que sua publicação inicial deu-se em 1999, entendemos que para o momento atual, há defasagem em seu conteúdo, necessitando um trabalho de continuidade, reformulação e ampliação, nessa espécie de *vade-mécum* da Literatura Feminina Africana; mesmo com tal

[3] A partir deste momento por uma questão de opção de método e estilo ao tratar enunciarmos os termos "as escritoras dos PALOP" e "mercado editorial dos PALOP" suprimiremos o termo "PALOP" para evitarmos as repetições desnecessárias, pois está mais do que claro desde o título do artigo que trabalhamos na perspectiva literária circunscrita ao universo lusófono.

[4] Temos que considerar o termo "autores lusófonos" neste momento não no sentido de autores que desenvolveram a temática africana em seus escritos, mas, para além disso, como autores "africanos", pois o próprio autor indica autores e obras por nacionalidade dos PALOP e não por identidade nacional, como são vários os casos de escritoras eminentemente cidadãs portuguesas, contudo se o próprio autor as identificou como sendo angolanas, cabo-verdianas, guineenses, moçambicanas e santomenses não seremos nós a retirá-las do compendio. Historicamente compreendemos a necessidade de discussão desses parâmetros, assim como entendemos o desafio e a dificuldade que tal empreitada representa, principalmente em função do trânsito de pessoas no período colonial e mesmo no período pós-colonial, porque as relações sanguíneas/históricas desses países encontram-se indissociavelmente atreladas neste momento das recentes independências, coisa que se considerado, e consideramos, o Brasil como grupo de controle e espelho histórico do mesmo caminho, vemos que os próximos 200 anos de independência do Brasil, tornaram esses laços muito menos apertados, chegamos a dizer, bastante distante, pois não se vê no povo brasileiro contemporâneo um apego, sequer interesse nos laços históricos que nos unem, Portugal no imaginário brasileiro representa hoje o mesmo que os franceses, holandeses, italianos e outros povos significam, ou seja, uma percepção muito distante de nossos relacionamentos. Vê-se que os PALOP ainda mantém uma relação muito estreita com um fluxo ainda constante de cidadãos africanos fixados em território português.

defasagem de informações, ainda é uma fonte extremamente operatória para nossas intenções analíticas.

Buscamos identificar e conhecer a tendência da participação da mulher africana no percurso literário, social, histórico, cultural e editorial, tomando, para tanto, por data base o 25 de abril, em Portugal.

Sabemos de antemão, que nos dias atuais, há uma presença significativa de escritoras no panorama literário, cultural e editorial africano.

Apesar do aparente avanço das escritoras africanas, ainda não se sabe exatamente qual é essa participação, principalmente, se levarmos em conta tratar-se de universo historicamente patriarcal. Acreditamos, intuitivamente, por transposição, extrapolação e por transferência indutiva de conhecimentos, que em duas ou mais estruturas hierárquicas sociais basicamente idênticas, ou seja, formadas, sistematicamente, pelos mesmos princípios histórico-culturais fundacionais, com base num sistema hierárquico social também semelhante: falocêntrico-judaico-cristã-medieval-burguês-lusófono. Podemos aduzir que as formulações teóricas aplicadas a uma série podem e devem ser transpostas para as outras. Assim as formulações levadas a cabo por Regina Dalcastagnè em seu trabalho intitulado **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004** podem ser transpostas para as séries africanas em estudo, os dados apresentados por Regina Dalcastagnè apontam para uma dominação masculina no mercado editorial brasileiro na casa dos 72,7%, fator que deve permanecer igual ou maior no mercado editorial africano.

Buscamos elucidar qual seja a evolução da escrita feita por mulheres, que intuitivamente deduzimos que não ocorre na proporção ideal, equilibrada. Sabemos que o mercado editorial africano não é equânime, mas que, assim mesmo, intuímos que supostamente houve algum avanço das escritoras. É nesta lacuna do conhecimento, que pretendemos iniciar uma curta busca por esclarecimentos.

3 – O método

Para a discussão inicial partimos dos dados encontrados em **L'afrique ecrite au feminin**, a elas acrescentamos as informações obtidas nas obras **Dicionário de autores de**

literaturas africanas de língua portuguesa[5], **Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa** e nos volumes de **No reino de Caliban**. Depois do cotejo dessas obras basilares, consultamos fontes da internet: associações de escritores, páginas pessoais, jornais e blogs para preencher as lacunas existentes.

Ao final do processo de cotejo e busca adicional de informações, as mudanças mostraram-se pouco significativas na base de dados iniciais, confirmando a boa qualidade da publicação **L'afrique ecrite au feminin**, em que pudemos fazer correções de duplicidade de autores, imprecisões de datas de publicação.

O cotejo das fontes aponta para uma variação da origem das nacionalidades e de escolha na canonização literária. Em **L'afrique ecrite au feminin**, não se tem a informação bibliográfica mínima do tipo "nasceu, viveu, morreu", ou seja, a canonização feita por Tony Simões da Silva ultrapassa a questão do nascimento, vida e morte das escritoras, que a nosso ver é uma das questões cruciais do sentimento de pertença e do local de onde se fala. Feito isso, evocamos em defesa prévia, a trajetória do crítico e pesquisador português Manuel Ferreira, destacando que a sua história opõe-se a situação do mesmo homem, porém ficcionista, ou seja, a figura do prosador cabo-verdiano Manuel Ferreira de **Hora di bai.** Vê-se com isto, tratar-se de questão estéril, infinda por sua própria natureza, na esteira do mesmo problema histórico relacionado ao Padre Vieira, por longo tempo disputado pelas séries brasileira e portuguesa. Evitamos esse abismo, aceitando na integralidade a canonização realizada pelo professor Tony Simões da Silva. Assim pudemos seguir a diante.

Em função do exposto anteriormente, optamos no processo de cotejo, como método de escolha das escritoras, eliminar da contagem todas aquelas que Aldónio Gomes, Gerald Mozer ou Manuel Ferreira, em seus livros, indicaram do seguinte modo: "nasceu e morreu em Lisboa, esteve durante alguns anos em Moçambique, Angola e etc...", pois entendemos que esse tipo de dado bibliográfico desautoriza apontar em tais situações as autorias como sendo caracteristicamente africanas[6]. No processo de cotejo, ficamos apenas com as que nasceram no

[5] Vemos que o mesmo se passa neste dicionário como o que ocorre em **L'afrique ecrite au feminin**, no cotejo das duas obras pudemos perceber que a postura dos autores é bastante similar, fator que nos induziu a tomar a decisão de considerar essas fontes como elas aparecem, pois é um tema bastante difícil, que quando abordado implicará num processo de revisão desses dados, será necessário definir alguns parâmetros como o que é realmente africano, português e lusófono apenas.

[6] Entendemos ser necessária uma revisão completa desse problema e pretendemos realizá-la, mas para este momento não haverá tempo e extensão suficiente.

continente africano e o tem como lugar de pertença e cujos laços familiares e imaginários lá se encontram.

Após o trabalho inicial com as fontes, o universo de escritoras apresentadas amplia-se para muito além daquelas elencadas em **L'afrique ecrite au feminin**, porém deparamos nesse processo com um segundo problema, a ser equacionado mais adequadamente no futuro: escritoras laureadas com prêmios em concursos, mas sem livros publicados e outra gama de situações que não dão consistência a presença factual da mulher na imprensa, pois enquanto a mulher não edita, ela não incomoda, e não ganha espaço no mundo falocêntrico, segundo Spivak "O subalterno pode falar?". Cremos que a publicação seja esse momento da passagem da subalternidade para a superalternidade, do silêncio para o grito, como processo claro de empoderamento e assunção de voz, em função desta opção teórica e de método, decidimos pelo descarte de escritoras:

- sem livros publicados[7];
- com produções esparsas, apenas em coletâneas;
- com títulos publicados postumamente;
- portuguesas que apenas estiveram por pouco tempo nos PALOP;
- com obra de outra natureza que não seja claramente ficcional.

Essa opção restritiva levou a um decréscimo significativo no número de escritoras, situando o resultado final em **L'afrique ecrite au feminin**, ou seja, quase não se acrescentou nenhum nome aos que já figuravam nessa relação inicial.

Por fim, em termos de obras, houve algum acréscimo no número de títulos de algumas escritoras, principalmente no que tange às obras publicadas posteriormente ao ano de 1996. No primeiro momento eliminamos a produção escrita anterior ao ano de 1935 e dos anos de 2014 e 2015, dada a dificuldade em obter tanto informações muito antigas, como as muito recentes, uma vez que a bibliografia inicial não alcança esses extremos e pelo fato de que a produção anterior ao 25 de abril

[7] Temos com clareza a visão histórica da importância de algumas escritoras são dotadas dentro de suas séries literárias, como por exemplo, Noêmia de Souza, que nunca teve livro publicado, mas que é extremamente cultuada como grande escritora moçambicana, que mesmo assim, ainda figura em alguns lugares como sendo portuguesa, pois nasceu em Maputo, estudou no Brasil, morando em Portugal teve que exilar-se na França, após o 25 de abril voltou a morar Portugal onde morreu. Entendemos que o percurso africano é bastante diverso do português e do brasileiro, sabemos que é impossível relativizar todas as variáveis que envolveram as ex-colônias do ultramar desde o início das campanhas libertárias iniciadas em 1961, até a consecução da autodeterminação.

servir apenas de contraponto ao verdadeiro foco de nossa investigação. Por fim, o corpus inicial foi restrito aos 80 anos de história.

4 – Dados observados

Este trabalho é uma reflexão inicial, portanto, alguns recortes foram necessários, sem eles tornar-se-ia impossível qualquer reflexão neste espaço e tempo limitados.

Iniciamos nossas ilações com o documento do professor Tony Simões da Silvado **L'afrique ecrite au feminin**[8], revisto, corrigido e ampliado no cotejo com as obras dos pesquisadores Aldónio Gomes, Gerald Mozer e Manuel Ferreira, formando assim o que trataremos, a partir deste ponto, por "base inicial de dados", cujo universo consiste de 134 (cento e trinta e quatro) escritoras produtoras de 375 (trezentos e setenta e cinco) títulos.

Lembramos que o que se pretende discutir aqui é a evolução da mulher como autora, dona de uma voz. Buscamos compreender o percurso feminino de 1935 até 2013, portanto, médias ponderadas estão fora de cogitação, pois nada indicam e por fim, apenas pasteurizam realidades díspares.

A base dessa investigação dá-se pelo confronto de um discurso intuitivo, que parte do pressuposto de que no período pós-colonial houve um grande avanço na participação efetiva da mulher no mercado editorial. Ainda hoje ninguém sabe exatamente quanto se avançou? Ainda nesse mesmo caminho, em defesa prévia, não estamos tratando essa questão apenas quantitativamente, mas qualitativamente, pois os números irão revelar qual é a o caminho, o nível da participação das escritoras africanas em cada série literária.

A BID apresenta as escritoras de modo sistematizado, em ordem alfabética de sobrenomes, seguido dos títulos das obras publicadas, com a indicação das variadas edições e suas formas escritas. Para chegar aos números finais do BID optamos pelo descarte de:

- todas as reedições do mesmo título;
- edições por casas editoras diferentes;
- mesmos título com edições em países diferentes.

[8] Consideramos o **L'afrique ecrite au feminin** como o ponto de partida (ou POP) e o seu cotejo com as obras de Aldónio Gomes, Gerald Mozer e Manuel Ferreira formam a nossa base inicial de dados (ou BID).

Levamos em consideração, única e exclusivamente, a primeira edição de cada título publicado. Assim obtivemos os números apontados no gráfico 1 – autoras x números de títulos publicados:

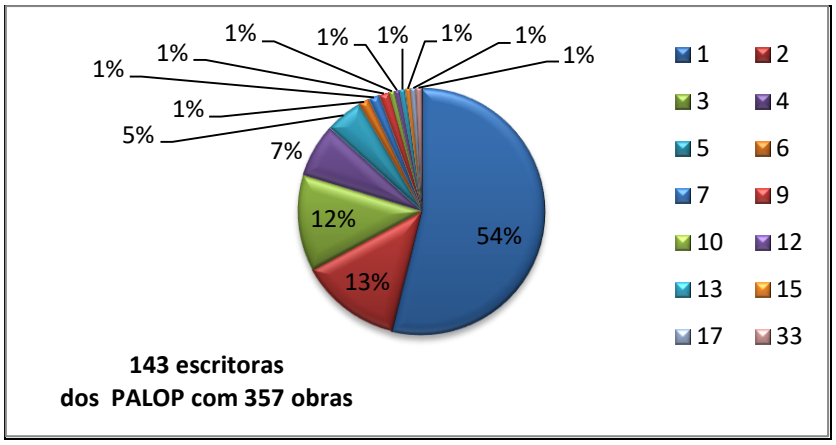


Gráfico 1 – Universo de 143 autoras com 357 títulos publicados, por número de títulos

Como se vê, os dados obtidos apontam para um predomínio de escritoras que durante a vida publicaram muito pouco, assim, o gráfico 1 registra a ocorrência de 51% de escritoras com publicação de título único, 14% de escritoras com 2 títulos e 13% de escritoras com 3 títulos publicados, ou seja, o gráfico 1 revela uma situação em que 78% da literatura publicada por mulheres tem pouquíssima, ou quase nenhum exercício do processo de escrita. Diante desse panorama, temos que relativizar os dados, portanto, levamos em consideração fenômenos semelhantes com o que ocorre com Raul Pompéia ou Eugênio Nobre, autores de importantes títulos únicos em suas séries, ponderamos também a importância de autoras somente com obras esparsas, como é o caso de Noêmia de Souza.

O que nos causa desconforto, sobremaneira, não é a excepcionalidade com que alguns escritores entram para a história literária, dado o caráter magistral de suas produções, são essas as gratas exceções à regra. No entanto, o desconforto não está na sistematização das informações do gráfico 1, mas surge da impossibilidade da generalização da excepcionalidade, pois se assim fosse, teríamos nos PALOP uma seara de genialidade nunca antes vista na história da literatura, situação utópica, desejável até, mas que, matematicamente, é inviável.

O gráfico 1 traduz, em números, uma realidade desconfortante, sobre a qualidade do que se tem produzido até aqui, contudo cumpre sempre lembrar que o que está em pauta neste

momento é o estudo da capacidade e da oportunidade de penetração das mulheres em espaços dominados pelo viriarcado.

Confrontados esses números do gráfico 1 subjaz o natural desconforto, nessa hora pesa-nos demais o fato de sermos brasileiros falando de realidades estrangeiras, e isso, do mesmo modo, deve ser relativizado, pois a realidade social e econômica em que nos inserimos, opera, intuitivamente, com a sensação de números que traduzem uma realidade bastante diferente, assim compreendido o fato de que são necessárias algumas aparas, relativizando esses dados de maneira comparativa, assim, partimos para elas.

4.1 Primeira relativização: as razões imediatas da não similitude das séries dos PALOP com as séries do Brasil e de Portugal

Para ilustrar o exposto acima, basta uma simples consulta aos números apresentados no **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras 1711-2001**[9], da Professora Nelly Novaes Coelho, para que possamos, positivamente, identificar a presença de 1924 (mil novecentas e vinte quarto) entradas de nomes de escritoras registradas na série brasileira. Nesse mesmo volume encontramos, exemplarmente, como justificativa de nossas elucubrações, dados relativos a escritoras conhecidas do grande público, como, por exemplo, no nível canônico, de uma Raquel de Queirós, a constatação de 17 (dezessete) títulos[10] publicados por ela. Assim, passamos para o nível de escritoras, não tão canonizadas, parcialmente desconhecidas do grande público, como Luiza Lobo, registrada com 11 (onze) títulos seus, claro que há também aquelas com título único, muitas invisíveis, situadas em regiões periféricas, distanciadas geograficamente, socialmente, economicamente e politicamente sem nenhum acesso ás grandes casas editoras, como são os casos das escritoras do estado de Rondônia, por exemplo, que não figuram no dicionário da Professora Nelly Novaes Coelho, situação que deixa de fora escritoras como Nilza Menezes Lino Lagos, que tem publicado oito títulos, assim como também se encontram jovens escritoras com apenas obra única publicada, como é o caso da jovem escritora Núbia Rodrigues com um título.

[9] Há que se notar a ausência de compilações tão abrangentes e sistematizadas como essa da Professora Nelly Novaes Coelho ou como a realizada pela Professora Conceição Flores, compondo-se ambos os trabalhos pedras-de-toque para nossas ilações.

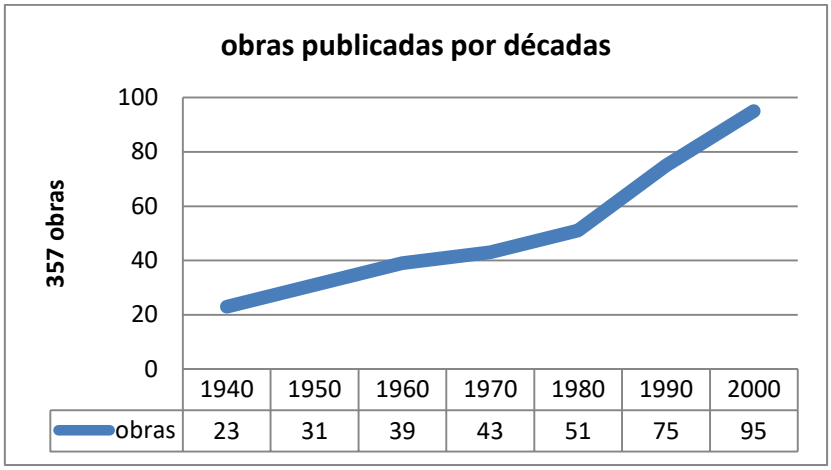
[10] Neste ponto, torna-se necessário esclarecer que adotamos os mesmos pressupostos no método para considerar sobre de todos os autores aqui citados, apenas um título, edições, mudanças de casa editora, traduções ou seleta dos melhores trabalhos, normalmente serão descartadas.

A conjuntura observada na série brasileira apresenta-se em situação análoga na série portuguesa, quando observamos a publicação de Conceição Flores, o **Dicionário de escritoras portuguesas das origens à actualidade**, nele observa-se um elenco de cerca de 2000 (duas mil) entradas. Claro está que os recortes temporais nas histórias literárias do Brasil e de Portugal levados a cabo por Nelly Novaes Coelho e Conceição Flores são muito mais dilatados do que o que estamos realizando nas literaturas dos PALOP, nosso olhar está circunscrito ao interstício 1935-2013, do qual, nomeadamente, nos interessa a fração que vai de 1975 a 2013, servindo os períodos anteriores de contrapontos para o estabelecimento do percurso de desenvolvimento da escrita de autoria feminina nos PALOP.

Considerados os números apresentados pelos dicionários do Brasil e de Portugal, naturalmente, intui-se também que a participação das mulheres nesses dois mercados editoriais possam ser bem representadas por uma curva ascendente. Sobretudo, se levadas em contra as transformações sociais, econômicas e políticas de Brasil e Portugal, desde o começo do século XX até os dias atuais. Da mesma maneira pressentimos que talvez seja semelhante esse crescimento da participação feminina em anos recentes, nas séries dos PALOP.

Temos que considerar que as séries literárias dos PALOP, ainda em estágio embrionário, não apresentarão números nem ao menos próximos aos verificáveis em séries centenárias como a brasileira e a portuguesa, para tanto, torna-se necessário estabelecer uma reflexão que abarque a evolução *per capta* de escritores em seus países; também nessa mesma vaga faz-se necessário iluminar esse espaço político, de tensões de gênero: o acesso ao letramento em seus variados níveis.

Não se pode julgar um livro pela capa, assim como nessa questão de pensar e investigar a evolução da participação da mulher africana dos PALOP no mercado editorial de suas séries, somente por uma totalização histórica geral, para prosseguirmos com nossas ilações, na busca dessa compreensão faz-se necessário o desdobramento desses dados totalizados por décadas, compondo o gráfico 2:



Quadro 2 - obras publicadas por décadas

Ainda, tendo os dados gerais como base, tornou-se necessária mais uma tomada de posição sobre o método da demonstração do fenômeno literário, optamos por descartar as obras dos interstícios compreendidos entre 1935 a 1939 e o que abrange de 2011 a 2013, pelo fato de não comporem décadas completas, o que levaria a uma representação equivocada de dados, pois o que está em voga não são apenas os números frios, mas o caminho, o percurso que eles apontam e se assim não fosse feito levaria a erro, pois não se trata de assunto em que se possa tratar por médias ponderadas ou por equivalências.

Constata-se, facilmente, pelo gráfico 2, que a curva ascendente das décadas de 40 e 50, apontem naturalmente para um crescimento mais acentuado, porém, ainda assim, com baixa produção de títulos, essa pouca produção deve ter sua origem na estagnação causada pela Segunda Guerra Mundial, porque apesar de não ter acontecido conflito em território português, que havia se declarado neutro, mas mesmo assim essa influência foi sentida em todo o globo restando muito dessa influência nociva na década de 50 com o advento da Guerra Fria e o seu contágio mais amplo do que o observado na Segunda Guerra.

Entre as décadas de 60 e 70, os anos do início das Guerras Coloniais para Libertação, a curva perde bastante força obviamente, devido aos conflitos em territórios coloniais africanos, os patamares de publicação fiquem em apenas 6 títulos entre 1950-60 e, menos ainda, entre 1960-70 com apenas 4 títulos publicados de diferença, não se podia esperar outra coisa em tal panorama político, social e cultural.

Naturalmente, os primeiros anos de autodeterminação não foram bons para todas as novas nações, por uma série de motivos que não nos interessa explorar, percebe-se desses dados, mesmo não subdivididos por países, o impacto que tiveram os sucessivos anos de guerra civil em Angola e Moçambique até a década de 1980, demonstrando uma bela reação no último decênio do século XX e

primeiro do século XXI, que é marcado pelo fim dos conflitos armados internos, como também o fim da Guerra Fria acaba por contribuir, significativamente, bem como deve ter sua parcela de contribuição o treinamento dos quadros nacionais em sua autogestão e governança, que, possivelmente, devem ter alguma responsabilidade, por essa elevação significativa dos números.

Convém recordar tratarem-se de números totais, não-particularizados, pois cada série possui as suas peculiaridades, traços característicos, traços distintivos que, minimamente, merecem ser demonstrados e analisados, pois cremos que temos definido que o processo de evolução existe e é mensurável, mas necessita de outras visões para que se possa formar um quadro completo, aprofundado e mais preciso.

Claro está que os dois primeiros gráficos tratam de generalizações bastante amplas, que não refletem as individualidades e peculiaridades de cada uma das séries literárias em estudo, que ainda estamos realizando.

Referências

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n° 26, Brasília, jul.-dez. 2005, p. 13-71.

ESTRELA, Edite. *Onde estavam as mulheres?* In: REVISTA CAMÕES: REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS. Lisboa: Instituto Camões, n. 5, 25 de Abril: A Revolução dos Cravos. Abr./Jun. 1999.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban*. 3. ed. vols: I, II e III, Lisboa: Plátano, 1988.

FLORES, Conceição. *Dicionário de escritoras portuguesas das origens à actualidade*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2009.

FONTES, Francisco (org). *Tchuba na desert: antologia do conto inédito cabo-verdiano*. Coimbra: Saúde em Português, 2006.

GOMES, Aldónio. e CAVACAS, Fernanda. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

LAGOS, Nilza Menezes Lino. A Louca que caiu da lua. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1994.

_____. *Poções e Magia*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1995.

_____. *Princesas Desencantadas ou a história das mulheres que ousaram sonhar*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1996.

_____. *50 Mulheres*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1997.

_____. *Fruta Azeda com Sal*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1997.

_____. *Sina: troco ou vendo em bom estado*. Rio de Janeiro: Ed. Blocos, 1999.

_____. *Duas Palavras.* Porto Velho: Edufro, 2000.

_____. *Feitura*. Porto Velho: Edufro, 2003.

MONTEIRO, P. M. Caminhos da ficção cabo-verdiana produzida por mulheres: Orlanda Amarílis, Ivone Aida e Fátima Bettencourt. Tese (Doutorado) FFLCH/USP. Orientadora Professora Doutora Simone Caputo Gomes. São Paulo, 2013.

_____. *A noite escura e mais eu, de Lygia Fagundes Telles, e A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis*: uma análise comparada. Dissertação (Mestrado) – FFLCH/USP. Orientadora Professora Doutora Maria Aparecida de C. B. Santilli. São Paulo, 2000.

MOSER, Gerald; FERREIRA, Manuel. *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

NOVAES COELHO, Nelly. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras 1711-2001*. São Paulo: escrituras, 2002.

SILVA, Tomé Varela da (org). *Antologia da ficção cabo-verdiana.* Vol. III: Pós-Claridosos. Paria: Editora AEC, 2001.

VÁRIOS. *Cronologia do 25 de abril.* In: REVISTA CAMÕES: REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS. Lisboa: Instituto Camões, n. 5, 25 de Abril: A Revolução dos Cravos. Abr./Jun. 1999.

SILVA, Tony Simões da. *L'afrique ecrite au feminin - les auteures lusophones*. http://a flit. arts.uwa.edu.au/FEMECalireLU_fr.html. 1999. Acesso em: 2004, 2012 e 2015.

TOPOI LÍRICOS EM *FORMAS DO NADA* DE PAULO HENRIQUES BRITTO

Rafael Campos Quevedo (UFMA)

RESUMO

Nos estudos do gênero lírico, os *topoi* (plural de *topos*) ou lugares-comuns constituem, *grosso modo*, esquemas expressivos mais ou menos flexíveis que, consagrados pela tradição, são atualizados em diferentes momentos literários. Cultivados fecundamente até o século XIX, passam por um sistemático processo de abandono, mercê da campanha romântica de demolição da tradição clássica que se estende até o modernismo. A partir de então, a prática da criação poética baseada em antigos *topoi* passa a ser exercício eletivo, praticado episodicamente, em clave paródica ou "erudita". A aplicação da investigação tópica em um *corpus* lírico contemporâneo levanta importantes problemas relativos aos elos da poesia atual com a do passado, entre os quais o que se refere à possibilidade da permanência residual da tradição na contemporaneidade ou, ainda, à hipótese de que novos lugares-comuns tenham sido forjados a partir da reelaboração dos antigos. Esta comunicação pretende discutir tais problemas a partir da análise de poemas de Paulo Henriques Britto em seu livro *Formas do nada* (2012) tendo em vista a remodelagem dada pelo poeta a certos *topoi* tradicionais de procedência horaciana.

Palavras-chave: investigação tópica; poesia contemporânea de língua portuguesa; *Formas do nada* (Paulo Henriques Britto); tradição e modernidade;

I.

Obras pertencentes à atual poesia de língua portuguesa têm apresentado uma prática que, muito embora não configure nenhuma linha de força do contemporâneo, tampouco se pode dizer que se trata de um traço casual ou fortuito. Trata-se do cultivo de vários *topoi* oriundos da poesia tradicional (clássica e medieval).

Nos estudos do gênero lírico, os *topoi* (plural de *topos*) ou lugares-comuns constituem, *grosso modo*, esquemas expressivos mais ou menos flexíveis que, consagrados pela tradição, são atualizados em diferentes momentos literários. Cultivados fecundamente até o século XIX, passam por um sistemático processo de abandono, mercê da campanha romântica de demolição da tradição clássica que se estende até o modernismo. A partir de então, o exercício da criação poética baseada em antigos *topoi* passa a ser mais eletivo, praticado episodicamente, em clave paródica ou "erudita".

Os consagrados estudos de Segismundo Spina (no Brasil) e do alemão Ernst Robert Curtius, por sua vez, atestam a legitimidade do trabalho crítico baseado na investigação tópica, muito embora tal método tenha se limitado às épocas literárias em que a *imitatio* poética proporcionava condições para a proliferação dos lugares-comuns líricos. No âmbito do

comparatismo literário, a aplicação da investigação tópica em um *corpus* lírico contemporâneo levanta importantes problemas relativos aos elos da poesia atual com a tradição, entre os quais o que se refere à possibilidade da permanência residual da tradição na contemporaneidade ou, ainda, à hipótese de que novos lugares-comuns tenham sido forjados a partir da reelaboração dos antigos.

Para o emprego da investigação tópica em um *corpus* lírico contemporâneo proponho, portanto, uma outra angulação metodológica tendo em vista dois postulados basilares do trabalho de Curtius que incidem diretamente sobre o conceito de *topos*, que são: as noções de continuidade da tradição e de unidade literária.

Se todo o grande escopo do monumental *Literatura europeia e Idade Média latina* consistiu em atestar a unidade literária da Europa como tendo se estabelecido a partir de um legado cultural proveniente da antiguidade Greco-latina que atravessou o medievo até ingressar nas literaturas nacionais "modernas", o *topos*, por sua vez, é entendido, na obra em questão, como um elo numa cadeia de transmissão chamada tradição literária. É nesse sentido que, em uma investigação assentada nesses pressupostos, há sempre o risco, com relação ao qual o estudioso precisa estar sempre precavido, de se confundir um *topos* (índice de continuidade, de transmissão da tradição) com um caso de "poligenesia literária" (condições culturais similares que ajudam a forjar formas expressionais semelhantes). Foi o que observou Segismundo Spina acerca da análise feita por Curtius do tópico do "mundo às avessas":

> O exame da reprodução tópica pode conduzir-nos à errônea suposição de que se trata de uma continuidade histórica do tópico, quando muitas vezes pode acontecer que se trata de casos de poligenesia literária. Alhures já estudamos o tópico do "mundo subvertido", em que procuramos mostrar que Curtius deve ter feito confusão quando misturou nesse outros tópicos, como o do *florebat olim...* e o da seriação de *impossibilia* (*adynata*). (SPINA, In.: CURTIUS, 2013, p.19)

Se o que está em exame passa a ser a produção poética de uma época cujos elos com a tradição não são mais de continuidade, mas de revisitação; em que o poeta não se vê mais ligado à necessidade de legitimação da sua arte por meio da imitação das convenções consagradas; tendo em vista essa conjuntura em tudo diversa, forçoso é, portanto, que a presença de *topoi* tradicionais num poema contemporâneo seja vista não como um indício de continuidade da tradição, tampouco de unidade literária, mas sim como uma espécie de intertexto por meio do

qual presente e passado se interceptam proporcionando deslocamentos de sentido decorrentes dos diferentes contextos de produção em que são praticados os lugares-comuns em questão.

É nesse sentido que o risco anteriormente mencionado (o de se confundir tópica com poligenesia literária) deixa de existir, uma vez que se parte da condição aceite da descontinuidade da tradição e, consequentemente, o *topos* deixa de ser visto como elo cultural ou índice de unidade para ser acatado como expediente intertextual.

Casos há em que, em determinados poemas contemporâneos, não se observa o *topos* em sua integridade estrutural, mas sim vestígios de sua constituição (uma metáfora pronta, uma fórmula linguística consagrada, um esquema de pensamento), indicativos, portanto, de que o poeta não colheu deliberadamente do acervo da tradição o *topos* em questão (ou, caso tenha feito, procurou dissimulá-lo), mas que "topou" com ele, para usar aqui o jogo de palavras de um poema de Affonso Romano de Sant'anna: "Forma melhor de escrever é ler e ler nos outros/o que pensamos ser só nosso e é de tantos, há tanto,/que nada de novo existe, *topos* com que topo eu,/lugar-comum de tantos tipos que me reescreveram". (SANT'ANNA, 1999, p. 107)

Como se pode observar, a premissa que subjaz a essas considerações é a de que a produção contemporânea, dentro do gênero lírico, continua a manter, necessariamente, algum tipo de relação com o que se escreveu no passado. No que diz respeito ao nível da intencionalidade do autor essa relação pode ser premeditada ou não e, no tocante ao tipo de elo mantido com o passado, ele pode se dar tendo em vista uma *aproximação* com a tradição ou uma *contravenção* a ela, mas nunca o poema estará totalmente à margem ou alijado dela. À pergunta sobre em que medida um autor de 2015 estaria irremediavelmente em contato com a tradição se, suponhamos, ele nem sequer tenha tido um contato com ela, proponho uma resposta um tanto hipotética, a saber, a de que ao se expressar dentro de um determinado gênero, o autor se conecta com determinados campos experienciais com os quais os poetas mais longínquos inevitavelmente se ocuparam. Exemplo: a experiência humana com relação à própria finitude. Com isso quero dizer que o mais desprevenido dos poetas, ao tratar de um motivo como esse, aterrissa num terreno já semeado por várias e remotas vozes, cabendo a ele colocar a sua.

Isso posto, o que adiante será apresentado consiste no exame de poemas que, ou atualizam deliberadamente alguns *topoi* relacionados à passagem do tempo ou retomam o mesmo conteúdo sem se valerem do esquema retórico que tipifica a forma consagrada do *topos*. Nesse sentido, o que aqui se propõe é que, na abordagem dos deslizes de sentido resultantes do

deslocamento contextual em jogo na atualização do *topos* (ou de alguns de seus traços), não apenas a relação da lírica atual com a do passado seja posta em questão, mas também aspectos que dizem respeito à própria relação da poesia com a contemporaneidade sejam evidenciados, gesto de algum modo inspirado no famoso ensaio de Giorgio Agamben intitulado "O que é o contemporâneo", especialmente no trecho em que diz:

> Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo. (AGAMBEN 58-59, 2009, p. 58)

II.

Entro, por essa via, no tema da reflexão da poesia feita pela própria poesia. Para tanto, tomo como ponto de partida o poema "Circular" de Paulo Henriques Britto.

> CIRCULAR
>
> Neste mesmo instante, em algum lugar,
> alguém está pensando a mesma coisa
> que você estava prestes a dizer.
> Pois é. Esta não é a primeira vez.
>
> Originalidade não tem vez
> neste mundo, nem tempo, nem lugar.
> O que você fizer não muda coisa
> alguma. Perda de tempo dizer
>
> o que quer que você tenha a dizer.
> Mesmo parecendo que desta vez
> algo de importante vai ter lugar,
> não caia nessa: é sempre a mesma coisa.
>
> Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
> ou simplesmente se contradizer.
> Melhor calar-se para sempre, em vez
> de ficar o tempo todo a alugar
>
> todo mundo, sem sair do lugar,
> dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
> que nunca foi necessário dizer.
> Como faz este poema. Talvez. (BRITTO, 2012, p.12)

O poema "Circular" caracteriza, sob um aspecto em especial, a condição do poeta contemporâneo marcado pela profunda consciência da perda de certos referenciais que antes orientavam a criação de poesia. Refiro-me ao fator da novidade como motor da arte, relativamente estranho aos séculos de poesia tradicional marcadamente imitativa.

O título do poema citado alude a essa nova conjuntura. No lugar de um traço retilíneo por meio do qual as balizas temporais de passado e futuro podem ser demarcadas, tem-se aquilo que Linda Hutcheon (referindo-se a outro aspecto da pós-modernidade) chamou de "circo com vários picadeiros", ou seja, um espaço de coabitação de manifestações artísticas díspares sem que uma pretenda impor sua verdade sobre a outra, como se dava na época das vanguardas.

Contudo, em relação ao todo do poema, o título aponta ainda para a ideia de que toda ação (e também toda enunciação) é vã. "Circular" sugeriria imobilidade, no sentido de que o que for feito/dito, não produzirá um deslocamento, mas ao final, voltará ao mesmo ponto de partida. Tal interpretação também está associada à questão da contemporaneidade artística, como mostra com bastante eloquência e concisão o conhecido poema "Pós-tudo", de Augusto de Campos, no qual é possível constatar o mesmo paradoxo enunciado pelo poema de Britto, a saber, a insistência da poesia em dizer, mesmo quando o dizer não serve para nada. No poema de Britto, a mensagem de que é melhor calar-se entra em contradição com a própria existência do poema que é a manifestação de uma voz.

Ao que parece, uma tópica sobre a "inutilidade da poesia" parece não ter precedente na tradição. Um ponto de vista contrário, na verdade, serviu de fundamento para o *topos* horaciano do *exegi monumentum* cujo conteúdo assinala o poder da poesia de sobreviver à passagem do tempo, imortalizando tanto o autor quanto o objeto do seu canto. A expressão que designa o *topos* se deve ao modo como Horácio formulou a perenidade da poesia, alegando que, ao escrever seu poema, erigiu um monumento "mais duradouro do que o bronze,/e mais alto do que as decaídas, régias Pirâmides". Cito apenas um trecho do conhecido poema horaciano:

> Erigi monumento mais perene
> do que o bronze e mais alto do que a real
> construção das pirâmides, que nem
> as chuvas erosivas, nem o forte
> Aquilão, nem a série inumerável
> dos anos, nem a dos tempos corrida
> poderão, algum dia, derruir.
> Não morrerei, de todo; parte minha
> à própria morte não será sujeita:
> eu, sempre jovem, crescerei, enquanto,
> com virgem silenciosa, o Capitólio
> suba o pontífice [...] (HORÁCIO, 2003, p.141)

No entanto, ao que tudo indica, a impressão do caráter "circular" da linguagem (no sentido de que as mesmas coisas sempre retornam quando pensamos emitir enunciados

originais), pelo menos na poesia, não foi algo totalmente estranho ao mundo antigo, como se faz perceber na seguinte passagem de Tertuliano: "multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se". (Tertuliano in.: ACHCAR, p. 32) ou nesta de Baquílides: "de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje: não é fácil encontrar as portas das palavras não-ditas" (Baquílides in. ACHCAR, p.13). Em ambos os casos, contudo, a ideia de que o discurso poético repisa outros chãos não parece autorizar a conclusão de que ele não valha a pena. Trata-se, na verdade, do fato de que "é sobretudo na utilização dos *topoi* que se revela a originalidade do poeta" (1994, p. 20).

Interpõe-se, portanto, entre os dois pontos de vista, uma experiência histórica que somente o poeta contemporâneo possui que é, por um lado, a confirmação factual da perenidade da poesia (já que deliberadamente poetas de hoje reescrevem um poema latino do século I a.C.) e, por outro lado, a experiência da exaustão de todo um século (o século XX) que tomou para si a busca pelo novo como motivo condutor dos movimentos artísticos. Do seu ambíguo lugar de observação, o poeta contemporâneo parece preferir testemunhar a experiência da rápida obsolescência da palavra poética à sua imortalidade, inclinando-se, mais pessimistamente, à decretação de sua inutilidade.

Henriques Britto é um poeta que não escamoteia sua adesão às formas tradicionais sem, contudo, deixar de praticar reflexão e tom contemporâneos em sua poesia. É o caso do soneto abaixo, sem divisão de estrofes, vazado em decassílabos e com esquema rímico definido em abab//abab//abc//abc.

Tudo se perde, nada se aproveita,
eu sei. Porém a impressão permanece:
alguma (pouca) coisa que foi feita
pode talvez merecer uma espécie
de não exatamente eternidade,
mas mais que o imediato esquecimento.
Será ilusão? Será pura vaidade?
Bem provável. Sendo assim, me contento
com o vago prazer (se é mesmo prazer)
de rabiscar num caderno, ao acaso,
o que talvez jamais venha a ser lido
por mais ninguém. Nem por mim. Escrever
é preciso. Por quê? Não vem ao caso.
E faz sentido? Não. Não faz sentido. (BRITTO, 2012, p. 16)

O poema "dialoga" frontalmente, por assim dizer, com o tema da perenidade da poesia imortalizado por Horácio em sua ode, como deixa explícito o poeta no verso 5 ("de não exatamente eternidade,"). Salta aos olhos, contudo, que o soneto de Britto não enuncia a mesma verdade que o poema que lhe serve de fonte, muito pelo contrário, submete a mensagem horaciana a uma série de suspeitas a ponto de pô-la em xeque.

Tal processo de contestação cética é o motivo condutor de todo o soneto que se abre e se encerra com duas afirmações aceitas pelo eu lírico como únicas verdades sobre as quais não incide nenhuma dúvida. São elas: "Tudo se perde, nada se aproveita" e "Não faz sentido". Com essas duas assertivas servindo como postulados explícitos do poema, tudo o mais que decorre nos 12 versos que preenchem o soneto são dúvidas e hesitações: "porém", "impressão", "alguma (pouca)", "talvez" (2 vezes), "não exatamente", "será...?" (duas vezes), "provável", "vago", "se é mesmo", "por quê?".

Se considerarmos, portanto, que os dois postulados do poema são afirmações negativas, tudo o que o poema faz é bombardear de relativismos o otimismo horaciano para, finalmente, pô-lo em xeque. Muito embora, de maneira parecida à que ocorreu no poema "Circular", esse também acaba por corroborar, duplamente, aquilo que é negado: em primeiro lugar por afirmar a perenidade da poesia, por se tratar de um poema escrito para falar de um poema milenar. Em segundo lugar por persistir no alegado sem-sentido da escrita poética, alegação essa feita em um poema.

É de uma "*recusatio* irônica do *topos* clássico" (ACHCAR, 1994, p. 157) que se trata aqui, mais explícita do que a que Achcar aponta nos poemas do Drummond de *Claro enigma* e que também se verifica em outros momentos da poesia contemporânea. Há pelo menos mais outro registro explícito, na poesia brasileira, de atualização desse *topos* em abordagem irônica. Trata-se do poema intitulado *exegi monumentum* de autoria de Nelson Ascher, presente em seu livro *Parte alguma*. Cito-o de passagem:

Ergui pra mim, mais alto
que o Empire State Building, menos
biodegradável mesmo
que o urânio, um monumento

que, à chuva ácida ileso
e imune à inversão térmica,
não tem *turnover* nem
sairá de moda nunca.

Não morrerei de todo:

cinqüenta ou mais por cento
de meu ego hão de incólumes
furtar-se à obsolescência

programada e hei de estar
no *Quem É Quem* enquanto
Hollywood dê seus Oscars
anuais ou supermodels (ASCHER, 2005, p. 13)

Achcar nos lembra que o próprio Horácio havia praticado o que ele (o crítico brasileiro) chamou de uma "remodelagem genérica", ou seja, "a adaptação de matéria própria de um a outro gênero ou estilo [...] trata-se de passar do 'grande estilo' das odes que versam o tema, sobretudo *exegi monumentum*, para o modo rebaixado, "desinflado" [...]" (ACHCAR, 1994, p. 182). Seguem trechos da tradução em prosa fornecida por Achcar do referido poema (1994, p. 181):

> Pareces, livro, estar de olho em Vertuno e Jano, naturalmente para te expores polido pela pedra-pomes dos Socii. Odeias as chaves e os selos caros ao pudico; lamentas ser mostrado a poucos e louvas os lugares públicos, tu que não foste educado para isso. Anda, corre para onde anseias descer: não haverá retorno depois que tiveres partido. "Que fiz eu, infeliz? Que desejei?" dirás quando sofreres alguma afronta, e sabes que ficarás restrito a um canto, quando o amante enlanguescer, saciado. [...] quando, apalpado pelas mãos do vulgo, começares a te estragar, ou taciturno apascentarás as lentas traças [...]. Este destino também te espera: que te colha a velhice balbuciante quando estiveres ensinado abecê aos meninos, em lugares distantes. [...] (HORÁCIO. In: ACHCAR, 1994, p.181)

A mensagem do poema é, claramente, a mesma que consta em dois momentos da famosa *Carta aos Pisões* em que o poeta latino recomenda enfaticamente que o poema precisa ser retido por longos nove anos e, durante todo esse tempo, deve ser limado, riscado e submetido à crítica dos mais experientes para, só então, ser publicado, pois a palavra lançada não tem mais volta. Cito os trechos da referida carta em tradução em versos de Cândido Lusitano (Francisco José Freire) que consta na primorosa recolha de poéticas clássicas organizada por Roberto Acízelo de Souza:

Se não custasse tanto a nós poetas
Os escritos limar, como o guardá-los
Por longo tempo. Ó vós de numa estirpe,
Repreendei todo aquele que não sabe
Muitas vezes riscar o seu poema,
Nem sepultá-lo em si por longos dias,
E dez vezes limá-lo, até que chegue
A dar-lhe o mais perfeito polimento. (HORÁCIO, 2014, p. 97)

[...] mas se acaso

Houveres de compor, ouve a sentença
De Mécio, de teu pai, e também a minha.
Nove anos encerrado esteja o livro;
Porque, enquanto o estiver, podes limá-lo;
Mas público uma vez, não tem emenda:
Voz, que se proferiu, foi-se, e não torna. (HORÁCIO, 2014, p. 103)

Se considerarmos, com Achcar, que é da mesma matéria que tratam os dois exemplos, forçoso é considerar, por sua vez que, apesar da diferença na modelagem, ambos os poemas advogam em nome da mesma causa ou, dito de outro modo, direcionam-se rumo a uma mesma mensagem. Isso porque se no caso do registro rebaixado o que se censura é o livro que se lançou prematuramente ao público, é justamente por não ter atendido às exigências necessárias (prescritas, como se viu, na *Arte Poética* horaciana) que ele não logrou *status* de verdadeira poesia e que, portanto, só pode ter o destino nada digno que lhe foi antevisto. Nesse sentido, o referido rebaixamento não representa uma derrisão da mensagem original do *exegi monumentum* mas, ao contrário, um reforço dela.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum:* alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A poética clássica.* São Paulo: Cultrix, 1981.

ASCHER, Nelson. *Parte alguma* (1997-2004). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo, EdUSP, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2013

HORÁCIO. *Odes e epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HORÁCIO. "Arte poética". In.: DE SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Do mito das musas à razão das letras.* Textos seminais para os estudos literários (éculo VIII a.C. – século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Versão 3.0. Editora Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

A BIOGRAFIA FICCIONALIZADA *CAMÕES E JOSÉ ÍNDIO* (1824), DE FERDINAND DENIS: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE

Rafael Souza Barbosa[1] (UFRGS/CNPq)

RESUMO

Iniciada em 1572 com a impressão de *Os Lusíadas*, a transmissão do legado camoniano foi condicionada não só por práticas editoriais, mas também por leituras e apropriações que, conferindo-lhe um lugar e atribuindo-lhe um valor em relação a outros bens simbólicos, garantiram sua permanência na memória cultural ocidental. A biografia ficcionalizada *Camoëns et Jozé Indio* (1824), escrita por Ferdinand Denis, é uma obra significativa desse processo de transmissão e de recepção, uma vez que transforma o poeta português em protagonista de uma narrativa que refuncionaliza seu legado poético. É a partir do retorno de Camões a Portugal e de sua amizade com José Índio, religioso incluído na biografia do poeta pela edição de *Os Lusíadas* (1817) de Morgado de Mateus, que se narram seus amores, infortúnios e aventuras na Ásia e na África, desde sua infância, em flashback, até sua morte. Por sua vez, a personagem José Índio torna-se responsável por uma série de acontecimentos do enredo que permitem não só a Camões revelar seu caráter grandioso, mas também imbricar eventos históricos de relevo, como a batalha de Alcácer Quibir, na biografia do poeta. Nessa medida, este trabalho propõe-se a apresentar a tradução de *Camões e José Índio* (2014) para o português, de maneira a analisar a coexistência dos discursos histórico e poético no corpo do texto. Pretende-se também contrastar os fatos que compõem o enredo e as fontes primárias de que Ferdinand Denis fez uso. Espera-se, assim, divulgar a intrincada biografia ficcional do poeta português, em que história e literatura se entrecruzam, e contribuir para sua inserção na história das literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: história da literatura; Camões; Ferdinand Denis; narrativa biográfica; estudos de tradução.

Escrita no limiar entre a independência das colônias sul-americanas e a promoção do neocolonialismo e no ápice do orientalismo em Paris, *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camöens et Jozé Indio*, obra in-8 com mais de quinhentas páginas (IV-516), foi originalmente publicada em 1824[2], em Paris, por Louis Janet. Trata-se de uma obra cindida em dois, conforme anuncia o título. A primeira parte formula uma poética tropical e fornece duas narrativas condizentes, ocupando cerca de 400 páginas do volume (IV-407). Bastante diversa, a segunda parte é constituída de uma narrativa e de uma

[1] Graduado em letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestrando em letras na mesma instituição, com bolsa do CNPq. Email para contato: <rafaelsouzabarbosa@gmail.com>.

[2] Maria Helena Rouanet (1991) comenta que o *Catalogue du Fonds Ferdinand Denis* (1971), elaborado por Cícero Dias, indica a publicação individual de *Camoëns et Jozé Indio* em 1823. Essa edição não consta nos catálogos do Fonds Ferdinand Denis e da Bibliothèque Nationale de France.

ode[3] que abordam a vida de Camões, sua amizade com José Índio e a história de Portugal, ocupando cerca de cem (409-501) do total de páginas do volume. Com efeito, Ferdinand Denis constrói uma ficção biográfica a partir do entrecruzamento de fatos biográficos, obra poética, vida inventada e história. Este trabalho propõe-se, assim, a apresentar a tradução de *Camões e José Índio* (2014) para o português, de maneira a analisar a coexistência dos discursos poético e histórico no corpo do texto; e também contrastar os fatos que compõem o enredo e as fontes primárias de que Ferdinand Denis fez uso.

1. História e enredo

A narrativa inicia com o retorno de Camões e de José Índio a Portugal durante uma tempestade. Após escaparem da morte, a tripulação dirige-se a Lisboa; o religioso revê Clara, sua amada que julgara morta, e encara o dilema moral do confronto entre o celibato clerical e a reaproximação amorosa. A fim de mitigar a desdita do companheiro de viagem, Camões decide tirar do esquecimento infortúnios que marcaram sua vida.

A narração realizada pelo poeta reconstitui seu percurso biográfico desde a infância, ressaltando os sucessivos reveses, e aborda igualmente fatos da história de Portugal de que não participou diretamente. O poeta tenta estabelecer elos causais entre eventos, tanto pessoais quanto históricos, de modo que procura elucidar seu processo formativo e também o de Portugal. Dito de outra maneira, há uma busca em esclarecer não só o que o tornara, mental e fisicamente, o Camões conhecido por José Índio, mas também os acontecimentos que tornaram a corte portuguesa imponente e que culminaram com a glória da nação. Dessa maneira, o poeta revela como, ainda sem poder compreender totalmente, sentia manifestar-se seu entusiasmo poético; como, em Coimbra, os mestres tentavam sufocá-lo; e como, na corte, o amor por Catarina de Ataíde fizera seu gênio manifestar-se integralmente. Conta também como seu corpo se transformou e adquiriu o semblante que então apresentava, uma vez que perdeu um olho em combate; teve sua juventude consumida já no primeiro exílio; e sua face foi marcada por sucessivas batalhas.

Camões procura destacar, à medida que rememora, como sua produção poética impactou diretamente sua vida vida prática. Nessa medida, estabelece nexos causais entre a

[3] A autoria da ode não pertence à Ferdinand Denis, que a insere enquanto homenagem poética a Camões digna de memória.

escrita de alguns versos, indiscretos sobre Ataíde e indignados sobre os desmandos da administração colonial, e seus dois exílios, o primeiro no Ribatejo e o segundo nas Índias. Analogamente, sugere que Pedro de Barreto, que convidara o poeta a segui-lo com o pretexto de desfrutar sua amizade, interessava-se mais por seus versos do que por sua companhia efetiva. Traça-se, assim, um percurso biográfico diretamente condicionado pelas obras que escreveu e, concomitantemente, indica-se uma obra poética perpassada pela vida que o poeta teve.

Com o término desta narração retrospectiva, retoma-se o dilema moral de José Índio, e a intriga romanesca assume o primeiro plano da narrativa. Com o reencontro entre Clara e o religioso, ambos aceitam a impossibilidade de consumar seu amor, e José Índio promete deixar Portugal, a fim de confortar outros desditosos como ele. Entretanto, Lisboa é acometida por um episódio grave da peste negra em que o religioso adoece e em que sua amada falece. Após ser cuidado por Camões e finalmente recuperar a saúde, José Índio abandona o poeta e parte para cumprir a promessa feita a Clara. De maneira análoga à rememoração camoniana, estabelece-se um nexo causal entre a partida de José Índio e o flagelo da peste negra, de modo a inserir um evento histórico na narrativa, e, concomitantemente, fortalecer a inscrição da narrativa na temporalidade histórica.

Após um período de peregrinação, José Índio decide retornar a Portugal. Em viagem, aporta nas costas africanas e une-se aos exércitos de D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir. O religioso é encarregado de portar o estandarte português durante o combate e, com a derrota, torna-se prisioneiro dos inimigos. Resgatado por portugueses, retorna a Lisboa e procura, sem sucesso, Camões. Frustrado, suspeita que o poeta falecera e passa a duvidar de sua busca. Decide visitar o túmulo de Clara, onde encontra versos talhados por Camões, de modo que se renova vontade de encontrá-lo. Ao deixar o templo, reconhece o escravo do poeta, que conta a José Índio a situação miserável em que ele e Camões viviam[4]. Os dois tornam a procurar por Camões, e José Índio finalmente o encontra no asilo onde falecera Clara. Moribundo e miserável, Camões demora a reconhecer José Índio e revela ter esperado pelo religioso. Resignado, rejeita qualquer consolo e profere palavras duras, em cujo tom ecoa o epílogo de *Os Lusíadas*. O poeta silencia e falece nos braços de José Índio, cuja morte, anunciada pelo narrador, encerra a narrativa.

[4] *Camöens*, ode que sucede a narrativa, também menciona a figura de Antônio, escravo do poeta, e enfatiza sua lealdade ao mestre mesmo durante a mendicidade dos anos finais da vida de Camões.

Camões e José Índio resulta de uma apropriação da biografia camoniana e da história de Portugal que se entrelaçam no corpo de uma ficção de alto valor alegórico. Trata-se, assim, de uma obra que, face a gêneros literários do século XIX, apresenta uma forma textual de difícil classificação. Inicialmente biográfico, *Camões e José Índio* não só insere eventos históricos não diretamente vividos pelo poeta e dedica a José Índio uma parte significativa no enredo, mas também vale-se da poesia camoniana e a incorpora em seus interior e margens.

2. Fontes e sua manipulação

Conforme indicado na *Advertência*, Ferdinand Denis baseou-se, para fixação dos principais eventos, na edição monumental de *Os Lusíadas* preparada por José Maria do Carmo Souza Botelho Mourão e publicada em Paris em 1817. Tendo em vista a tradição editorial de inserir a biografia do autor como parte inicial de suas obras, esta edição possui um longo prefácio a respeito da vida do poeta, que inclui, sob a perspectiva de Morgado de Mateus, dados presentes em trabalhos anteriores de outros autores. Entre estes autores e também citado por Denis, encontra-se Manuel de Faria e Sousa que, tendo organizado uma edição monumental de *Os Lusíadas* (1639, 2 v.) e a antologia inconclusa *Rimas Varias* (1685, 2 v.), também elaborou prefácios com a biografia de Camões.

A edição de *Os Lusíadas* de Morgado de Mateus, contemporânea a *Camões e José Índio*, é resultado de uma pesquisa de fontes não só para a fixação do texto do poema épico, mas também para estabelecimento de sua biografia[5]. O autor realizou, concomitantemente, uma revisão textual da epopeia camoniana por meio do contraste entre diferentes edições; e uma ampla recolha de comentários filológicos a respeito das vida e obra do poeta. A biografia camoniana elaborada por Morgado de Mateus constitui-se enquanto versão coligida do que já havia sido escrito a respeito e, consequentemente, apresenta-se ao leitor do XIX enquanto uma versão definitiva da vida de Camões. Nessa medida, a erudição desta edição provém de seu caráter de apoteose de uma tradição bibliográfica a respeito do poeta.

A edição de *Os Lusíadas* e a antologia *Rimas Varias*, organizadas por Manuel de Faria e Sousa, foram publicadas em castelhano durante a União Ibérica e tiveram enorme projeção dentro da história filológica e editorial do legado camoniano. Anteriores à edição de Morgado

[5] A tese de Anne Gallut (2015), recentemente traduzida para o português, é o trabalho mais completo acerca da edição de Morgado de Mateus.

de Mateus, acrescentaram não só diversos poemas ao cânone do poeta, mas também incluíram fatos e eventos em sua biografia a partir da alegada descoberta de manuscritos e de documentos. As vidas do poeta que apresentam são bastante contundentes e caracterizam-se por um esforço de associar suas vida e obra. Procura-se, a um só tempo, ilustrar eventos da biografia de Camões com alguns de seus versos; e apreender fatos biográficos em seus poemas, especialmente os relativos às paixões. Dessa maneira, estas edições tornaram-se as principais responsáveis pela indissociação entre vida e obra na exegese camoniana, que se faz presente também em *Camões e José Índio*.

Camões e José Índio insere-se na tradição biográfica a partir dos prefácios de Morgado de Mateus e de Faria e Souza e aplica procedimentos biográficos de maneira distinta a destes autores. Este prefácios, cujo objetivo central é introduzir o autor a partir da unidade hermenêutica vida e obra, detêm-se no comentário, na análise e na apresentação dos elementos que abordam. *Camões e José Índio*, entretanto, propõe-se a abordar a vida do poeta de maneira ficcional e empreende uma narração em que personagens agem e dialogam circunscritos a uma unidade de espaço e tempo. Dessa maneira, a distância estável e segura do relato, característica dos prefácios de Morgado e de Faria e Souza, é substituída por uma representação que enfoca o desenrolar das ações por meio de sua narração. Isso faz com que a obra de Denis lance mão de procedimentos de composição de personagem característicos da prosa de ficção.

Já no início da narrativa, a personalidade forte de Camões revela-se de uma forma marcante, a partir de seu semblante e de suas ações. Conforme a embarcação aproxima-se da costa, a impressão de ausência de temor; o fascínio com natureza revolta; e o reconhecimento de traços nobres e de gestos plenos de grandeza anunciam, a partir deste retrato físico, uma personagem que se destaca da tripulação. Imediatamente após se descobrir de que se trata de Camões, que retorna depois de dezesseis anos de ausência, o poeta demonstra uma personalidade forte e resoluta ao, em meio à tormenta, proferir palavras de encorajamento; tomar o timão; e conduzir a embarcação a Lisboa em segurança.

Seu caráter, que se desdobra ao longo da narrativa, é apreendido em sua complexidade e ambivalência. Conduzido por um ideal ainda desconhecido do leitor, suas ações colocam-no à prova e revelam gradativamente sua virtude. Embora só se tome conhecimento de seu passado mais adiante, percebe-se que ele se move por um sentimento de honra que lhe confere uma aura imediatamente reconhecível pelos demais. O poder desta aura se torna evidente tanto na cena

de abertura quanto na cena em que, já na costa, todos prontamente vão à Igreja de Nazaré após seu comando. Expondo-se progressivamente, sua personalidade cumula atributos, como a parcimônia face ao instante de fraqueza de José Índio e a compaixão resultante deste momento, que conformam sua *areté*.

A virtude de Camões é plenamente revelada com a narração de seu passado que apresenta uma trajetória drástica e repleta de provações. Ao deixar a residência paterna e dirigir-se a Coimbra, o poeta começa a experenciar visões de grandeza que lhe anunciam o que se tornaria um dia. Entretanto, o ambiente desta cidade mostra-se hostil a seu ardor poético, de modo que consegue manifestá-lo apenas quando se muda para a corte e conhece Catarina de Ataíde.

> Por toda parte, queriam persuadir meu espírito e impeli-lo a acatar ideias vãs que ele não conseguia compreender; por toda parte, procuravam conter o ardor que me consumia e permitir-me apenas modelos que os outros seguiam. Ah, Coimbra! Revelavas a meus olhos eventos fatais, dignos de um novo canto, e teus campos invadiam-me das sensações que deviam atormentar Virgílio nos vales da Sicília (DENIS, 2014, p. 28).

Posto à prova por estas tentativas de subjugação de seu espírito, o caráter do poeta resiste à implacabilidade da fortuna e age de acordo com o ideal poético que conformaria seu destino. É interessante notar que, durante sua infância, há já presságios de seu futuro grandioso, que se manifestam a partir do efeito que a natureza exerce sobre ele. Percebe-se, assim, um elemento de antecipação que caracteriza a apreensão retrospectiva do passado, de modo que os principais eventos vão ao encontro da expectativa que se cria em torno do poeta. Estas primeiras provações também prenunciam inúmeras outras que vivenciaria ao longo de toda sua vida. Nessa medida, a biografia de Camões desdobra-se enquanto realização de um destino previamente traçado, cujo devir é indicado já em seu princípio. Ainda que o poeta se dedique inicialmente ao ardor poético de forma intuitiva, logo a poesia torna-se seu ideal que, independentemente do que a ele se opuser, realizar-se-á plenamente.

Após narrar a partida de Coimbra e sua acolhida na corte, Camões procura descrever as circunstâncias que tornaram Lisboa uma “cidade poderosa”. Interrompe-se, assim, o discurso biográfico, e insere-se uma passagem da história de Portugal não diretamente vivida pelo poeta.

> Os reis anteriores encarregaram-se rapidamente da glória de nossa nação; Lisboa possuía, desde então, a aparência de uma cidade poderosa. Por toda parte, os espíritos atormentavam-se com a ânsia das descobertas; lembravam-se com entusiasmo de D. Henrique que, abrigado nas margens do oceano, meditava solitariamente a conquista

> da África e construía numerosas esquadras para conhecer esse vasto país que nos devolvera tantas vezes homens vitoriosos. (DENIS, 2014, p. 29)

Para situar a grandeza da corte, Camões sintetiza a história portuguesa anterior a sua chegada a Lisboa e compartilha suas impressões com José Índio. Ainda que o período relatado não faça parte de sua biografia, o poeta comenta-o de maneira afetiva, identificando-se à nação. É interessante notar como, com o uso da primeira pessoa do plural, ele relata a experiência portuguesa como se ambos fizessem parte dela, ou, ainda, como se não pudessem dela se isentar. Este sentimento de pertença torna-se ainda mais evidente no desenvolver da narrativa, especialmente quando se consideram episódios ou eventos históricos mais diretamente imbricados na vida de Camões ou de José Índio. A partir deste ponto, o núcleo biográfico da narrativa desdobra-se e incorpora uma outra modalidade discursiva.

Apesar da proximidade entre biografia e história, estes gêneros discursivos não costumavam confundir-se ou misturar-se no século XIX. Os limites entre os dois só poderiam ser desconcertados no campo da ficção, haja vista a reiterada distinção social entre biógrafo e historiador. É interessante notar que, contemporâneos a *Camões e José Índio*, a autobiografia e o romance histórico estabeleciam uma tensão entre vida individual, efetiva ou fictícia, e a história, em seus aspectos micro e macro. Contudo, esta tensão foi resolvida com a dissociação destas duas formas tanto do discurso biográfico quanto do discurso histórico, de modo que foram aceitas enquanto gêneros distintos circunscritos a regimes de historicidade diferentes.

Ao propor a narrar os últimos anos da vida de Camões, Denis associa-se ao gênero biográfico e, ao incorporar eventos históricos que não fazem parte da vida em questão, realiza uma ampliação de seu escopo. Mesmo que na *Advertência* assuma ficcionalidade do relato ao indicar que se valeu de fatos "que não se encontram em nenhuma outra parte" (DENIS, 2014, p. 18), o autor não alerta ou justifica a inserção de fatos e de eventos que excedem a cronologia da vida do poeta. Ao invés de abordar exclusivamente a biografia camoniana, *Camões e José Índio* pretende abarcar e construir uma representação em que o poeta vá além de sua individualidade, em busca de uma significação mais profunda. Nessa medida, há uma apreensão das vida e obra de Camões enquanto parte intrínseca de uma realidade supraindividual: a nação portuguesa. Compreende-se, assim, não só porque o próprio poeta se identifica com Portugal no relato, mas também a necessidade de englobar sua experiência pessoal em uma

temporalidade mais ampla. Esta é apenas a primeira ampliação do escopo biográfico realizada por Denis, a que se somam a inscrição de versos camonianos e a aventura de José Índio.

3. Os versos e sua inserção na narrativa

Na corte, Camões conhece Catarina de Ataíde que, repleta de encantos, faz aflorar definitivamente seu ardor poético. Apesar de seu amor convicto, as declarações do poeta acabaram condenando-o ao exílio. Exasperado e comovido no Ribatejo, recebe a visita de um amigo, que reanima seu desejo de glória, e decide acompanhar uma expedição de João III na África. É a partir desta parte da narrativa que começa a aparecer a obra poética de Camões, tanto no corpo do texto quanto indicada em notas.

> Ai de mim! O destino fizera-a nascer em meio a grandezas, ao passo que a fortuna nada queria conceder-me. Entretanto, ela [Catarina de Ataíde] soube distinguir-me e acolheu meus votos. Ah! Não era apenas sua beleza que me encantava, era ainda "Um mover de olhos, brando e piedoso, / Sem ver de quê; um riso brando e honesto, / Quase forçado; um doce e humilde gesto, / De qualquer alegria duvidoso; // Um despejo quieto e vergonhoso; / Um repouso gravíssimo e modesto; / Ũa pura bondade, manifesto / Indício da alma, limpo e gracioso; // Um encolhido ousar; ũa brandura; / Um medo sem ter culpa; um ar sereno; / Um longo e obediente sofrimento: // Esta foi a celeste fermosura / Da minha Circe, e o mágico veneno / Que pôde transformar meu pensamento". (DENIS, 2014, p. 30-31)

Conforme indicado na *Advertência* de *Camões e José Índio*, o mote para inserção da obra poética de Camões na narrativa proveio de uma sugestão de Alexandre Sané, presente em um artigo publicado em duas partes no *Mercure Étranger*, de que suas poesias conservam a história quase completa de sua vida e são o único registro da sua parte mais obscura, preenchida pelo amor. É interessante notar que o autor vale-se da tradução enquanto um procedimento literário, que lhe permite imbuir-se do ardor dos versos camonianos, e não enquanto elemento meramente ornamental.

A leitura biográfica de poemas camonianos permite a composição passagens com um acentuado teor lírico e imagético, e sua inserção no corpo do texto torna a narração mais dinâmica e envolvente. Os primeiros versos incluídos na narrativa "Quem pode livrar-se por ventura / Dos laços que amor arma brandamente?" (DENIS, 2014, p. 30), parte de *Os Lusíadas*, antecedem o encontro do poeta com Ataíde e antecipam a inevitabilidade deste amor. No mesmo parágrafo, o soneto "Um mover de olhos, brando e piedoso" procura descrever a jovem dama e o efeito por ela exercido sobre Camões. Logo a seguir, já exilado no Ribatejo, alguns

versos representam o estado de espírito melancólico do poeta longe da amada. Em todos estes casos, a incorporação da poesia permite à narrativa não só relatar o que se sucedeu a Camões, mas também presentificar instantes que, não por acaso, são cruciais dentro de sua biografia. Cria-se, assim, uma ilusão ficcional de que estes instantes não aconteceram e estão sendo recontados, mas de que acontecem agora e de que o leitor é sua testemunha. Este efeito de narração faz com que a forma biográfica de *Camões e José Índio*, já dilatada pela incorporação da história, adquira uma carga ficcional ainda mais contundente.

4. O fazer poético em ação

Já no primeiro exílio e, principalmente, a partir dele, a vida de Camões começa a confundir-se com a história de Portugal, e a peregrinação do poeta é pontuada por regiões, governantes e acontecimentos para além de sua biografia individual. Paralelamente, sua obra poética, cuja feitura é comentada em algumas passagens, também ultrapassa a dimensão individual e atinge a esfera coletiva, em que se delineia seu valor para além da expressão de um *eu*.

> Parti; desembarquei em uma terra estrangeira, e foi então que pude ter uma ideia da terrível coragem dos africanos, defendendo sua pátria contra os ávidos estrangeiros. Celebrei mais de uma dessas batalhas, cantei seguidamente nossas vitórias, e os soldados entusiasmados repetiam, em meio aos combates, os cantos que me inspiravam nossos gloriosos feitos. (DENIS, 2014, p. 32)

Em meio à batalha, os soldados declamarem trechos do que parece ser *Os Lusíadas* indica e ressalta que a obra poética de Camões, cuja inserção na biografia circunscrevia-se até então a sua experiência imediata, teve ressonância entre seus contemporâneos. Estes soldados, ao repetirem os cantos sobre os gloriosos feitos portugueses, entusiasmam-se e encontram coragem para combater em terra estrangeira. Não é por acaso que esta cena é sucedida por uma batalha sangrenta entre mouros e portugueses que, dominada por gritos de terror, suscita um desejo de fuga nos combatentes lusos. Camões chega a exclamar “Ah! Meu amigo, que espetáculo horrível! Quanto sangue derramado!” (DENIS, 2014, p. 33) e conta que “todos morriam a meu redor, todos sucumbiam ao ferro dos africanos” (DENIS, 2014, p. 33). Nessa medida, esta sucessão do comentário do poeta e da narração do combate atribui ao entusiasmo da poesia de Camões um valor ritual significativo. Os guerreiros, cujo contato com a poesia os contagia, libertam-se de sua individualidade, enquanto homens de carne e osso que podem

perecer em batalha, e alcançam uma dimensão supraindividual que a eles precede e a eles sobrevive. Os versos camonianos fazem com que os combatentes aceitem-se enquanto parte intrínseca da nação portuguesa, independentemente do que fortuna tenha para eles reservado.

O valor ritual da poesia camoniana alcança também homens simples que, por ela contagiados, reconhecem não só os versos, mas também o poeta que os compôs. Após recolher os bens não extraviados durante a tempestade, Camões e José Índio decidem deixar o navio e retornar à costa. Assim, o poeta ordena aos remadores que os conduzam ao porto e recita alguns versos para celebrar a alvorada. Estes versos, que aparentemente aparecem para preencher um momento de solidão, acabam por contagiar os marujos de uma forma inesperada.

> Transportados por uma harmonia nunca antes ouvida, os botes pararam de repente, e tentaram escutar atentamente: corpos inclinados para a frente, mexendo com dificuldade os remos, pareciam temer o desembarque. Já haviam chegado ao porto quando ambos olharam-se, com um sorriso de surpresa: em um instante, o bote foi descarregado; mas os remadores em seguida retornaram, sem pedir o soldo que lhes era devido, e foi em vão que José Índio quis fazê-los aceitá-lo: eles lhe repetiram, com entusiasmo, os últimos versos de seu companheiro e perderam-se entre as milhares de embarcações que cobriam o cais.
> – Vede, disse Camões sorrindo, não é a poesia uma verdadeira riqueza? Enquanto estiver convosco, jamais tereis que temer os golpes da fortuna e podereis mesmo desafiá-los, caso meu gênio não me abandone. (DENIS, 2014, p. 46-47)

Os marinheiros, subitamente param de remar, a fim de escutar o que Camões recita. A postura atenta, o cuidado no manejo dos remos para não fazer barulho e o desejo de prolongar o momento demonstram uma escuta desejosa. Os marujos são capturados por versos que, distintos daqueles proferidos em combate, contagiam por sua beleza. Nessa medida, é interessante notar que a poesia camoniana apela à sensibilidade da tripulação em sua componente sensorial. A satisfação experimentada pelos marujos é tamanha, que, assim que chegam à costa, e a declamação é interrompida, apressam-se em demonstrar sua gratidão ao poeta. Estes homens, remunerados de acordo com o trabalho realizado, rejeitam a recompensa pecuniária e tomam os versos camonianos como pagamento por seus serviços. De fato, sentem-se de tal modo arrebatados que desaparecem na multidão reproduzindo o que recém escutaram, plenamente satisfeitos. Este episódio, apoteótico no que diz respeito à representação da obra camoniana dentro de sua biografia, condensa um alto valor simbólico que, posteriormente, encontra eco no imaginário acerca do poeta.

5. A personagem José Índio

A Vida do Poeta estabelecida por Morgado de Mateus, que precede a epopeia, introduz a figura de José Índio na biografia camoniana. Após comentar o obscuridade que cerca a morte de Camões, cuja data se desconhece, menciona que teve acesso a um original, legado ao Convento dos Carmelitas Descalços de Guadalajara, que corrobora o "trágico fim" do poeta, conforme descrito por Diogo Barbosa. Do frontispício dessa edição, que pertencera "a um Frei Josepe Índio", transcreve a seguinte inscrição:

> Que cosa mas lastimosa que ver un tan grande ingenio mal logrado! yo lo bi morir en un hospital en Lisboa, sin tener una sauana con que cubrirse, despues de auer triunfado en la India oriental y de auer nauegado 5500 leguas por mar: que ausio tan grande para los que de noche y de dua se cançan estudiando sin provecho como la araña en urdir tellas para cazar moscas. (SOUZA-BOTELHO, 1819, p. LXIII-LXIV)

Morgado de Mateus comenta que transcreveu integralmente a inscrição, já que lhe pareceu importante conservá-la. Ele também menciona que quer se persuadir de que o religioso "talvez (...) assistisse" o poeta "na sua última hora, e recebesse dele este exemplar precioso, que toco com respeito, pensando que Luís de Camões o teve nas suas mãos." (SOUZA-BOTELHO, 1819, p. LXIV). Ele, entretanto, não acrescenta quaisquer outras informações a respeito de José Índio.

A figura de José Índio adquire um papel mais amplo na obra de Ferdinand Denis e não se limita a assistir ao poeta nos instantes finais de sua vida. A relação entre os dois apresenta mais profundidade do que no curto comentário de Morgado de Mateus e torna-se uma amizade concreta. José Índio, assim, entrelaça-se na biografia camoniana, ainda que este entrelaçamento faça parte exclusivamente desta narrativa. Sua relevância no enredo, entretanto, parece menos associada à vida do poeta do que à história de Portugal. À parte da intriga amorosa, a Batalha de Alcácer Quibir permite que ele se revele herói ao conduzir o estandarte português. É interessante notar que Ferdinand Denis apropriou-se sistematicamente das sequências narrativas desta batalha conforme descritas em *Europa Portuguesa* (1678-1680), de Faria e Sousa. As sucessivas referências a essa obra, indicadas em notas de rodapé, reiteram a integridade histórica da parte final da narrativa. José Índio, ausente do relato de Faria e Souza, é habilmente encaixado no enredo da batalha e torna-se personagem de destaque em seus desenrolar e desfecho. Nessa medida, *Camões e José Índio* ultrapassa ainda mais a biografia camoniana e atrela a ela um dos principais acontecimentos do século XVI português por meio daquela figura.

Ao retornar a Portugal, José Índio encontra Camões debilitado em um asilo. Espantado ao reconhecer o amigo, o poeta rejeita qualquer consolo e maldiz sua condição miserável, mas sem demonstrar fraqueza de caráter. O discurso final de Camões é sintomático da conquista da glória sem obter riquezas e ressalta a inconformidade entre o valor de sua obra e a condição em que se encontra.

Sem contradizer o gênio e a virtude de Camões, o encerramento da biografia enfoca seu lado demasiadamente humano, que sente frio e compartilha parco alimento com seu escravo. É marcante o desnível entre a imagem mítica do poeta, produzindo sua obra ao passo que desbrava as Índias, e esta imagem derradeira, já condenada. O final trágico de sua vida não só se circunscreve a sua individualidade, mas também atinge uma dimensão coletiva graças a seu valor alegórico. A vida de Camões, tal como escrita por Ferdinand Denis, serve de contraponto a poetas e prosadores que, ao dedicar-se a um ideal literário, ainda se encontram suscetíveis a angústias materiais. Cindidos entre a grandeza de seu gênio e a mesquinhez da vida humana, escritores deparam-se com uma narrativa que, ao representar a vida de Camões de forma tão envolvente e intrigante, fixa uma imagem nada acolhedora, de um poeta pleno que morre miserável.

Referências

DENIS, Ferdinand. *Camões e José Índio*. Organização, Tradução e Notas de Rafael Souza Barbosa. Rio de Janeiro: Makunaima, 2014.

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la Nature sous les Tropiques, et de leur Influence sur la Poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.

FARIA E SOUSA, Manuel de. *Europa Portuguesa*. T.III. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1680.

FARIA E SOUSA, Manuel de (org.). *Os Lusíadas*. Madrid: Iuan Sanchez, 1639. 2v.

FARIA E SOUSA, Manuel de (org.). *Rimas Várias de Luís de Camões*. T. I-II. Lisboa: Theotonio Damaso de Mello, 1685, 2v.

GALLUT, Anne. *O Morgado de Mateus, Editor de Os Lusíadas*. Tradução de Maria Carlos Loureiro. Lisboa: Alêtheia Editores, 2015.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em Berço Esplêndido : a Fundação de uma Literatura Nacional*. São Paulo : Siciliano, 1991.

SOUZA-BOTELHO, José Maria de (org.). *Os Lusíadas, Poema Épico de Luís de Camões* [de acordo com a edição de 1817, In-4º]. Paris Firmin Didot, 1819.

"CANTOS DE TERRA A TERRA, AVES DE ESPAÇO & TEMPO": UMA LEITURA DA REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NOS VERSOS DE CORSINO FORTES

Raquel Aparecida Dal Cortivo (USP/UFAM/FAPEAM)[1]

RESUMO

A dicção épica da poesia do autor cabo-verdiano Corsino António Fortes, no livro *A cabeça calva de Deus* publicado, no Brasil, em 2010, parece atuar na reordenação dos elementos locais e universais a fim de vinculá-los, num primeiro momento, ao registro e rememoração do passado de maneira a promover um processo de identificação da coletividade com o espaço. Desse modo, torna-se significativa a forma como o poeta aborda os elementos que designam aspectos espaciais da configuração geográfica e/ou topográfica, cuja caracterização se estabelece numa relação de afeto com a terra natal. Interessa-nos identificar a maneira como o poeta inscreve tais acontecimentos (históricos, econômicos, sociais, culturais, climáticos) na materialidade espacial, bem como a percepção simbólica do espaço na poesia do autor. Assim, a partir da descrição da terra, potencializada por sua força simbólica, percebem-se nuances culturais, cujos desdobramentos descortinam aspectos temporais seja no registro do passado coletivo, seja na projeção do futuro utópico.

Palavras-chave: Literatura Cabo-verdiana; Corsino Fortes; Poesia.

Um dos aspectos significativos do texto em verso é a recorrência sonora, rítmica e imagética que dota o poema, frequentemente, de extrema plasticidade. Desse modo, um dos caminhos de análise consiste em perseguir tais recorrências. Na obra de Corsino Fortes, as imagens de elementos ligados à terra destacam-se nesse aspecto. Observa-se um movimento que se faz no sentido de palmilhar o espaço, detalhando suas reentrâncias, texturas e significados.

A opção pelo elemento terra reitera a ligação afetiva com o torrão natal. Yi-fu Tuan utiliza o termo topofilia para referir-se a essa ligação:

> A palavra topofilia é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. [...] A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo (TUAN, 1980, p. 107).

[1] Raquel Aparecida Dal Cortivo é Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da professora Doutora Simone Caputo Gomes; Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e professora da Universidade Federal do Amazonas (UFAM-Humaitá).

Nesse sentido, a reincidência de elementos telúricos na poesia de Corsino Fortes pode ligar-se à composição de ambiente que tanto rememora acontecimentos emocionalmente fortes (as secas, a colonização, a diáspora, a independência), que estão na gênese da nação cabo-verdiana, quanto é percebido como um símbolo constitutivo de um solo poético unificador e do sentimento de nacionalidade. A leitura do poema "Três versículos para banjo e cavaquinho" evidencia tal percepção do espaço que parece percorrer um trajeto que vai do espaço geográfico à geografia humana em seus desdobramentos psíquicos e culturais.

De modo geral, muitos poemas do livro *A cabeça calva de Deus* seguem-se como diferentes faces do enfrentamento entre o humano e a terra. Assim, sugere-se a reconstituição poética da terra e de suas carências, como no poema *Três versículos para banjo e cavaquinho.* Poema, como o título indica, dividido em três partes: *Ilha*, *Milho* e *Chuva*, transcritas, para fins de análise, separadamente:

Três versículos para banjo e cavaquinho
I
ILHA

Ó cabra de sono ó poço de abandono
Ó crepe da terra ó cratera
De cabelo crespo
Que resvala
Pela trova
De tanta voz
vozes
De pedra soltas
Teu umbigo desce
colmo corvo
para a minha rua
De bigorna E forja
Ao pé da porta

Noite uma noite nua
Arranco arrancas
Os apóstolos do céu-da-boca…
Sou
és
o que sempre fomos

O garfo de sol
O prato de figueira

A baía de tantas mil bocas
De colher irrequieta na tábua da mesa
E do mar: o mar visita-te
Assim… Deus… de letra & letras

Soletrando ainda
Como um diálogo com sangue nos calcanhares

(FORTES, 2010, p. 35-36)

A primeira parte do poema, *Ilha*, dedica-se, nos primeiros versos, à descrição do relevo acidentado, crespo e pedregoso, resultado das sucessivas erupções vulcânicas submarinas da crista do Atlântico, mas também compõe um cenário dramático que contrasta com a aparente tranquilidade do sono ou placidez do abandono que a caracterizam no primeiro verso.

Ao expressar a dor do "nó de ser ao ônus de crescer", como o autor se refere em outro poema (FORTES, 2010. p. 66), em ambiente de tão completo abandono, o eu-lírico/narrador parte da experiência individual, identificada na "bigorna e forja". A imagem da terra majestática (com suas cristas e montanhas-catedrais) resvala e encontra as ferramentas do homem. A bigorna e a forja parecem, nesse sentido, simbolizar o exercício da vontade sobre a natureza inóspita. Tais ferramentas remetem a elementos autobiográficos do autor ajudante de ferreiro, mas também apontam para o caráter coletivo necessário à apreensão e modificação da realidade. A "trova/de tanta voz" é acrescida de "vozes/de pedra soltas". O eu-lírico toma para si o ofício de amalgamar tais vozes na "bigorna E forja", metáfora do ofício do poeta que "arranca", auxiliado pela força da imagem da ilha, "versículos", "apóstolos do céu-da-boca", propagadores, ainda que embrionários, da ideia de unidade, identidade com a ilha-mãe. O trabalho na bigorna e forja remete ainda ao ofício da escrita, ao trabalho com a palavra, amálgama de vozes.

A segunda parte do poema, intitulada *Milho*, parece evidenciar o caráter ritualístico pelas repetições de palavras e na imagem circular que estrutura o poema:

II

MILHO

Verdade verdade
nô ca ta semêa-l
pelo corvo da unha
Arrancámo-lo
Tosse & raiz cereal & sangue
Colmo + osso osso + tambor
Que bifurcam
Dvera dvera
amámo-lo
ao redor do fogo
E o não deglutimos ao redor da mesa

Matriz do tempo
Que nos habita

Colmo e catedral
Que nos consome
De boca concêntrica na roda do Sol

(FORTES, 2010, p. 36-37)

A importância histórica do milho em Cabo Verde tem sido amplamente divulgada e o cereal simboliza, hoje, para a cultura do arquipélago, um elemento de identificação, como destacam Almada (1998), Semedo (1998), Silva (2012), Gomes (2012), Fernandes (2013), entre outros abalizados pesquisadores.

Se o milho permitiu a continuidade da empresa colonizadora em Cabo Verde, como destaca Semedo (1998, p. 84) – "a adaptação do milho surge como um verdadeiro milagre na fixação dos homens nas ilhas" –, propiciou também a reconstituição efetiva de práticas sociais pelo trabalho daqueles que ali habitavam por vontade (no caso de poucos europeus) ou por imposição (degredados e escravizados). Esses povos puderam resgatar a agricultura como atividade de subsistência que já praticavam em seus locais de origem[2].

A presença do milho, na cultura cabo-verdiana e no poema, em específico, torna-se "matriz do tempo/que nos habita", pois tomar o milho como tema é empreender um retorno ao passado mais remoto e resgatar os ritos no canto, na prece e no transe que o primeiro grão jogado na terra guardava em seu embrião. Como explica João Paulo Madeira:

> A sementeira em Cabo Verde, que envolve um conjunto de rituais ligados a crenças e valores incorporados no quotidiano deste povo, principalmente das pessoas do meio rural. Desde a preparação do terreno até ao período da colheita, amigos, vizinhos e familiares, numa atitude de solidariedade, juntam-se para a prática da sementeira, e este acto é denominado entre os cabo-verdianos de "Djunta mô" (MADEIRA, 2011, p. 13).

Nesse sentido, o milho brota e erige-se como imagem do chão e teto comuns, ergue-se como a catedral que a todos abarca. O último verso ("De boca concêntrica na roda do Sol") remete à imagem dos círculos concêntricos frequentemente utilizada para representar o universo. Tais círculos podem ainda sugerir um contraponto entre o local e o universal, já que remetem sempre a um círculo maior. Por outro lado, a imagem do círculo reiterada aponta para o sentido comunitário da roda de pessoas em torno do fogo ou da mesa, formação tão comum que remete aos mais antigos

[2] José Maria Semedo (1998, p. 83) destaca que "as razões desta opção agrícola devem ser procuradas na origem dos habitantes, tanto no de proveniência europeia como nos escravos trazidos da costa africana. Tudo nos leva a crer que o domínio da pesca, e em especial no mar, não era do conhecimento da maioria dos colonos, degredados e outras categorias vindas da Europa e muito menos dos escravos trazidos das Savanas" (1998, p. 83).

costumes do ser humano para proteção e partilha de alimento e de experiências, nas rodas de histórias, por exemplo.

Os sentidos, nesse poema de três partes, parecem excitados pelos elementos da natureza aos quais a humanidade está sujeita. A terra se constitui no primeiro enfrentamento descrito na primeira e na segunda partes. Leia-se a última parte do poema:

III

CHUVA

Se perguntares ao vento
P'lo lume da minha casa
Olha o sol do meu fogão sem cuspo
com seu garfo amolgado na boca

E se perguntares à rocha
pela gente da minha raça
Nem o mar nem o céu
Nem Cristo te saberão dizer

Nascem bocas no teu pulso abraçado
E Deus já morreu
três
cinco
sete
vezes
Nas goelas do nosso silêncio estrangulado

Há muito que o povo sabe
que tu, chuva!
És um "bode macho capado"
Isto é
O poço mais raso das nossas lesões

(FORTES, 2010, p. 37)

Outros elementos são chamados à cena e indagados a respeito de sua interação com o humano. Assim, a tríade chuva, vento e lume completa a materialidade dos versos e se contrapõem à densidade da terra, como ressalta Bachelard (2001, p. 8).

A simbologia da fecundação carregada pela chuva é recuperada e reiterada em sua correspondência com o simbolismo do fogo e da água, como apontam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 237), "a chuva, filha das nuvens pesadas da tempestade, reúne os símbolos do fogo (relâmpago) e da água. Ela apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material". Nos versos, a ausência de fogo remete à falta de chuva, ao "fogão sem cuspo", reforçada

pela contundência dos versos: "Há muito que o povo sabe / que tu, chuva! / És um "bode macho capado" / Isto é / O poço mais raso das nossas lesões".

A referência à água da chuva, nesse poema, e do mar, no poema Ilha ("E do mar: o mar visita-te / Assim... Deus... de letra & letras") metaforiza o encontro duplamente necessário, no contexto da ilha, da água com a terra. A água, nas duas formas (chuva e mar), representa a possibilidade de atenuar a resistência imposta pela terra seca e pedregosa. A chuva umedece e fecunda a terra. Entretanto, como indica Bachelard:

> [...] pode-se imaginar uma espécie de cooperação cheia de incidentes, de contrariedades, conforme a água abranda a terra ou a terra confere à água a sua consistência. [...] essa cooperação das substâncias pode, em certos casos, dar origem a uma verdadeira *luta*: pode ser contra a terra um desafio da potência dissolvente, da água dominadora – ou então contra a água um desafio da potência absorvente, da terra que seca (BACHELARD, 2001, p. 62).

No poema *Chuva* parece prevalecer a "potência absorvente, da terra que seca", pois a chuva é "um "bode macho capado" / Isto é / O poço mais raso das nossas lesões". Assim, o mar apresenta-se como solução alternativa de sobrevivência.

Desse modo, subjaz à simbologia uma realidade geográfica e social revelada no "coração de terra batida" (FORTES, 2010, p 25); no "sol quebrando na rocha/a sua fome de gêmea de ovo", no "vento mordendo a pedra/com seu grito de farinha branca", no "povo e o dedo do povo/escrevendo no chão a sentença de mão/comprida" (FORTES, 2010, p. 29), "na frigideira de magra gordura" (FORTES, 2010, p. 30), versos que conotam a topografia, as condições climáticas das ilhas e a dificuldade do povo em tempos de estiagem. Desse modo, o espaço inicial das ilhas é ampliado, como se observa no poema *Recado de Umbertona*:

> Vai! Diz a São Vicente
> que a sombra do meu corpo é uma cruz
> Longe do sol da minha terra
> correndo a África
> correndo a Europa
> correndo a América
> correndo o mapa
> correndo o mundo
>
> (FORTES, 2010, p. 58)

A projeção da imagem do corpo como cruz recupera um sentido de sofrimento causado pela distância da terra natal. Por outro lado, o corpo-cruz também se torna símbolo e medida da dispersão cabo-verdiana, principalmente, considerando-se a força simbólica da cruz que "pela

interseção de suas duas linhas retas, que coincide com o centro, ela abre o centro para o exterior" (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1999, p. 309).

A dor é reiterada no poema *Emigrante*, contudo a iminência do retorno à terra natal substitui o tom de lamento e sofrimento pelo tom positivo de esperança, que prevalecerá nos demais poemas do livro. A terra natal torna-se, portanto, lugar de prazer. Leia-se o poema:

Emigrante

Todas as tardes o poente dobra
O teu polegar sobre a ilha
E do poente ao polegar
cresce
um progresso de pedra morta
Que a Península
Ainda bebe
Pela taça da colónia
Todo o sangue do teu corpo peregrino

[...]
Arrancar-te as cruzes do corpo
[...]
A sua dor de filha
E a tua dor de parturiente
Que toda a partida É potência na morte
todo o regresso É infância que soletra

[...]
A terra
aspira
teu falo verde

[...]
Vai E planta
Na boca d'Amílcar morto
Este punhado de agrião
E solver golo a golo
Uma fonética de frescura
E com vírgulas da rua
com as sílabas de porta em porta
Varrerás antes da noite
Os caminhos que vão
até às escolas nocturnas
Que toda a partida é alfabeto que nasce
todo o regresso é nação que soletra

[...]
Mas
quando o teu corpo
sangue & lenhite de puro cio
Erguer
Sobre a seara
A tua dor

E o teu orgasmo
Quem não soube
Quem não sabe
Emigrante
Que toda a partida É potência na morte
E todo regresso É infância que soletra

(FORTES, 2010, p. 61-64)

Do poema, apenas a primeira estrofe parece guardar reminiscências dolorosas da história: o colonialismo ("a taça da colónia"), a desterritorialização ("pedra morta", antônimo da metáfora bíblica de pedra viva, lapidada e agregada a outras pedras preciosas), o progresso às custas da exploração ("o sangue do teu corpo peregrino"). Os demais versos condensam a força regeneradora atribuída à terra. Assim, o retorno, embora possa ser lido como literal, pois alude aos grandes ciclos migratórios de Cabo Verde, também é metafórico, uma vez que "arranca as cruzes do corpo".

Todo o simbolismo da terra-mãe evidencia-se: a terra acolhe, cura as feridas, aguarda passivamente a força ativa da fecundação e faz renascer um novo homem que padece na partida, mas renasce na chegada. O retorno ao útero-terra-lar completa-se com a imagem da "infância que soletra". O paralelismo dos versos no estribilho tece correspondências ao expor binômios indissociáveis entre partida/regresso, morte/nascimento, potência/infância, alfabeto que nasce/nação que soletra, que ressoam ao longo do livro.

Divisa-se, nesse contexto demarcado pela diferença de teor entre a primeira e as demais estrofes, o aflorar do que Ernst Bloch designa como "função utópica":

> Seus conteúdos são oferecidos primeiramente em representações, essencialmente nas da fantasia, que diferem das representações da recordação, pois estas meramente reproduzem percepções ocorridas e assim cada vez mais se ocultam à sombra do passado. As representações da fantasia não compõem tão somente o que já existe, de modo aleatório (mar petrificado, montanha dourada e coisas semelhantes), mas também o que dá continuidade, de modo antecipatório, ao que existe nas possibilidades futuras de seu ser-diferente, de seu ser-melhor. O que distingue a fantasia da função utópica da mera fantasia quimérica é o fato de apenas a primeira ter a seu favor um ainda-não-ser do tipo que pode ser esperado, isto é, que não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real (BLOCH, 2005, p. 144).

No poema, a primeira estrofe afigura-se como representação da recordação, enquanto as demais se dedicam a tudo aquilo que representa a continuidade, sugerem a antecipação das possiblidades futuras nas imagens da fecundação, da plantação, da parturiente e, principalmente, da

infância, tempo que condensa todas as promessas para futuro, "o ainda-não-ser que pode ser esperado" (BLOCH, 2005, p. 144), a que se refere Bloch.

O retorno à terra natal exprime também o processo de territorialidade, já que representa a tomada da posse da terra como sua, a percepção do arquipélago como o território de origem e o reconhecimento de seus usos e costumes, processo que culminará com a independência do país.

Segundo Bloch (2005), imagens que remetem à ideia do inacabado, do inconcluso são apropriadas para expressar a utopia. Sob esse aspecto, os poemas do último canto do primeiro livro, *Pão e Patrimônio*, apresentam uma profusão de termos associados à esperança: crescer, pão, embrião, tegumento, cio, romper, "viola do tempo ao tempo grávida", ovo, criança, "canto de galo", semente, manhã, amanhecer, ontem, hoje (ficando subentendido o termo amanhã). A esses, acrescentem-se expressões como antes e depois, o futuro do subjuntivo "quando vier", que conotam um sentido de modificação de um estado inicial ou o irromper de um processo.

O referido processo remete tanto ao desenrolar dos fatos históricos quanto ao alcance metapoético da metáfora do trabalho com a materialidade da terra análoga à palavra que se oferece à mão do poeta-artesão para que o trabalho cadenciado e constante a transforme em poesia, erija o poema.

A recorrência dos termos espaciais que representam facetas da ação do homem cabo-verdiano na forja de sua identidade e nação pelo reconhecimento do território em seus aspectos geográficos e imateriais parece confirmar em versos a percepção de Jörn Seemann de que "o espaço, como lugar das coisas, constitui um sistema coerente de imagens coletivas, no qual todos os procedimentos podem se traduzir em termos espaciais" (SEEMANN, 2002/2003, p. 45). No livro **A cabeça calva de Deus,** a representação do tempo também parece ser traduzida em termos espaciais, já que os objetos que constituem o espaço são vincados pela ação do tempo tanto quanto os homens.

Referências

ALMADA, José Luís Hopffer. O papel do milho na simbolização da identidade cultural do cabo-verdiano. In. VEIGA, Manuel. *Cabo Verde:* insularidade e literatura. Paris: Karthala.1998, p. 63-80.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança.* V1. Trad. Nélio Schneider. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos:* Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14. ed. Trad. Vera Costa e Silva [et.al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FERNANDES, Maria de Fátima. *A expressão metafórica do sentido de existir na Literatura Cabo-verdiana contemporânea:* João Varela, Corsino Fortes e José Luís Tavares. Orientadora: Simone Caputo Gomes. São Paulo, 2013. Tese de Doutorado.

FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. São Paulo: Escrituras, 2010.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde:* Literatura em chão de cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. A cabeça calva de Deus, uma trilogia épica fundacional. In: FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus***.** São Paulo: Escrituras, 2010, p. 293-302.

MADEIRA, João Paulo. O processo de construção da identidade e do estado-nação em Cabo Verde. *Revista Científica Vozes dos Vales,* UFVJM-MG-Brasil, Nº 06, Ano III, out. 2014. Disponível em: <www.ufvjm.edu.br/vozes>. Acesso em: 23 abr. 2015.

SEMEDO, José Maria. O milho, a esperança e a luta. In. VEIGA, Manuel. *Cabo Verde:* insularidade e literatura. Paris: Karthala.1998, p. 81-93.

SEEMANN, Jörn. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. In.: *Revista da Casa da Geografia de Sobral,* Sobral, v. 4/5, 2002/2003, p. 43-53. Disponível em: < http://www.uvanet.br/rcgs/index.php/RCGS/article/view/77>. Acesso em: 15 maio 2015.

SILVA, Avani Souza. A Cabeça Calva de Deus, de Corsino Fortes: construção poética e identidade. *Revista Diadorim* / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, jul. 2012. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>. Acesso em: 22 abr. 2015.

TUAN, Yi-FU. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Difel. São Paulo: Difel, 1980.

RETRATO DE UMA LUANDA INVISÍVEL EM *OS TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

Renata Flavia da Silva - UFF

RESUMO

Em *Os transparentes*, romance publicado em 2012, o escritor angolano Ondjaki nos apresenta a cidade de Luanda como, mais que uma indicação geográfica, uma construção simbólica capaz de refletir e problematizar a história recente de seu país. Paisagem contemporânea, marcada pelas cicatrizes dos males sofridos ao longo dos anos, a capital angolana é descrita em suas relações desiguais de ocupação do espaço urbano e de visibilidade social. A principal construção arquitetônica observada, na narrativa, é um prédio em ruínas, paisagem precária que abriga diferentes tipos, carentes de um lugar do qual partam suas expectativas e de um horizonte que os receba. Nessa paisagem irregular, onde a exceção se estabelece como regra, o apagamento do sujeito, sua progressiva invisibilidade, é a representação textual de um lugar onde o humano perde espaço para os valores materiais em uma sociedade cada vez mais objetivada. As partes visíveis e invisíveis da cidade de Luanda integram a trama romanesca, a qual se apoia na paisagem descrita, para atribuir novos sentidos às memórias, quer físicas quer discursivas, perspectivadas pelas diferentes personagens. Pretende-se, portanto, no presente trabalho, analisar como o espaço narrativo do romance em questão retrata o processo histórico-cultural vivenciado pelos angolanos, constituindo, assim, uma linha de fuga em horizonte de violência e caos.

Palavras-chave: Literatura angolana, Luanda, paisagem, (in)visibilidade

Como o título apresentado já anuncia, este texto falará de uma cidade, ou, se preferirem, da multiplicidade de uma cidade, suas construções, suas gentes, seus horizontes, uma cidade que se faz visível e invisível aos olhos de quem a observa. Veremos, então, a partir do romance, que se afirma “um retrato poderoso da Luanda de hoje” um espaço, uma paisagem, percebida pela sensibilidade do jovem autor angolano, como a problematização de um processo cultural, como questionamento da natureza histórica de um lugar. O termo “paisagem” possui várias acepções e abordagens diferenciadas. Partindo do conceito definido pelo ensaísta francês Michel Collot, adotamos o termo para referirmo-nos a um lugar simbólico, uma construção de sentido que envolve tanto o visível daquilo que é observado quanto o invisível (pres)sentido por quem observa. Sendo, deste modo, sujeito e objeto, quem olha e o quê olha, indissociáveis neste conjunto a que atribuímos o nome paisagem. Esta organização perceptiva favorece, através do olhar sobre objetos passados — quer sejam construções, ruínas, ou vazios — inseridos em uma perspectiva do presente, a compreensão da paisagem observada como uma

história a ser contada. Em *Os transparentes*, romance publicado em 2012, Ondjaki nos apresenta a cidade de Luanda como, mais que uma indicação geográfica, uma construção simbólica capaz de refletir e problematizar a história recente de seu país. Paisagem contemporânea, marcada pelas cicatrizes dos males sofridos ao longo dos anos, a capital angolana é descrita em suas relações desiguais de ocupação do espaço urbano e de visibilidade social. A principal construção arquitetônica observada, na narrativa, é um prédio em ruínas, uma paisagem precária que abriga diferentes personagens, tipos humanos carentes de um lugar do qual partam suas expectativas e de um horizonte que as receba, pessoas em busca de sobrevivência em meio aos descaminhos da cidade de Luanda.

A obra aborda com poeticidade e agudo senso crítico a dura realidade do povo angolano, representada pela curiosa construção arquitetônica e seus moradores; entretanto, como em uma foto panorâmica, o romance explora, também, outras extensões e sua variada população, descrita da seguinte forma, "Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar (*T*, p. 72). Pessoas comuns, habitações precárias, prédios de alto luxo, casas imponentes, ministros, empresários, cientistas, embaralham-se num labirinto cujo centro é o prédio, como uma força viva, capaz de agregar, de confrontar e proteger.

Nessa paisagem irregular, onde a exceção se estabelece como regra, o apagamento do sujeito, sua progressiva invisibilidade, é a representação textual de um lugar onde o humano perde espaço para os valores materiais em uma sociedade cada vez mais objetivada. As partes visíveis e invisíveis da cidade de Luanda integram a trama romanesca, a qual se apoia na paisagem descrita, para atribuir novos sentidos às memórias, quer físicas quer discursivas, perspectivadas pelas diferentes personagens. Pretende-se, portanto, no presente trabalho, apresentar como o espaço narrativo do romance em questão, humanizado pelo conceito de paisagem, retrata o processo histórico-cultural vivenciado pelos angolanos, constituindo, assim, uma linha de fuga em um horizonte marcado pela impossibilidade.

A narrativa tem início com a agonia da cidade, o grande incêndio que percorre os túneis escavados para extração de petróleo, como se fossem veias sob a pele da urbe e explode em grandes feridas que atingem a população, envolvendo a todos num retrato caótico de sofrimento e dor. Começando do fim, a narrativa parte de uma cena congelada, o incêndio, e retrocede ao início das escavações e dos caminhos percorridos pelas personagens a fim de reorganizar a cena

—inicial e, simultaneamente, final —, atribuindo-lhe um sentido outro, o de libertação que se sobrepõe à ideia da morte iminente causada pelo fogo.

Apesar da dramaticidade contida no enredo, a narrativa mantém a leveza característica das obras do autor, a delicadeza das formas poéticas inseridas no discurso romanesco, quer na forma de epígrafes que introduzem os capítulos, quer nas palavras simples das personagens, suavizam a crueza da vida precária, a banalização da morte e a escassez de horizontes denunciados ao longo da obra. A presença da infância, traço recorrente em sua escrita, marca, mais uma vez, um território seguro, capaz de fazer suportar os dramas vividos pelas personagens, como se verifica no trecho destacado a seguir: "o miúdo puxou de dentro de si umas lágrimas quentes que o levassem até à infância porque era aí, nesse reino desprevenido de pensamentos, que uma resposta florida poderia nascer, viva e fiel ao que via (...) mais velho, estou a esperar uma voz de criança para lhe dar resposta" (*T*, p. 12). Em meio ao calor do momento, é na memória dos tempos de infância que a personagem busca a resposta capaz de aplacar a angústia do mais-velho, o Cego, sua inquietação sobre qual a cor da luz quente que os envolvia, qual a cor do fogo que consumia tudo a seu redor.

É na paisagem em chamas que a narrativa expõe a questão fundamental do romance: a visibilidade do sujeito na contemporaneidade angolana, que lugar ocupa o indivíduo neste cenário em transformação, neste espaço em ruínas. Pensando o termo paisagem não apenas como um cenário urbano, mas, sobretudo, humano, observa-se, com mais precisão, o lugar simbólico ocupado pelo prédio, uma construção de sentido que, visualmente, congrega essa paisagem irregular que a perspectiva do presente permite observar, uma paisagem que simboliza a história do homem angolano. A consciência dos tempos após a independência, as dificuldades sobrepostas às necessidades de (re)construção do país, manifesta-se através da consciência do espaço, com tudo que lhe envolve. Deste modo, o horizonte descrito por Ondjaki, na narrativa, explora uma nova organização perceptiva do espaço angolano, no qual o apagamento do sujeito, sua progressiva invisibilidade, metaforizada na figura da personagem Odonato, é a representação textual de um lugar onde o humano perde espaço num cenário cada vez mais objetivado e objetivante:

> Acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessaram Odonato nas zonas periféricas do seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se um corpo humano, real e sanguíneo, pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante (*T*, p. 34).

A personagem passa a ficar transparente, tal como as mazelas da cidade são transparentes aos olhos daqueles que poderiam fazer algo para melhorar a situação do povo, porém não enxergam tal condição, segundo a personagem, "—a verdade é ainda mais triste (...) não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres" (*T*, p. 203). A dura revelação feita pelo marido à mulher, sua estranha condição, é compartilhada pela narrativa que revela aos leitores a estranha condição de Angola independente, a visão do corpo de Odonato é também a visão do corpo da cidade, e, por extensão, do país, a visão da sua dor invisível aos olhos dos que veem o luxo e as riquezas como único horizonte.

As partes visíveis e invisíveis da cidade de Luanda formam a mesma paisagem, unindo os espaços socialmente distintos em uma perspectiva reflexiva e questionadora baseada nas memórias, quer físicas, das ruas ou construções, quer discursivas, recuperadas pelas diferentes personagens, e, ao mesmo tempo, retratando o processo histórico-cultural vivenciado pelos angolanos. A saudade do passado é um sentimento comum às personagens, sofrem de saudades de outros tempos, também de escassez, de conflitos, porém mais generosos e felizes em oposição ao vazio, ao deserto de sentimentos no qual a cidade se transformou:

> os seus olhos e o seu corpo sentiam profunda saudade dos passeios domingueiros com a família, para perto do mar, [...]
> Luanda era então, se comparada com a atualidade, um quase deserto urbano onde faltava comida e a roupa, os medicamentos, sem água ou luz, [...] as festas pobres serviam para rever familiares e vizinhos do que para comer ou cometer exibicionismos de novo riquismo, o mar era mais generoso em peixe
> e até as pessoas eram mais brandas
>
> (*T*, pp. 179-180)

Referências literárias do passado angolano também são recuperadas nostalgicamente na narrativa, como paisagens antigas de fotos amareladas, como ilustram os trechos a seguir:

> Odonato viu-se de peito revolto a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver, talvez o tempo se sobrepunha para o fazer sofrer, os pássaros de um antigo Kinaxixe com trejeitos de Makulusu cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente,
> era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele?
>
> (*T*, p. 182)

ou ainda,

> o Carteiro abriu os olhos e caminhou em direção ao quinto andar onde um polido disco de vinil emitia a voz de Ruy Mingas entoando, dolente, uma canção que o Carteiro não ouvia há anos

> *minha mãe, tu me ensinaste a esperar, como esperaste paciente, nas horas difíceis*
>
> (*T*, p. 216)

A história nacional evocada a partir de outros textos literários reforçam a atmosfera crescente de insatisfação, a espera ainda não terminou e a crença em dias melhores vacila ante a visão dos "bairros de pobre, com fome e com sede", aqueles mesmos bairros de pobre dos versos de Agostinho Neto recuperados, na narrativa, pela canção de Ruy Mingas, visão esta que se sobressai a partir do retrato feito do prédio em ruínas. A construção, assim como seus moradores, mantém os traços do passado mas já apresenta os sinais do tempo, a corrosão, o desgaste, o sub, ou em alguns momentos, o super aproveitamento de seus interiores.

Entretanto, apesar de toda atmosfera de degradação física e humana, a paisagem revela, também, sinais de transformação, de recuperação dos espaços e dos indivíduos, as águas que escapam dos encanamentos e jorram no primeiro andar do edifício serão também águas salvadoras frente ao avanço do fogo e da destruição que assalta a cidade. Uma das muitas formas com que a capacidade de superação do povo angolano é abordada na narrativa, sem que com isso se minimizem os sofrimentos de grande parte da população nem se corroborem estereótipos ou mitificações acerca das reais condições de vida do povo angolano.

A personagem que empresta seu corpo para que a cidade seja vista a partir de outra perspectiva, mais transparente, é a mesma que se eleva para poder ver, sob novos ângulos, aquilo que de perto é banalizado pela proximidade. Odonato, com o passar dos dias e ao perder sua consistência física, vai ficando cada vez mais leve, menos preso ao chão e àquilo que o aflige. Diante do incêndio que toma conta da cidade inteira, é no alto que se liberta do peso de seus dias e vislumbra novos horizontes: "subia um corpo leve afastando-se finalmente das pontas perigosas do fogo" (*T*, p. 423), constituindo, assim, uma linha de fuga em horizonte de violência e caos. Recuperando, aqui, as propostas elaboradas por Ítalo Calvino para o milênio que hoje se vivencia, é na elevação do olhar que se torna possível considerar a paisagem sob outra ótica, outra lógica (menos capitalista, talvez), capaz de ressignificar as relações estabelecidas ao longo da história. Trata-se, portanto, de uma busca da leveza, pela narrativa, como reação ao peso do viver, lembrando, ainda, as palavras de Calvino, "a privação sofrida se transforma em leveza e permite voar ao reino em que todas as necessidades serão recompensadas" (CALVINO, 1990, p. 41). Voltando ao romance, "a cidade era mais simples

vista dali. sentia-se menos na pele e nos olhos o peso doloroso dos seus problemas, dos seus dramas" (*T*, p. 53).

Entretanto, tal deslocamento não pode ser encarado como uma fuga ou uma desistência de encarar a dura visão que se coloca diante dos olhos; é, sobretudo, um distanciamento necessário para se ampliar os campos de visão e observar, em conjunto, na dimensão expandida do olhar, a paisagem como um objeto cultural. Para a personagem, passaram-se muitos anos em que a busca da beleza fazia com que suportassem a feiura e a crueza dos horizontes, mas já é chegado o tempo de se encarar o que não está bem, sem disfarces, sem obstáculos à visão, ainda que seja seu próprio corpo.

O prédio e Odonato, corpos em ruínas, vistos a partir de seus interiores são metáforas da nação, de uma nação que atingida duramente pelo tempo, sem cuidado e sem reparo, sobrevive e espera por dias melhores. A paisagem urbana, caótica, humanizada com a presença de personagens comuns, pessoas comuns que têm suas vidas desafiadas diariamente e que compõem a enorme massa de indivíduos "transparentes" aos olhos de muitos, retrata com maestria a contemporaneidade da nação africana em tempos de globalização. Enfim, trata-se de um romance de grande fôlego, em meio à fumaça dos incêndios que se vislumbram no cotidiano, e densidade, apesar da transparência reiterada pela personagem, uma narrativa dramática sem, contudo, perder a delicadeza imaginativa nem a poeticidade, já conhecidas do público. Era um prédio, com suas pessoas, seus sonhos, era a "vida" na Luanda dos dias de hoje. E encerro com as palavras do autor:

> *era um prédio, talvez um mundo,*
>
> *para haver um mundo basta haver pessoas e emoções. as emoções, chovendo internamente no corpo das pessoas, desaguam em sonhos. as pessoas talvez não sejam mais do que sonhos ambulantes de emoções derretidas no sangue contido pelas redes de nossos corpos tão humanos. a esse mundo pode chamar-se 'vida'.*
>
> (*T*, p. 75)

Referências

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLLOT, Michael. "De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes (Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas). Tradução de Eva Nunes Chatel. *In:* ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Organizadoras). *Leitura e paisagem: perspectivas e diálogos.* Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura.* São Paulo: Editora UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

ONDJAKI. *Os transparentes.* Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

O VELHO DO RESTELO, TRIBUTO À ARTE[1]

Renata Soares Junqueira (UNESP – Araraquara)[2]

RESUMO

O realizador português Manoel de Oliveira produz, com os seus filmes, um efeito de distanciamento do espectador muito similar ao que preconizava Brecht com o seu teatro épico. Neste trabalho pretendemos apontar alguns recursos epicizantes na última película do cineasta, *O Velho do Restelo* (2014), curta-metragem que suscita, à primeira vista, uma questão imediata sobre o seu conteúdo: o filme fala de quê? Fala de derrotas coletivas como a de Portugal na Batalha de Alcácer-Quibir e a da Espanha quando da perda da Invencível Armada? Ou fala antes da velhice como uma espécie de derrota do indivíduo? Terá por pressuposto que falar de derrotas é condição *sine qua non* para definir a alma ibérica? Ou, afinal, é de artistas e de artes que o filme quer, sobretudo, falar? Com o intuito de apresentar respostas plausíveis a estas questões, veremos que o filme, que tem quase a mesma duração de *Douro, faina fluvial* (1931) e que, de certo modo, também evoca as "Litanias do fogo e do mar" – é este o tema, convém lembrar, da música para piano que Emmanuel Nunes compôs, em meados da década de 1990, para aquele primeiro filme de Oliveira –, parece fechar um longo ciclo, adotando os mesmos procedimentos formais que nos habituamos a ver no cinema desse experiente realizador, mas ao mesmo tempo distinguindo-se das películas anteriores – muito marcadas, quase sempre, por fina ironia – pela notação de um tom sensivelmente melancólico.

Palavras-chave: literatura e cinema, cinema português, Manoel de Oliveira, *O velho do Restelo*.

O último filme de Manoel de Oliveira (1908-2015), o curta-metragem *O velho do Restelo*,[3] suscita algumas questões cruciais a quem quer esquadrinhar a sua aparente intenção: o filme fala de quê? Fala de derrotas coletivas como a de Portugal na Batalha de Alcácer-Quibir e a da Espanha quando da perda da Invencível Armada de Filipe II? Ou fala antes da velhice como uma espécie de derrota do indivíduo? Terá por pressuposto que falar de derrotas é condição *sine qua non* para definir a alma ibérica? Ou, afinal, é de *artistas* e de *arte* que o filme quer, sobretudo, falar?

Uma apreciação não muito apressada pode levar à conclusão de que a película quer mesmo falar de tudo isso – mas é claro que o que mais importa quando se trata de bom cinema

---

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

[2] Bacharel (1987), mestre (1992) e doutora (2000) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e livre-docente (2010) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), onde desde 1994 ensina Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras do *campus* de Araraquara. Organizou a coletânea de ensaios *Manoel de Oliveira: uma presença*, publicada em São Paulo, em 2010, pela Editora Perspectiva, e mais recentemente a coletânea *Teatro, cinema e literatura: confluências* (São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014). É bolsista do CNPq, na modalidade Produtividade em Pesquisa, com o projeto "Poéticas da modernidade: cinema e teatro em Manoel de Oliveira".

[3] O filme teve estreia na bienal de Veneza em 2014. Manoel de Oliveira estava então prestes a completar 106 anos de idade.

e, em geral, de arte de qualidade é perceber o *modo* como se fala, isto é, a *forma* da expressão. Neste caso específico, uma análise atenta da forma do filme pode até permitir a seguinte proposição: com 19 minutos de duração – quase a mesma do primeiro filme do cineasta, o documentário *Douro, faina fluvial*, de 1931 – e evocando também, de certo modo, as "Litanias do Fogo e do Mar" – é este o tema, convém lembrar, da música para piano que Emmanuel Nunes compôs, em meados da década de 1990, para aquele filme inaugural de Manoel de Oliveira –, *O velho do Restelo* parece fechar um longo ciclo e, mais que isso, parece oferecer-se como uma possível *síntese* da vasta cinematografia oliveiriana. Se não, vejamos.

Em instigante conversa recentemente publicada no terceiro volume da coleção *M.O.*, inspirada numa exposição dedicada à obra do velho cineasta português, o crítico de cinema e também ator João Bénard da Costa (in PRETO & FERNANDES, 2014, p. 46) divide a cinematografia de Oliveira em duas grandes fases: a primeira, cujo produto mais notável é precisamente o *Douro, faina fluvial*, é a fase do "modernismo cinematográfico da transição dos últimos anos do mudo e primeiros do sonoro, quando o filme de Oliveira se junta a uma série de obras [de Vertov, Ruttmann etc.] que se fazem em muitos países naquela altura"; a segunda fase tem início com *O pintor e a cidade* (1956), primeiro filme colorido que o cineasta realiza depois de ir "estudar cor aplicada ao cinema nos laboratórios da AGFA na Alemanha" (ibid., p. 47). É aí, segundo Bénard da Costa, que o cinema de Oliveira "vai aproximar-se da modernidade cinematográfica do final dos anos 1950, início dos anos 1960, da estética dos *Cahiers du Cinéma*, do primado da *mise-en-scène* e do cinema de autor" (ibid., p. 47). Lembra ainda o crítico que o próprio Oliveira "diz que *O Pintor e a Cidade* é um filme decisivo na medida em que é o primeiro filme em que rompe completamente com todo o cinema que tinha feito até aí" (ibid., p. 47), não sendo

> de maneira nenhuma um *Douro, faina fluvial* a cores, mas, pelo contrário, um filme baseado em longos planos, na pintura, com uma atenção à duração e ao tempo que não existe em *Douro, faina fluvial*, ou que existe de outra maneira, quase no sentido oposto. Trata-se de um filme que de repente aponta uma estética que está a ser defendida na altura pelos autores que se reúnem nos *Cahiers*, como Éric Rohmer ou o próprio André Bazin. Não é por acaso que foi este o primeiro filme de Oliveira que Bazin viu e pelo qual se interessou bastante. (ibid., p. 47-48.)

A aguda sensibilidade de Bénard da Costa em relação ao cinema permite-lhe propor uma periodização da obra de Manoel de Oliveira que, sendo embora bastante simplificada, não deixa de ser eficiente para uma compreensão do que essa obra tem de mais essencial. Desse ponto de

vista o que temos, basicamente, é um *cinema de montagem*, provavelmente inspirado na vanguarda soviética (em Eisenstein, sobretudo[4]), ao qual sucede um cinema de *mise-en-scène*, com valorização dos planos longos e da objetividade fotográfica, tal como propunham os teóricos dos *Cahiers* nas décadas de 1950 e 1960.[5] Depois dos anos sessenta, segundo o mesmo crítico, "tudo isto irá continuar, com essa entrada cada vez mais reconhecida na vanguarda, com a Tetralogia dos Amores Frustrados [desde *O passado e o presente*, de 1972, até *Francisca*, de 1981] e depois temos todo o resto, até hoje" (ibid., p. 48). Com efeito, o velho cineasta português esteve sempre em sintonia com a vanguarda cinematográfica e o que Bénard da Costa chama de "todo o resto" da produção oliveiriana, compreendendo os filmes realizados entre 1982 e 2014 – nada menos que 26 longas-metragens e 10 filmes de média e curta-metragens, todos de realização exclusiva de Oliveira –, é decerto o que representa a sua inserção mais amadurecida nessa vanguarda que ele decididamente marcou com variadas experimentações cinematográficas das quais resultaram criações arrojadas e originais como *Le soulier de satin* (1985), *Mon cas* (1986), *Os canibais* (1988) e ainda os filmes das décadas de 1990 e 2000, todos inspirados por extraordinária verve criadora pelo menos até *Belle toujours* (2006).

Mas voltemos agora a *O velho do Restelo*. Ali o que se vê é precisamente um misto das duas tendências apontadas por João Bénard da Costa, a da montagem e a da *mise-en-scène*. O argumento, muito simples, consiste numa conversa de banco de jardim entre Miguel de Cervantes (vestido à cavaleiro medieval de modo a parecer encarnar o próprio D. Quixote) e Luís de Camões. A dada altura entre eles interpõe-se, sentando-se no mesmo banco, o também escritor Teixeira de Pascoaes, que é neste filme o responsável pela narração e pela interpretação que articula alguns elementos fulcrais da cultura portuguesa e da espanhola de maneira a compor um retrato, aparentemente disfórico, da *alma ibérica*. Noutros termos, trata-se de uma revisão sumária da história da Ibéria como uma épica às avessas, indelevelmente marcada por grandes perdas que revelam um "trágico destino de perdição". A voz do narrador Pascoaes, interpretado por Diogo Dória, lembra logo no início do filme que as duas implacáveis derrotas sobre as quais conversam Camões e Cervantes – a Batalha de Alcácer Quibir (1578) e a perda

[4] Será decerto muito profícuo um estudo comparado de *Douro, faina fluvial* (1931) com *A linha geral* (1929), o filme da revolução agrícola de Eisenstein.

[5] Registre-se que, na linha divisória dessas duas grandes fases da cinematografia oliveiriana, João Bénard da Costa inclui o singular *Aniki-Bóbó* (1942), confessando a sua grande dificuldade em o "emparelhar com qualquer outro" filme de Oliveira, uma vez que, quer naquilo em que se aproxima do neorrealismo italiano, quer no que se revela afim do mundo poético de José Régio e da revista *presença* (bem como do realismo poético francês), *Aniki-Bóbó* é um filme "em que Oliveira se vai aproximar de uma linguagem clássica do cinema" (BÉNARD DA COSTA in PRETO & FERNANDES, 2014, p. 47).

da Invencível Armada (1588) – "traduzem o fim dos ideais da cavalaria e o declínio do poderio naval ibérico".[6] Mas tudo isso é relembrado por meio de um confronto entre as duas grandes obras dos dois interlocutores coetâneos, nomeadamente o célebre episódio do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, e a parodística novela de cavalaria de Cervantes. É de livros, pois, que se fala antes de mais nada! Aliás, a primeira imagem do filme é precisamente a da capa do *D. Quichote de la Mancha* em edição ilustrada por Gustave Doré, focalizada em plano-detalhe.[7] A ela associa-se, ainda no início da película, a imagem da capa amarelada de *Os Lusíadas* boiando à tona da água do mar[8] como um volume que se salva de um naufrágio, ao passo que a voz do narrador afirma, em tom sentencioso, que "O mar pariu *Os Lusíadas* e a alma humana o *Dom Quixote*." Esta primeira aparição do narrador – ainda em voz *off* – anuncia, logo à partida, um intuito de equacionar duas notáveis vertentes temáticas do cinema de Oliveira: uma que se compraz em revisitar a história (quer a de Portugal, como em *Non ou a vã glória de mandar* e outros, quer a da Ibéria, como em *Le soulier de satin*, quer a da própria civilização ocidental, como em *Um filme falado*) e outra que persiste em perscrutar as grandes paixões humanas e a impossibilidade da plena realização amorosa (lembre-se a decantada "tetralogia dos amores frustrados", constituída por *O passado e o presente*, *Benilde ou a virgem mãe*, *Amor de perdição* e *Francisca*).[9] O "mar" e a "alma humana" evocam aqui, com efeito, os dois gêneros literários inspiradores do filme, quais sejam, a poesia épica e a novela de cavalaria, respetivamente representadas pelo autor d'*Os Lusíadas* (1572) e pelo criador de *Don Quixote de la Mancha* (1605). Mas a equação proposta pelo cineasta é ainda mais complexa porque agrega também a poesia lírica (de Teresa de Ávila, convocada, no filme, pelo narrador-exegeta da história ibérica), a novela sentimental (o *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco) e a biografia romanceada (*O penitente*, leitura de Camilo feita por Teixeira de Pascoaes, obra basilar neste derradeiro filme de Oliveira). Sublinhe-se, nesse contexto, mais um comentário do narrador:

---

[6] Veja-se *O velho do Restelo*, entre os 3'30" e os 3'40" de rodagem.

[7] Manoel de Oliveira filma a edição de 1876 publicada no Porto pela Imprensa da Companhia Literária.

[8] Diga-se de passagem que essa imagem do livro de Camões subindo à superfície da água do mar – obtida, evidentemente, por truque de montagem – remete imediatamente o espectador mais atento ao filme que Manoel de Oliveira realizara em 1978, *Amor de perdição*, no qual boiam à tona de água, após o suicídio de Mariana – que se lança ao mar –, as cartas de amor trocadas entre Teresa e Simão. E precisamente a mesma imagem das ondas do mar, sobre a qual se apresenta o genérico de abertura naquele filme adaptado da obra de Camilo, é a que sustenta também o genérico na abertura de *O velho do Restelo*. A imagem evoca também, note-se, o início de *Douro, faina fluvial*, primeiro filme de Oliveira.

[9] Sempre é bom sublinhar que essa "tetralogia" pode facilmente desdobrar-se, agregando no mesmo quadro vários outros filmes de Oliveira que repisam a mesma temática dos amores frustrados, como é o caso de *Le soulier de satin*, *Os canibais*, *Vale Abraão*, *Party*, *Inquietude*, *A carta*, *Belle toujours*, *Singularidades de uma rapariga loura* e *O estranho caso de Angélica*.

"A obra de arte é projeção, no exterior, da fauna e flora criadas na nossa intimidade. A obra lírica é um jardim, e a dramática também, mas zoológico, com bramidos de tigre e cantos de sereia."

A trama enreda-se ainda mais quando se aproxima dos três escritores, junto ao mesmo banco de jardim, a figura de Camilo Castelo Branco, que, interpretado por Mário Barroso,[10] se posiciona, em pé, perante os interlocutores e assim permanece fantasmagórico, como se não fosse visto por eles, absolutamente mudo mas contemplando-os com um ar que parece ter algo de sarcástico. É como se Camilo troçasse dos seus confrades – homens tolhidos por uma merencória velhice que só os suicidas podem esconjurar.[11]

É a figura "inflamável" de Camilo, "ávido de arder ou de viver", a que Pascoaes elege para, a par da de Santa Teresa de Ávila, "bruxa e santa", "noiva de Cristo e concubina do demônio", expressar a "alma peninsular", a dupla face da Ibéria, esse "reino celto-árabe cercado de Atlântico e de Saara".[12] Essa "sombra de dois corpos" – com destaque, entretanto, para a figura de Camilo – é que promove a transição do épico para o dramático e o lírico; do coletivo para o individual. No campo subjetivo, do indivíduo, Camilo é o herói rebelde, vítima também da velhice – como todas as personagens deste filme, note-se – e de uma cegueira progressiva que ele não aceita e que o conduz ao suicídio, como já víramos (e agora revemos) em *O dia do desespero*, de 1992. Estamos, pois, diante de um filme que fala tanto de perdas coletivas quanto da velhice enquanto fatídica derrota pessoal; um filme que fala de literatura – afinal, é um filme *sobre livros*, bem ao gosto de Manoel de Oliveira! –, mas também de escultura e de pintura – as ilustrações de Gustave Doré constituem planos-detalhe muito significativos, explorando a fanfarronice de D. Quixote –; um filme cujo narrador propõe definições para a poesia lírica e a dramática, transitando daí de volta para o épico[13] e confrontando grandes escritores – "serás o maior escritor", vaticina uma "bruxa aérea" a respeito de Camilo enquanto o que se projeta

---

[10] O mesmo ator, recorde-se, que interpretara Camilo em *Francisca* e em *O dia do desespero*.

[11] Isto faz lembrar o velho Papá do filme *Inquietude* (1998), que quer convencer o seu filho, também já aposentado, a suicidar-se para deixar a vida antes de começar a padecer as misérias que a perda da juventude acarreta.

[12] No filme, esse "reino celto-árabe" constituído por Portugal e Espanha é representado também por uma fonte onde a água jorra pelas bocas de duas caras contíguas esculpidas em pedra. A referência à arte escultórica é sublinhada, de resto, pela menção que o narrador faz ao escultor grego Fídias.

[13] No desfecho da película, Luís Miguel Cintra, que interpreta Camões, lê uma estrofe do Canto Quarto de *Os Lusíadas*: "A que novos desastres determinas / De levar estes reinos e esta gente? / Que perigos, que mortes lhe destinas / Debaixo dalgum nome preminente? / Que promessas de reinos, e de minas / D'ouro, que lhe farás tão facilmente? / Que famas lhe prometerás, que histórias? / Que triunfos, que palmas, que vitórias?". A última palavra, "vitórias", é lida disforicamente num momento em que o que se vê é o declínio de D. Quixote que, bisonhamente agarrado à vela de um moinho, cai do alto aos pés de Sancho Pança (trata-se aqui de um fragmento extraído do filme de Grigori Kosintsev, *Don Quixote*).

novamente na tela é a imagem do livro de Camões boiando nas águas do mar… − que tendem a identificar-se com as suas criaturas – Camões com o Velho do Restelo, Cervantes com D. Quixote e Camilo com Simão Botelho –; um filme que articula ficção e realidade, biografia e romance, entretecendo a diegese e sustentando a narração com a inserção – produto de habilidosa *montagem*, cumpre sublinhar[14] – de diversos fragmentos de outros filmes, quase todos do próprio Oliveira – *Amor de perdição* (1978), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) *O dia do desespero* (1992) e *O Quinto Império* (2004)[15] –, alternando o ritmo frenético do cinema de montagem e o ritmo mais lento do cinema de *mise-en-scène* e da objetividade fotográfica dos longos planos como o do relato da Batalha de Alcácer-Quibir – extraído de *Non ou a vã glória de mandar* – ou o da voz *off* do narrador sobre a imagem do Jardim Botânico do Porto, ou ainda os de *close-up* no rosto envelhecido de Camões, de Cervantes, de Camilo e de Pascoaes. Ora, um filme assim não sugere mesmo uma síntese dos procedimentos mais caros ao cinema de Manoel de Oliveira? Vejamos de diferentes perspetivas.

Se o quisermos inserir num grupo de filmes tematicamente afins podemos aproximá-lo dos filmes de revisão histórica de Manoel de Oliveira, como é o caso de *Le soulier de satin*, *Non ou a vã glória de mandar*, *Palavra e utopia*, *Um filme falado*, *O Quinto Império* e *Cristóvão Colombo*. Mas também o podemos seguramente inserir no grupo dos filmes que evocam a vida e a obra de Camilo Castelo Branco (*Amor de perdição*, *Francisca*, *O dia do desespero*) ou ainda, com muita propriedade, no daqueles que problematizam a velhice, a perda do vigor físico e as restritivas implicações da vida moderna (*O dia do desespero*, *Viagem ao princípio do mundo*, *Inquietude*, *Vou para casa*, *Porto da minha infância* e *Belle toujours*). Em termos de afinidade formal, poderíamos incluí-lo no quadro do cinema de montagem de Oliveira, irmanando o último filme do cineasta ao primeiro por ele realizado, o já mencionado *Douro, faina fluvial*.[16]

Finalmente, podemos até mesmo, se quisermos relativizar o tom aparentemente melancólico e disfórico de *O velho do Restelo*, aproximá-lo, pela temática, do singular *Aniki-*

---

[14] Se é verdade que nos seus últimos filmes Manoel de Oliveira já não demonstrava a finíssima ironia e a pujante verve que caracterizam a sua cinematografia – refiro-me, por exemplo, a *Cristóvão Colombo: o enigma* (2007) e a *O Gebo e a sombra* (2012) –, também é certo que se manteve lúcido e ativo até aos 106 anos de idade e que contou quase sempre com a experiente Valérie Loiseleux, a responsável pela montagem dos seus filmes desde *A divina comédia* (1991) até *O velho do Restelo* (2014). Nesse longo período, Loiseleux só não montou *O princípio da incerteza* (2002) e *Singularidades de uma rapariga loura* (2009).

[15] Dos vários fragmentos de filmes costurados em *O velho do Restelo* apenas um não é extraído da cinematografia do próprio Oliveira: é o *Don Quixote* (1957), do ucraniano Kosintsev (1905-1973).

[16] Note-se que *O velho do Restelo*, sem ser um documentário propriamente dito, tem também elementos do gênero, como já acontecera com *Acto da Primavera* (1963), *Visita ou memórias e confissões* (1982), *O dia do desespero* (1992) e *Porto da minha infância* (2001).

Bóbó, que preconiza o sonho e o desejo como propulsores das mais notáveis obras humanas, apesar de todas as perdas e danos a que os grandes sonhadores (sejam eles crianças, sejam homens já envelhecidos) sempre se arriscam. Deste ponto de vista, estes dois filmes constituiriam, juntamente com *Viagem ao princípio do mundo* (1997) e com a curta-metragem *Painéis de São Vicente de Fora* (2010), uma nova tetralogia no âmbito da vasta obra de Manoel de Oliveira: a da *viagem humanista*, eminentemente pacifista (seja a viagem real, seja a metafórica, que se faz sobre os telhados das casas, como a de Carlitos em *Aniki-Bóbó*), meio eficaz de troca de conhecimentos e de aproximação entre as criaturas humanas.[17] É claro que, para apreciar deste prisma *O velho do Restelo*, teríamos que considerar mais importante que a queda de D. Quixote, no desfecho da película, o voo por ele alçado quando agarrado à vela do moinho – como quem "se eleva acima de si mesmo e paira na amplidão qual semideus diabólico".[18] É tudo uma questão de ponto de vista. Seja como for, *O velho do Restelo*, na sua provável autoconsciência de obra derradeira, parece convidar-nos a uma revisitação de toda a cinematografia de Manoel de Oliveira, acentuando a que será talvez a mais poderosa diretriz dessa extensa produção – a que concebe a sétima arte em permanente diálogo com as outras artes, e especialmente com a literatura.

[17] Com esse ideal humanista Oliveira já acenara brevemente, em *Non ou a vã glória de mandar*, no episódio camoniano da Ilha dos Amores.
[18] É assim que Teixeira de Pascoaes, neste filme e na obra *O penitente*, vê o escritor Camilo Castelo Branco.

Plano do filme *O Velho do Restelo* (2014), de Manoel de Oliveira: Luís de Camões (por Luís Miguel Cintra), Teixeira de Pascoais (por Diogo Dória), Miguel de Cervantes (por Ricardo Trêpa) e Camilo Castelo Branco (por Mário Barroso).

REFERÊNCIAS

BÉNARD DA COSTA, João. Conversa entre João Fernandes e João Bénard da Costa. In: PRETO, António, FERNANDES, João (org.). *M.O*, v.3. Porto: Fundação de Serralves, 2014. p. 46-61.

OLIVEIRA, Manoel de. *O velho do Restelo*. Filme. Lisboa, Paris: O Som e a Fúria, Épicentre Films, 2014.

CONTRA O *HOMO DEMENS*: O CANTO COMPROMETIDO E O POEMA AZUL

Rita Barbosa de Oliveira (UFAM)[1]

RESUMO

A obra de Thiago de Mello, iniciada com os questionamentos a respeito do estar no mundo, assume a proposta de transformação da injustiça social e da repressão política que se espalhava na América Latina a partir da década de sessenta, com imagens configuradas pela esperança. A produção poética de Ernesto Penafort manifesta-se pela proposta de olhar a vida pela tonalidade do azul, simbologia da serenidade assumida perante os conflitos sociais que marcavam o Brasil e a Europa na década de setenta. Na obra de ambos o grito contra o *homo demens* é contido em favor do saber baseado na necessidade do diálogo, da tolerância e do resgate da liberdade. Nesta comunicação oral, pretende-se demonstrar os processos poéticos pelos quais os temas sociais são problematizados na poesia de Ernesto Penafort, em *Azul geral* e *A medida do azul*, e de Thiago de Mello, em *Faz escuro, mas eu canto* e *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, respaldando teoricamente a análise com o pensamento de Edgar Morin, em *Amor, poesia, sabedoria*, de Norberto Bobbio, em *Elogio da serenidade*, e de David Harvey, em *Espaços de esperança*. A discussão aqui engendrada constitui-se do resultado parcial da pesquisa financiada pelo CNPq intitulada "A literatura no Amazonas: 1954 – 2010".

Palavras-chave: poesia em língua portuguesa; literatura no Amazonas; Ernesto Penafort; Thiago de Mello.

Compromisso com a vida

A década de sessenta foi marcada por ditaduras militares na maioria dos países da América Latina, perpetradas com o apoio dos Estados Unidos da América do Norte para impedir a instalação e o fortalecimento de governos comunistas. Os governos militares depuseram, torturam, assassinaram e provocaram a fuga para o exílio das pessoas que se opuseram a esses e outros atos de ingerência na vida pública, como a adoção de políticas sócio-econômicas. Segundo Ludmila Franca,

> desse modo, o Estado se fortaleceu em sua pseudo-legalidade, exercendo o poder normativo da forma que lhe aprouvesse, legitimando meios – na maioria das vezes nada éticos nem tampouco humanitários – para identificar e eliminar qualquer organização que fosse entendida como ligada ao "perigo vermelho". (2011).

---

[1] Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – RIO); Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas; líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa – GEPELIP.

Os empresários e a classe burguesa deram apoio aos governos militares à medida em que não criticavam os atos terroristas cometidos por estes e, em troca, aumentaram os modos de exploração dos trabalhadores. Grande parcela dos intelectuais brasileiros posicionou-se contrária ao regime de exceção. Alguns saíram voluntariamente do país, outros participaram de movimentos revolucionários, outros foram demitidos de seus empregos, presos e torturados ou fugiram do país para escapar à tortura. Um deles, Thiago de Mello, teve de retirar-se do cargo de adido cultural no Chile tão logo a ditadura militar foi imposta no Brasil. Segundo Pollyanna Lima,

> Naquela época, Thiago de Mello promoveu intercâmbio entre artistas do Brasil e de outros países da América Latina. (...) Realizou inúmeras traduções e organizações de livros, como a *Antologia Poética de Pablo Neruda*, em 1963, e também nessa fase seus poemas foram traduzidos para o espanhol. O primeiro foi *Madrugada camponesa*, traduzido por Armando Uribe Arce, em 1962, e, em seguida, seus poemas foram traduzidos por Pablo Neruda, com ilustrações de Eduardo Vilche.(2012, p. 64).

A respeito da saída de Thiago de Mello de uma instituição de representação do Brasil no Chile, Cássia do Nascimento transcreve o testemunho do poeta, registrado na primeira edição de Faz escuro mas eu canto:

> Começo de abril, entreguei meu pedido de renúncia ao embaixador Fernando Ramos de Alencar. Tive de insistir para que ele o encaminhasse ao Itamaraty. No mesmo dia, escrevi meu ato institucional permanente, o poema *Os Estatutos do Homem*, publicado em maio pelo *Correio da Manhã*. Dedicado ao meu cada dia mais querido Carlos Heitor Cony, o primeiro de todos nós a bradar contra a ditadura, sua coluna do *Correio*, tradicional órgão da imprensa brasileira, que, não tardou, morreu amordaçado pelos militares. (MELLO apud NASCIMENTO, 2014, p. 59).

A obra de Thiago de Mello, iniciada com livros de poesia com a temática sobre questões existenciais, *Silêncio e palavra* (1951) e *Narciso cego* (1952), assume a preocupação social a partir de *A lenda da rosa* (1956). Segundo Marcos Frederico Krüger Aleixo, a utopia metaforizada pela palavra "bosque" no poema *A multidão desabraçada*, desse último livro citado, representa o "lugar do amor e da igualdade, que servirá de balizamento a Thiago para uma nova construção lírica". (2009, p. 11). A escolha pela poesia política se consolida, no entanto, em *Faz escuro mas eu canto* (1965), formado de três partes, *A vida verdadeira*, que concentra os temas sobre a ação política; *A fruta aberta*, que trata de reflexões a respeito do amor, da amizade, da morte e de acontecimentos históricos; e *Os poemas no disco*, com quatro poemas feitos para serem cantados, cujos temas são os constantes nas duas primeiras partes do

livro. Dessa publicação, Krüger Aleixo destaca o poema *Os estatutos do homem*, tornado público pela primeira vez, e que, para esse ensaísta, mostra o fio da navalha da linguagem literária em que se mantém Thiago de Mello: "fazer poesia política sem deixar de fazer, antes de tudo, Poesia." (2009, p. 13). Também sobre esse livro, Cássia do Nascimento esclarece que sua publicação ocorreu logo após Thiago de Mello ter retornado ao Brasil, dezesseis dias após este poeta ter entregue os originais a Ênio da Silveira, da editora Civilização Brasileira. (2014, p. 63).

Faz escuro mas eu canto traz o prefácio de Pablo Neruda e a nota explicativa de que o texto de Neruda foi "lido na homenagem prestada a Thiago de Mello pelos intelectuais, artistas e amigos chilenos por ocasião do afastamento do poeta de seu posto de adido cultural do Brasil no Chile." (1981, p. 9). No citado texto, Neruda escreve que os chilenos acolhem os talentos que os monstros rejeitam. O livro é dedicado a Anamaria, companheira de Thiago, a Pablo Neruda, aos brasileiros Paulo Alberto e Almino Afonso, "e a todos que trabalham,/ no amor da Pátria,/ pelo reinado humano da claridão/ e da justiça." (1981, p. 5). Às três partes do livro antecede a epígrafe "é preciso trabalhar todos os dias pela alegria geral. É preciso aprender esta lição todos os dias e sair pelas ruas cantando e repartindo, a mão cristalina, a fronte fraternal." (1981, p. 11). Os três citados textos definem o contexto de ditadura militar em que foram escritos os poemas e em que foi publicado o supracitado livro. Ao mesmo tempo, o tema do trabalho compartilhado para a construção da justiça social é suscitado como a ação que pode transformar o regime de opressão política.

Dez anos depois de *Faz escuro mas eu canto*, vem a público *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975). O livro traz o subtítulo

> Pequena história natural do homem, no fim que vem vindo do século vinte, cantada por Thiago de Mello, caboclo amazonense de Barreirinha, poeta e cantador, e companheiro da manhã, sentado na margem esquerda do Reno, o rio poluído onde os peixes se afogam, no inverno da cidade de Mogúncia, aonde teve de chegar, tangido pelo incêndio monstruoso que lavrou na cordilheira dos Andes, em setembro de 1973. (1983,s/p).

A obra é dedicada a Joaquim Cardozo, ao irmão e aos filhos do poeta, a Chico Araújo Neto e "para os que erraram,/ mas souberam aprender/ com a lição dos reveses,/ os que já levaram tanta porrada/ mas não desanimaram/ e continuam firmes/ no seu amor revolucionário,/ fazendo a sua parte/ todos os dias/ - em que qualquer lugar do mundo -/ pela redenção dos

injustiçados/ e dos oprimidos." (1983, s/p). Uma carta enviada de Géneve em 1974, de Paulo Freire ao poeta, serve de prefácio a esse livro, na qual o educador qualifica a poesia de Thiago como palavração do andarilho da liberdade. Essa obra possui cinco partes, *Ainda é tempo*, constituído dos temas da esperança no término dos governos autoritários, a aparente naturalidade da vida em que se disfarçam os regimes ditatoriais, reflexões a respeito do modo como intervir na transformação das injustiças sociais, a respeito da ação, talvez sem estratégia, dos movimentos revolucionários, sobre as pessoas que vivem sem saber que são manipuladas, sobre a amizade e a solidão decorrentes da luta e do asilo político; *Lição de cordilheira*, parte dedicada a Salvador Allende, composto por temas da traição e medo provocados pelo golpe que encerrou o governo democrático de Allende, da morte de amigos que dividiam o sonho de contribuir para a vida justa, da necessidade de aliar a palavra à ação revolucionária, de denúncia da desorientação e falta de amizade dos revolucionários e exilados políticos, a necessidade de recomeçar a luta pela justiça, apesar do medo, do desencanto, da desorganização do movimento revolucionário; *O fundo azul do peito*, em que predomina a auto-avaliação do poeta como revolucionário e a aceitação de que precisa de "alfabetizar" para reaprender a lutar pela justiça, e em que a morte aparece como o risco gerado por essa escolha; *Trisabellário*, formado de três canções para a filha do poeta, Isabella, criança, na época; e *Despedida de caboclo*, parte dedicada ao poeta amazonense Luiz Bacellar, em cujos poemas predomina a saudade do Amazonas, do trabalho e do alimento partilhado pelos caboclos nos ajuris e o reconhecimento de que sua ação política se dá pela palavra poética. Destacamos o texto *Amor, além do ofício* que abrange a ideia norteadora desse livro:

Trabalho de homem para homem,
Palavra que me faz ser,
Escrever não seja ofício
Alheio ao chão de viver.
Tenha sempre a tessitura
Alada da claridão,
Mas principalmente seja
De serventia a quem vive
Ferido na escuridão.
Como estrela que escalavra
Os ferros da servidão,
Tição varando as funduras
Escuras do coração.
Ofereço arte poética
Inauguro nova flor
Não.
Entrego um rumo de amor.

(MELLO, 1983, p. 53)

O poema trata da missão do poeta, cuja mensagem é uma oferta de amor para todos os homens, principalmente para aquele "ferido na escuridão", referindo à exploração do trabalho e à tortura àqueles que se opuseram aos regimes de exceção que predominavam no mundo ocidental em 1960 e 1970. A poesia de Thiago de Mello assume a voz de crítica e de denúncia às formas de injustiça praticadas pelos grupos que mantinham as ditaduras no poder. A linguagem, direcionada às vítimas dos governos de exceção, assume o tom coloquial da oralidade e opera com as simbologias da palavra poética – claridão, estrela, tição, nova flor - direcionadas para as pessoas que sofrem, com imagens voltadas para a ideia de liberdade. Desse modo, a linguagem serve de esperança, "um rumo de amor", a quem não encontra saída para a injustiça de que é vítima.

Faz escuro mas eu canto e *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* são dois livros cuja linguagem poética se constroi em torno do universo de que a poesia manifesta a linguagem do amor e da sabedoria. Isso remete à discussão de Edgar Morin de que a criação poética exalta o reencontro do homem com o seu mundo por meio da prudência, temperança, comedimento e desprendimento. Segundo ele,

> reconhecemos a poesia não apenas como um modo de expressão literária, mas como um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente, do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união. O estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas. (MORIN, 1998, p. 9).

As duas últimas frases do excerto acima indicam, primeiramente, a ordem ou o microcosmo de que a poesia é construída: a linguagem poética manifesta o paradoxo do vazio e da plenitude em que o homem vive, e a reflexão daí resultante conduz ao entendimento de que a vida, segundo regras sociais, é inútil, tudo é vão, ou, como ocorre na maioria dos casos, ao entendimento de que é preciso viver segundo normas estabelecidas entre os membros do corpo social. A última frase do excerto reúne os dois elementos paradoxais que se combinam para resultar no amor. É necessário atravessar e ir além da loucura e da sabedoria para experimentar o estão poético, e o amor, considerado por Morin como "o ápice da união entre a loucura com a sabedoria" é o intermediário para tal estado. Conforme o citado filósofo, a palavra manifesta a verdade, a ilusão ou a mentira a respeito do amor. Este resulta da hominização observada pelas expressões de afetividade, pelos rituais e pela combinação da

consciência do divino e do profano, que se fixa na figura da pessoa amada, daquilo que intentamos conseguir. Nesse sentido, Morin esclarece que o amor implica dupla possessão, a física, traduzida pelo desejo de possuir algo, representado pelas expressões corporais, e a religiosa ou mítica, pela qual o que desejamos possuir nos possui. Embora as duas possessões sejam paradoxais, elas orientam as ideias e ações que visam ao bem da comunidade. No poema acima transcrito, o poeta fala com amor, por isso ele não se afasta do que está sendo tratado. O sujeito coloca-se inteiro no que fala. As palavras são de amor, enunciadas por alguém que está engajado na questão apresentada, e por meio de todo o seu corpo se manifesta a linguagem de sua alma, pelo rosto, pelo olhar e pelas mãos.

O assunto de que o poeta fala remete à desrazão praticada no campo sociopolítico, a uma desordem, contra a qual ele investe pela convocação a todos para a vida partilhada. Nesse sentido, o *homo demens* está prevalecendo sobre o *homo sapiens*. Para Morin, um dos indicadores da sabedoria mostram-se pela "dialógica sempre em movimento entre nossa polaridade de *demens* e *sapiens*". (1998, p. 61). O outro indicador da sabedoria, e o principal para a vida a partir do século XX, ainda segundo esse filósofo, reside no esforço da auto-ética, que "implica inicialmente evitar a baixeza, evitar ceder às pulsões vingativas e maldosas. Isto supõe muita autocrítica, auto-exame, aceitação da crítica do outro. (...) A auto-ética é, antes de mais nada, uma ética da compreensão." (1998, p. 61). Morin cita o exemplo dos fatos históricos no período de 1930 e 1940 que conduziram a humanidade a "derivas fatais" e, em contrapartida, cita exemplos de atitudes sublimes de personalidades que perdoaram seus algozes. Para o pensador, esta última ação constitui-se na via oriental, na qual se aprende a tomar distância de si mesmo e a se ver como objeto, a aceitar-se para aceitar o outro.

Os dois livros de Thiago de Mello acima destacados recriam a via oriental na proposta de vida sintonizada com o outro, com a natureza e na proposta do ideal judaico-cristão da partilha, enquanto deixam implícitas a desmesura, a loucura dos grupos políticos e econômicos para submeter grande parcela da população.

Em torno de um bosque azul

A produção poética de Ernesto Penafort acontece também no contexto da Guerra Fria que polarizou o mundo entre os Estados Unidos da América do Norte e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que competiam, por meio de pesquisas tecnológicas, na quantidade de produção de material bélico, nas viagens espaciais e nos esportes olímpicos. Na Conferência de Yalta houve o acordo de que os dois países citados acima não interfeririam na zona de influência do outro. O mundo experimentou a tensão de que o uso de arma nuclear por parte de uma dessas potências destruiria a Terra. O conflito abrandou com a queda do Muro de Berlim, devido à falência econômica da URSS. Nesse período no Brasil, especificamente a partir da década de sessenta, o Presidente João Goulart propôs que fossem implementadas as mudanças sociais previstas nas Reformas de Base. No livro de Marcos Napolitano, *1964: 1964: História do regime militar brasileiro*, lê-se que os militares, certos de que as reformas de Base possuíam caráter socialista e, apoiados pelos EUA, interviram no governo de Goulart e assumiram a presidência do país. Assim, eles estabeleceram e controlaram a existência de apenas dois partidos políticos, cassaram os direitos políticos dos opositores, reprimiram os movimentos sociais e censuraram os meios de comunicação por meio da prisão, tortura e assassinato daqueles que se colocavam contrários à ditadura. O futebol e os meios de comunicação serviram de propaganda ao regime autoritário e, para isso, se implementou o acesso a televisores e se promoveram programas de televisão que alcançavam todo o país. A contestação à ditadura aconteceu tanto pelos grupos de guerrilha, como a Ação Libertadora Nacional, a Ação Popular e a Política Operária, quanto pelos movimentos artísticos, a saber, os festivais de música popular, o tropicalismo, o concretismo, a poesia-praxis, o poema-processo, entre outros.

Ernesto da Silva Penafort, que estudava no Rio de Janeiro no período da ditadura, retornou a Manaus, após ter sofrido um acidente do qual ele e sua família preferiam não falar. Nascido em Manaus, no dia 27 de março de 1936. Morreu na mesma cidade em 3 de junho de 1992. Na década de 60, estudou Ciências Sociais na Universidade do Brasil, abandonou o curso devido ao clima político vivido no país. Formou-se em Direito pela Universidade Federal do Amazonas. Ingressou no funcionalismo público. Dedicou-se ao jornalismo, colaborando em vários órgãos de imprensa do Rio de Janeiro, São Paulo e Manaus. Foi membro do Clube da Madrugada e um de seus presidentes. Sua estreia literária aconteceu em 1973, com a publicação do livro de poemas *Azul geral*, seguida de *A medida do azul*, em 1973, *Os limites do azul*, em 1985, e *Do verbo azul*, em 1988. Sua figura discreta e reservada fez o cronista e crítico Arthur

Engrácio escrever que Ernesto Penafort não gosta de aparecer em público, em letra e forma, sendo, por isso, pequena sua produção, e que os trabalhos desse poeta são produto de dez ou quinze anos de atividade poética e neles podemos perceber "sua alta visão do mundo, sua técnica amadurecida e perfeitamente identificada com a dos poetas maiores, aqueles que logram permanência no tempo, em razão da autenticidade das suas obras" (ENGRÁCIO In PENAFORT, 1982, contracapa).

A primeira edição de *Azul geral* foi publicado pela Imprensa Oficial em Manaus-AM, em agosto de 1973, com o desenho da capa de autoria de Getulio Alho. Dentre os ensaístas que comentaram a obra de Penafort, o poeta Anthístenes Pinto, no prefácio ao livro *Azul geral*, observa que Ernesto não conseguiu quebrar todas as amarras tradicionais da poesia. A forma do soneto é uma delas, mas, ao usar o decassílabo, Penafort o faz com tamanha cautela e requinte, a despeito da sobrecarga emotiva, de modo a convencer que a forma poética tradicional, quando bem aplicada por um autêntico poeta, chega a ser intemporal, desde que a linguagem e o enfoque acompanhem o processo do tempo sobre o homem e o mundo. Afirma também que *Azul geral* é para ser lido, relido e meditado, pois Penafort é desses que se interiorizam longamente, afastando-se das explosões verbais, tão ao gosto de muitos poetas. Esclarece que Ernesto trabalha às vezes durante meses em um poema, até que este tome corpo definitivo. O titulo do livro, segundo Anthístenes, se encaixa perfeitamente na obra, pois esta é impregnada de azul, símbolo de tranquilidade e esperança, de paz e compreensão entre os homens que viviam em permanente belicismo (PINTO In PENAFORT, 1973, p. 15-17). No posfácio à primeira edição de *Azul geral*, o poeta Farias de Carvalho escreve que redescobriu o paladar azul em meio às dificuldades amargas da vida, caracterizada pelo materialismo brutal e agressivo e pela ambição. Não imaginava reencontrar jamais o paladar magnífico do azul. Agradece pelo maravilhoso, sublime, divino banho de azul que teve ao lavar o próprio espírito, que foi purificado e se tornou tão leve como as poesias de *Azul geral*. Farias considera Ernesto Penafort o sacerdote do azul, presbítero da claridade, apóstolo da luz, ministro celebrante dos sagrados mistérios da poesia e vê no azul dos poemas olhos imateriais urdidos em pura luz que trazem para fora a alma das coisas para oferecer aos olhos comuns dos mortais a dimensão verdadeira (CARVALHO In PENAFORT, 1973, p. 85-87).

O segundo livro de Penafort, *A medida do azul*, foi publicado pelo Governo do Estado do Amazonas, em Manaus, em 1982, sendo o desenho da capa de autoria de Van Pereira e as

ilustrações de Van Pereira e Mauro Chagas. No prefácio, o poeta e crítico literário Luiz Ruas escreve que a poesia de Ernesto é essencialmente lírica e, ao mesmo tempo, consegue entrar nas fronteiras do metafísico, de certa forma, do misticismo, pois toda verdadeira poesia faz fronteira com o misticismo pela razão de que ambos, o poeta e o místico, são contemplativos por excelência. A única diferença é que contemplação é o termo final da ação do poeta místico, enquanto que, para Penafort, a contemplação é um estagio da ação que se finaliza na obra poética. Ruas divide os poemas de Ernesto Penafort em dois aspectos: impressionista e fugaz. Depois, afirma que a sociedade precisa do azul. "Azul de amor-ternura, de amor-romantismo, de amor-lirismo, do amor azul... azul... azul. Neste avermelhado fim de século é preciso encontrar a inocência do azul." (RUAS In PENAFORT, 1982, p.21). Corroborando com a ideia de Ruas, o poeta, crítico e editor Tenório Telles vincula a produção poética de Penafort

> à tendência espiritualista da poesia brasileira, representada principalmente por Murilo Mendes e Jorge de Lima. (...) O discurso poético de Ernesto Penafort é cheio de ressonâncias, com uma plasticidade luminosa que nos faz lembrar uma pintura expressionista. (...) O azul tem em sua poesia, profunda significação metafísica, mas só se chega a ela, à verdade que essa cor expressa, se atravessarmos essa cor expressa, se atravessarmos a aparência que envolve as coisas e o mundo, a ilusão de nossos sentidos. (1993, p. 4).

A plasticidade de caráter impressionista a que Tenório se refere foi objeto de pesquisa de iniciação científica na Universidade Federal do Amazonas, de Hervelyn Ferreira, intitulada "*Azul geral* e *A medida do azul*: a cor e a medida da poesia de Ernesto Penafort", em que ela demonstra os significados poéticos da cor azul no livro de poemas *Azul geral*, apresenta as possibilidades de construção do significado poético da medida do azul no livro de poemas *A medida do azul* e faz a analogia das tonalidades do azul com a memória, destacando o predomínio da relação entre a vida e a morte, a valorização do amor carnal, ambos inter-relacionados com o ciclo cósmico. Ainda em outra pesquisa de iniciação científica na citada instituição de ensino superior, intitulada "O cotidiano da Manaus das décadas de setenta e oitenta na poesia de Ernesto Penafort", a supracitada autora demonstrou alguns traços da vida cotidiana em Manaus e no mundo ocidental nas décadas de setenta e de oitenta, como a saudade, as transformações na paisagem de uma pequena cidade por causa do ritmo urbano nela iniciado, a carência de tempo para o ócio, a relação do ciclo da natureza com o da vida humana, a fugacidade, a memória, o mundo da poesia, a denúncia da injustiça e a oposição entre o mundo imaginado e o mundo da realidade. Também a plasticidade da poesia de Penafort é aprofundada

por Cleiciane Ferreira, na dissertação de mestrado intitulada "O simbolismo do azul em Ernesto Penafort", na qual a autora discute o significado estético do azul e demonstra o diálogo entre as questões filosóficas e estéticas na poesia de Penafort com as mesmas questões nas obras de Picasso, Yves Klein e Kandinsky. Finalizamos a discussão a respeito da recorrência da simbologia do azul na obra de Penafort aproximada à de outros artistas com a referência ao primeiro filme da trilogia das cores, do diretor Krzystof Kieslowski, *A liberdade é azul*, de 1993, em que o personagem principal estava compondo uma canção onde propunha a unificação da Europa quando morreu em um acidente de carro, e sua esposa, que sobrevive, luta para se libertar do sofrimento causado pela perda. A cor azul, nesse caso, remete à liberdade individual e coletiva. O poema, de título homônimo ao do livro em questão, reitera a simbologia acima ressaltada, ao mesmo tempo em que sugere outro significado à cor azul:

A medida do azul

A medida do azul é o estender-se
do olhar sobre os seres. Esse arguto
perceber que se tem de não mover-se
o objeto – já por ser absoluto.
A medida do azul é ver um luto
contido em toda flor e o abster-se,
cada qual de assumir seu tom enxuto
e noutro que o não seu absorver-se.
A medida do azul, pelo contrário,
não é ver no horizonte o fim do olhar,
mas o ter desta vista aonde chegar,
pois ali tem o mundo o seu ovário:
e o retorno acontece, sempre estável,
eis que o azul é o início do infindável
(PENAFORT, 1982, p. 27)

Nos doze versos iniciais predomina uma variedade de verbos no infinito impessoal e durativo a indicar a vastidão, intemporalidade e inefabilidade do universo do azul, em contraponto com os três últimos versos do poema que possuem três verbos no presente do indicativo, os quais produzem a imagem de que uma descoberta corresponde ao reinício da infindável procura do azul. A inversão do significado de medida, como limite, dimensão, tamanho, termo ou padrão de uma grandeza, aparece no primeiro e segundo verso. A medida do azul é, ao contrário, impossível de ser avaliada, é infinita, sendo exigido o "arguto perceber", a profunda atenção, "ver um luto/ contido em toda flor", absorver-se no outro, procurar onde "tem o mundo o seu ovário", sabendo que o que for encontrado será sempre o ponto de partida

para nova procura. Assim, o azul, na poesia de Penafort, incita a valorizar a vida para além das individualidades, pois ela implica constantes redescobertas do outro.

A poesia de Ernesto Penafort remete à virtude da serenidade aprofundada por Norberto Bobbio como a "disposição do espírito que somente resplandece na presença do outro: o sereno é o homem de que o outro necessita para vencer o mal dentro de si." (2011, p. 35), que mitiga a violência e refuta o confronto pelo entendimento de que a vingança leva ao poder de um sobre outro ou à destruição de ambos. A serenidade implica tolerância e respeito e contém a alegria de convidar a imaginar um mundo melhor que aquele em que vive. A proposta de olhar e sentir o azul implica o despojamento da arrogância, insolência e prepotência que caracterizam a exacerbação do poder, uma das manifestações de loucura do *homo demens*.

A título de conclusão

Os temas das obras de Thiago de Mello e de Ernesto Penafort favorecem o pensamento a respeito da necessidade de o homem ocidental modificar seu modo de pensar para outros modos que o movam no sentido de percorrer vias que podemos chamar de ecológicas. David Harvey as qualifica de "responsabilidades perante a natureza e perante a natureza humana" (2004, p. 279-304) e avalia algumas alternativas de se trilhar essas vias por meio da reflexão de partes dos pensamentos de Arne Naess, de Jacques Derrida, e principalmente E. Wilson. Deste filósofo, Harvey destaca a concepção de consiliência, espécie de escala espaço-temporal ou atitude científica por meio da qual se pode comprovar a existência de unidade do conhecimento nas diferentes áreas do saber, como se tem realizado com sucesso nas especialidades da biologia. Harvey concorda, embora faça ressalvas, com essa proposição de Wilson e alega que se aprofundarmos o olhar para o mundo interior, perceberemos a correspondência entre os saberes e as escolhas respaldadas na ética e na moral.

Assim como os estudos nas variadas ciências favorecem o modo de interpretar a natureza e, nesta, o homem, os discursos poéticos de Thiago de Mello e de Ernesto Penafort manifestam modos de representar a realidade, nela inserindo elementos utópicos. Na obra do primeiro poeta citado, devido ao período de imposição de governos ditatoriais na América Latina, a outra via é a da prática das virtudes, metaforizada no trabalho coletivo do manuseio da terra sem intermédio de um patrão, na partilha desse produto e nas mãos que se cumprimentam. A proposta consiste em assumir responsabilidade com o outro, pois a vida deve

ser baseada na ação coletiva. Na obra de Penafort, há a sugestão de cada um olhar para dentro de si e ao mesmo tempo olhar para fora para descobrir realidades interligadas e entender que esse gesto continuado conduz a atitudes baseadas no respeito à diversidade e na incansável construção do saber. A proposta consiste em pelo menos trilhar duas vias de sentidos duplos, nas quais conhecer-se é, ao mesmo tempo, avançar na descoberta do mundo. Nas obras dos dois poetas, observa-se a condenação do *homo demens*, implícito nos regimes autoritários das décadas de sessenta e setenta e que vinham sendo forjados desde as grandes guerras e os regimes fascistas na Europa. Essa exacerbação desequilibrou a tensão *homo demens-sapiens*, própria do ritmo da vida, segundo Edgar Morin. Assim, Thiago de Mello escolhe saudar a esperança no estabelecimento de governos democráticos, e Ernesto Penafort escolhe mostrar que viver exige vislumbrar além de nossos limites. Em ambos os diálogos há a esperança e a serenidade nas potências do homem para redimensionar o modo de construir o mundo.

Referências

BOBBIO, Norberto. Elogio da serenidade e outros ensaios. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

CARVALHO, Farias de. *Apresentação À Primeira Edição* de Penafort, Ernesto. *Azul Geral*. 2 ed. Manaus: Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ EDUA/ UNINORTE, 2005.

ENGRACIO, Arthur. *Contracapa* de Penafort, Ernesto. *A Medida do Azul*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

FERREIRA, Cleiciane Maia. O simbolismo do azul em Ernesto Penafort. Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do estado do Amazonas. Dissertação de mestrado. Texto digitado. Manaus, 2014, 127 páginas.

FRANCA, Ludmila. América Latina e as ditaduras: fatores históricos. In: https://norbertobobbio.wordpress.com/2011/06/27. Acesso em: 14/08/2015.

HARVEY, David. Espaços da esperança. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

KRÜGER ALEIXO, Marcos Frederico. Veredas líricas de Thiago de Mello. In: MELLO, Thiago. Melhores poemas. Seleção e prefácio de Marcos Frederico Krüger Aleixo. São Paulo: Global, 2009.

LIMA, Pollyanna Furtado. Thiago de Mello: Fortuna crítica (1951 – 1960). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Amazonas. Dissertação de Mestrado. Manaus-AM. Texto impresso. 2012.

MELLO, Thiago. Faz escuro mas eu canto. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1981.

_____ Poesia comprometida com a minha e a tua vida. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A, 1983.

_____ Melhores poemas. Seleção e prefácio de Marcos Frederico Krüger Aleixo. São Paulo: Global, 2009.

MORIN, Edgar. Amor, poesia, sabedoria. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1998.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Cássia M. B. do. A complexidade nos *Estatutos do homem* Thiago de Mello. Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura. Universidade Federal do Amazonas. Tese de doutorado. Manaus-AM, 2014.

PENAFORT, Ernesto. *Azul Geral*. Manaus: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Amazonas, 1973.

_____. *A Medida do Azul*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1982.

PINTO, Anthistenes. *Prefácio À Primeira Edição* de Penafort, Ernesto. *Azul Geral*. Manaus: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Amazonas, 1973.

RUAS, Luiz. *Para Servir de Prefácio* de Penafort, Ernesto. *Azul Geral*. Manaus: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Amazonas, 1973.

TELLES, Tenório. *Ernesto Penafort: o olhar azul do poeta*. Caderno VEST – A CRÌTICA. Jornal A Crítica. Manaus, 28/dez/1993, p. 4.

SILÊNCIOS DE UM PASSADO RECENTE: "CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS" E "TABU"

Roberta Guimarães Franco (UFLA/FAPEMIG)[1]

RESUMO

A Guerra colonial (1961-1974) e o Estado Novo (1933-1974), de maneira geral, vem dispertando cada vez mais o interesse editorial, em Portugal, pelas temáticas deste período, em especial, pelas obras literárias e cinematográficas que abordam a questão da memória, seja individual ou coletiva, seja ficcional ou mesmo autobiográfica. O silêncio imposto pela censura do Estado Novo que, segundo o filósofo José Gil, não terminou com a Revolução dos Cravos (1974), mas transformou-se em um silêncio social, foi irrompido pela literatura. As publicações de autores como Manoel Alegre, Antonio Lobo Antunes e Lídia Jorde, entre outros, abrem espaço para que outras vozes surjam. Mais recentemente, a partir dos anos 2000, verifica-se um novo movimento, incluindo também as memórias de segunda geração. Nosso trabalho, que é parte do projeto "Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", financiado pela FAPEMIG, pretende analisar o peso do silêncio desse passado recente em duas obras: o livro *Caderno de memórias coloniais* (2011), de Isabela Figueiredo, e o filme "Tabu" (2012), de Miguel Gomes. Buscaremos refletir como, em ambas as narrativas, cada uma a seu modo, transborda o espaço do trauma causado pelos acontecimentos/percepções do passado colonial, da memória dos tempos vividos em África.

Palavras-chaves: Silêncios; Memórias; Guerra colonial.

O Estado Novo português (1933-1974) e a Guerra Colonial (1961-1974), de maneira geral, vêm despertando cada vez mais o interesse editorial em Portugal, sobre as mais diversas temáticas e abordagens sobre este período da história recente do país. Nesse contexto, destacam-se, em especial, as obras literárias e cinematográficas que abordam a questão da memória, seja individual ou coletiva, seja ficcional ou mesmo autobiográfica.

O silêncio imposto pela censura do Estado Novo que, segundo o filósofo José Gil, não terminou com a Revolução dos Cravos (1974), mas transformou-se em um silêncio social, foi irrompido pela literatura. As publicações de autores como Manuel Alegre, Antonio Lobo Antunes e Lídia Jorge, entre outros, abrem espaço para que outras vozes surjam, distanciadas do discurso oficial que dominou os anos de opressão. Mais recentemente, a partir dos anos

[1] Roberta Guimarães Franco, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Literatura Portuguesa e coordenadora do Núcleo de Estudos Comparadas em Literatura (NECLI) da Universidade Federal de Lavras (UFLA).

2000, verifica-se um novo movimento, incluindo também as memórias da chamada segunda geração.

Este trabalho, parte do projeto "Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", financiado pela FAPEMIG, pretende analisar o peso do silêncio desse passado recente em duas obras de naturezas distintas: o livro *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e o filme *Tabu* (2012), de Miguel Gomes. Buscaremos refletir como, em ambas as narrativas, cada uma a seu modo, transborda o espaço do trauma causado pelos acontecimentos/percepções do passado colonial, da memória dos tempos vividos em África.

Palavras-chaves: Silêncios; Memórias; Guerra colonial.
Eixo temático: Memória, autobiografia e testemunho em Literaturas de Língua Portuguesa.

***

Ao contrário do que se poderia imaginar, os anos imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos, e consequentemente ao processo de reabertura e redemocratização de Portugal, não encontraram um ambiente propenso a revisitação e problematização do recente passado do país. O silêncio, cultivado durante os anos do Estado Novo à base de dura opressão, especialmente pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e pela DGS (Direcção Geral de Segurança), manteve-se na sociedade portuguesa, como uma espécie de trauma diante dos acontecimentos ainda vivos na memória de toda uma geração. Vivenciados de formas variadas, mais ou menos intensas, o Salazarismo, a Guerra Colonial, a Revolução dos Cravos e a Descolonização da África, formavam um quadro complexo, ainda indigesto, a ser encarado pelos portugueses.

Dessa forma, embora o cenário parecesse favorável a grandes debates (não pensamos aqui, obviamente, nos ambientes especificamente políticos e partidários), o que se evidencia são inúmeros tabus a serem vencidos, silêncios que ainda permanecem no Portugal atual, como já afirmou o filófoso José Gil em *Portugal hoje: o medo de existir*: "Hoje, trinta anos depois do fim do regime do medo, convivemos ainda com ele. A sociedade portuguesa, os portugueses não perderam o medo, ainda que (ou talvez por isso) as novas gerações pouco saibam do passado salazarista." (2008, p. 68).

Em finais da década de 70, era a literatura a abrir caminhos para a exposição do trauma, inicialmente com as publicações de António Lobo Antunes – *Os cus de Judas* (1979), *Memória*

de Elefante (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1981) –, seguido por outros nomes como Manuel Alegre, Almeida Faria, Lidia Jorge, entre outros. Portugal começava a encarar um primeiro encontro com o espelho estilhaçado do passado-presente. O viés memorialístico fusionado à criação ficcional, aos poucos, encontrou brechas para expor feridas de um passado que desconstrói, à força, uma noção homogênea de identidade portuguesa, talvez a fazer uma nova autognose de Portugal, para lembrar Eduardo Lourenço.

O momento atual, especialmente a partir dos anos 2000, configura um verdadeiro *boom* editorial em torno das temáticas que marcaram principalmente a segunda metade do século XX em Portugal. Paralelo aos discursos oficiais, tornados públicos com a abertura de arquivos no final da década de 90, vê-se emergir uma nova memória, baseada na pluralidade de vozes que, de forma surpreendente, desejam falar, contar suas experiências, histórias familiares, sentimentos, ou até mesmo expressar os vazios resultantes de processos dolorosos.

Entre os dois momentos, gerações distintas a revelar o que já afirmou Le Goff, quando disse que "A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia" (LE GOFF, 1990, p. 476). Essa busca é ainda mais desejada quando se trata de contextos de privação da democracia, como foi o Estado Novo, o que implica em pensar nas suas consequências em décadas posteriores, e na relação com a memória de segunda geração e a construção da pós-memória, como definiu Marianne Hirsch:

> [...] describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (HIRSCH, 2008, p. 106-107)

Portanto, o diálogo com passado nunca se dá de forma organizada, seja a memória oriunda de uma experiência direta, ou vivenciada a partir de um relato, é importante ressaltar o que diz Beatriz Sarlo: "[...] não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança" (2007, p. 44). Por isso, não interessa aqui pensar numa relação direta entre a memória e as narrativas que problematizam este período da história de Portugal. Mas sim, evidenciar a existência de uma dificuldade de fala, de abordar certos temas, como o mal estar familiar, a solidão, que são elementos presentes na maioria dessas obras. Lobo Antunes é, sem dúvida, o autor que trabalha, de formas mais variadas, esse "incômodo" que o tema traz à

sociedade portuguesa, mas também encontramos essas sensações em obras bastante recentes, como o livro *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e o filme *Tabu* (2012), de Miguel Gomes.

Nesse sentido, se a memória pode funcionar como um dispositivo a ser acessado e impulsionador da criação, ela também pode figurar como elemento central de uma narrativa, uma espécie de personagem, ora imudecida, ora cheia de voz, responsável por uma cronologia desalinhada. Por outro lado, o silêncio, marca da relação entre essas temáticas e a sociedade portuguesa, também pode surgir como elemento essencial, configurando emblemáticas situações onde o não-dito pode descortinar questões profundas.

O livro de Isabela Figueiredo, oriundo de textos avulsos publicados em um blog (*O mundo perfeito*), é um belo exemplo do encontro entre a memória e o silêncio em torno da situação colonial. O processo de rememoração, ligado sobretudo à figura paterna, vai buscar na infância vivida em Moçambique uma identidade própria, que tenta se desligar dos pais, da visão que ambos possuem sobre a questão colonial: "Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos!" (FIGUEIREDO, 2011, p. 24)

Caderno de memórias coloniais possue uma linguagem direta, crua, como a marcar o distanciamento necessário entre a menina loira e graciosa, que surge em fotos ao longo do livro, e a narradora, distante "trinta e tal anos" (p. 105) daquele passado. Dessa forma, não há espaço para doces lembranças ou para imaginar uma viagem contemplativa no tempo. A narradora parece desejar enfrentar sentimentos silenciados, principalmente, na sua relação com o pai: "O meu pai não me arrancou ao que eu era e pensava; o meu pai não foi capaz de formar o meu pensamento. Escapei-lhe" (p. 118)

A narrativa, dividida em 43 pequenos textos, que inicialmente vai mostrando a infância, suas descobertas, e a visão que possui do colonialismo através do que vê na figura do pai – "Com ou sem independência, um preto era um preto e o meu pai foi colono até morrer" (p. 98) –, caminha para um adensamento, conforme as lembranças se aproximam do momento da guerra, da Revolução dos Cravos e das suas consequências em território moçambicano. Embora o silêncio sobre a guerra seja evidente – "Sabíamos tanto sobre o que faziam os tropas como sobre a política do país. Sabíamos nada." (p. 63) – é o silêncio íntimo, o embate pessoal que caracteriza o texto de Isabela Figueiredo.

A voz da mãe é recuperada em vários momentos, a instruir a pequena filha, então com 11/12 anos, a contar, quando chegasse à metrópole, as atrocidades que tinha visto na colônia:

"[...] Tens que contar. Conta a todos" (p. 109). É essa obrigação, de transmitir sentimentos que não são seus, que aprofunda o silêncio entre a narradora e seus pais. Não há nenhum diálogo, embora as falas da mãe sejam colocadas entre aspas, nunca há respostas, não há nenhum sinal de que a menina está ouvindo o apelo da mãe. O incômodo gerado pelo silêncio, será esclarecido pela narradora: "Era portadora da mensagem; levava comigo a verdade. A deles. A minha, também. Mas eles não imaginariam que eu pudesse ter uma verdade só minha, sem a sombra de suas mãos" (FIGUEIREDO, 2011, p. 100)

O silêncio imposto pela narrativa fica ainda mais intenso a partir de várias referências que o leitor encontra sobre uma "traição" cometida pela narradora – "Esse pai a quem traí" (p. 82) –, pois não há nenhuma explicação sobre o motivo da traição, apenas uma sensação de pesar, por um elo desfeito, um compromisso não cumprido, que atravessa toda essa temporalidade marcada agora pela rememoração:

> E nesse momento houve um vácuo de tempo em que não fomos pessoas, não tivemos culpas nem prazeres; nada humano – só nós; senti ao longe o odor da sua carne transpirada, ácida e doce, que era a minha, dos seus ombros e rosto, uma abraço que não pudemos desapertar nunca; e ainda não, e em nenhum lugar, nunca porque não era apenas um abraço, mas a aliança invisível, muda, que mantínhamos, à qual fui fiel mesmo quando o traí logo a seguir. (FIGUEIREDO, 2011, p. 110)

O motivo da traição – que afinal estava as claras a todo momento – vem à tona quase ao final do livro: "E toda a minha verdade é para eles uma traição. Estas palavras, uma traição" (p. 131). A narradora que já admitira possuir uma verdade distinta daquela propagada pelos pais, trata o processo de rememoração como um confronto, diante do qual se permite confessar que aqueles pecados não eram seus, e que, portanto, não deveria levar adiantar as ideias com as quais fora criada: "Em silêncio, mas num silêncio ainda mais fundo, porque afinal já era mulher, voltei a chorar o que perdia e haveria de pagar. A dívida alhei que me caberia. Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora" (p. 111). Dessa forma, a escrita desses textos relega o silêncio ao passado, pois o presente é de confisão, de tentativa de redenção.

No filme *Tabu* a lógica temporal/espacial é bastante semelhante ao livro de Isabela Figueiredo, e a relação entre memória e silêncio possui uma função crucial para a estrutura narrativa do filme. No entanto, diferente do *Caderno de memórias coloniais*, onde a rememoração traz à tona aquilo que fora silenciado no passado, em *Tabu* as memórias calam, no presente, um passado distante e longínquo. Não se sabe logo de início o que a falta de diálogo entre as personagens, moradoras da cidade de Lisboa, tem a ver com a questão colonial. E a narrativa arrastada, lenta, só faz aumentar a sensação de silêncio.

O início da narrativa se dá através de uma pequena história sobre um explorador solitário que, viúvo, resolve atirar-se em um rio cheio de crocodilos – "Sob chuva e sol escaldante, uma melandólica critatura percorre a longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras, nem canibais parecer atemorizar o intrépido explorador" (GOMES, 2012) – e passa, a partir dos cinco minutos e meio, à primeira parte do filme, intitulada "Paraíso perdido". Nela encontraremos Aurora, uma senhora idosa, sua empregada cabo-verdiana, Santa, e a vizinha Pilar.

"Paraíso perdido" é marcada pelo silêncio entre as três personagens, pelas falas desconexas de Aurora, que pede a interseção de Pilar junto a Santo António, afirmando que tem "medo de ir para o inferno" e que tem "sangue nas mãos". Tudo parece fruto de alucinações de uma velhice solitária. No entanto, o silêncio, que deveria se instalar definitivamente a partir da morte de Aurora, será quebrado pelo aparecimento de uma nova personagem, Jean Luca Ventura, amigo de outros tempos, que conta a Pilar e Santa um detalhe sobre o passado de Aurora: "Ela tinha uma fazenda em África".

A partir dessa afirmação, Jean Luca assume a narração do filme, que contará a história de Aurora em África. Aqui o silêncio será marcado pelos "diálogos mudos" e pela voz única de Jean Luca, interrompida somente por uma trilha sonora que nos localiza nos anos 50. "Paraíso", a segunda parte do filme, mostrará também a história de amor clandestina entre Aurora, que era casada, e Jean Luca. O romance é marcado pelo início dos conflitos nas colônias protuguesas.

> Entretanto, começaram a correr rumores de revoltas e massacres perpetrados por negros de outros pontos da colônia. Ao longe da pacatez da nossa comunidade, as notícias pareciam-nos exageradas, se não mesmo irreais. Todavia, a confirmação de que qualquer coisa se passava chegou-nos através de um militar que batia ao território em ações de esclarecimento público. (GOMES, 2012)

No entanto, o sangue que a senhora Aurora dizia trazer nas mãos não tinha nenhuma relação com a guerra, que não chega a aparecer no filme. O sangue é do assassinato de Mário, amigo de seu marido e companheiro de banda de Jean Luca. Mário, ao encontrar Aurora escondida com Jean Luca, poderia colocar em risco a fuga dos amantes, e Aurora, com uma gravidez avançada, atira naquele que seria um empecilho à sua história de amor. Aurora volta com o marido para casa, após Jean Luca afirmar que a havia sequestrado. A morte de Mário é colocada na conta da guerra colonial. Uma carta de despedida encerra o filme, um pedido de Aurora pelo silêncio de Jean Luca, para que nunca releve aquilo que aconteceu em África, como o "Paraíso" se transformou em "Paraíso perdido".

As duas obras, embora de natureza narrativa diferentes – um livro e um filme – trazem para o momento contemporâneo o diálogo com passado vivido em África. Nesse sentido, as lembranças da infância, no caso do livro de Isabela Figueiredo, são rememoradas no presente a partir do enfretamento da imagem dos pais, em uma tentativa clara de se descolar daquela herança colonial, a ponto de considerar o seu pensamento distinto, uma traição. De modo distinto – pois no filme de Miguel Gomes, Aurora mantém o passado soterrado –, o descortinar da vida na colônia, a partir da narração de Jean Luca, também mostra a construção desse outro tempo. Assim, ambas as narrativas partem de uma memória comparativa: passado/presente, África/Portugal, evidenciando que apenas o distanciamento temporal é capaz de retirar do silêncio, os traumas, segredos e confrontos que fizeram parte desses cenários da história recente de Portugal.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais.* Coimbra: Angelus Novus, 2011.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d´água, 2008.

GOMES, Miguel. *Tabu.* Lisboa: Alambique, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 2008, Vol. 29, nº 1, pp. 103-128.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Tradução: Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Campinas: UNICAMP, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade.* Lisboa: Gradiva, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

O JOGO DA NARRATIVA EM *"O SENHOR BRETON E A ENTREVISTA"* DE GONÇALO M. TAVARES

Robson José Custódio (Universidade Estadual de Ponta Grossa)[1]

RESUMO

A partir de leituras e inferências, este trabalho visa apresentar e analisar a construção da narrativa de "O Senhor Breton e a Entrevista", do autor português contemporâneo, Gonçalo M. Tavares. A obra compõe a série *O Bairro* que contempla mais outros nove títulos, de outros importantes senhores (incluem-se os de fama intelectual – escritores poetas, principalmente). Nesse, em especial, há a participação dúbia de um narrador. Ao passo que se vê a apresentação de um "eu" entrevistador, que se afugenta e se isola também em contraposição ao "eu" entrevistado, também se verifica a aproximação de ambos. A partir disso, cria-se um diálogo com as reflexões apresentadas em WOOD (2012) e FOUCAULT (1997; 2014;), entre outros. A entrevista realizada na obra contribui para que o leitor se aproxime nas discussões, por meio das reflexões promovidas pelo entrevistador não tão bem correspondidas pelo entrevistado, que indiciam para a leitura um processo de retórica, que não parte para a persuasão, mas para um discurso livre advindo dos pensamentos de um leitor. Nisso, refiro-me no presente artigo, a ISER (1979), JOUVE (2002) e YUNES (2005). A proposta, no geral, dessa análise teórica é proporcionar considerações em relação à escrita de Tavares, à vicissitude do narrador e às contribuições de um leitor.

Palavras-chave: narrativa; Gonçalo M. Tavares; leitor;

Introdução

A obra "O Senhor Breton e a Entrevista", do autor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, traz uma peculiaridade importante na escrita: a condução da narrativa. O discurso usado durante a obra admite uma nova forma de leitura, já que muitas das vezes durante a história, o leitor é praticamente convidado a se envolver nos pensamentos do narrador.

De alguma forma, as reflexões do Senhor Breton, que entrevista a si mesmo, busca respostas que nem ele mesmo consegue encontrá-las. São dez perguntas feitas e oferecidas, com deduções e posições quase estabelecidas, que se baseiam em construções individuais do pensamento de Breton – e porque não de Tavares, tendo o tríplice olhar diante do momento narrativo – onde a própria pergunta pode indiciar retornos reflexivos

[1] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Subjetividade e Identidade, da UEPG. *Email*: robscustodio@gmail.com. Orientador: Profº Dr. Daniel de Oliveira Gomes *Email* *setepratas@hotmail.com*.

para a leitura (talvez, veja-se um aspecto aproximativo da metalinguagem do narrador, ou de um processo de retórica).

Durante muitas vezes, a leitura realizada fora conduzida por um viés reflexivo, apenas, onde o entrevistado não se manifesta com as respostas esperadas tanto pelo entrevistador quanto pelo leitor. A entrevista é realizada por Breton a ele mesmo, em frente a um espelho. A todas as perguntas não se têm as respostas. Breton apenas repensa atitudes externas aos questionamentos realizados. Além disso, a narrativa provoca uma determinada relação entre os outros moradores do Bairro. Não é o foco deste trabalho, no entanto, eu apresento alguns encaminhamentos em relação à intertextualidade presente na obra, já que isso é uma marca recorrente em todas as obras da série de Tavares.

Por conseguinte, esse trabalho visa discutir esse "jogo" da narrativa de Breton (ou até mesmo de Gonçalo Tavares), onde a ficção se atrela à realidade do sujeito e constitui-se a uma obra poética de microcontos. Para isso, deixo, para condução do referente artigo, a indagação: como a narrativa se constrói diante da instável entrevista de/com Breton? Para tanto, uso de referenciais como FOUCAULT (1997; 2014;) e WOOD (2012), além de ISER (1979) e JOUVE (2002), entre outros contribuintes.

O trabalho é dividido em quatro seções, onde discuto: 1) conhecimentos sobre o autor de grande destaque na literatura portuguesa contemporânea; 2) apresento brevemente a série "O Bairro"; 3) algumas teorias acerca da produção de narrativa; 4) algumas teorias acerca de leitura e leitor;

1. Gonçalo M. Tavares

O autor nasceu em Luanda, Angola, em 1970. Ainda criança, mudou-se para Portugal. Cresceu em Aveiro, cidade portuguesa. Sua fama na escrita iniciou a partir do recebimento do prêmio José Saramago, em 2005, que foi congratulado com o discurso referido a ele pelo próprio autor de nome homônimo à premiação. "Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater". GATTELI (2013). Resposta a isso, para a Saraiva Conteúdo, em entrevista cedida em junho de 2010, Tavares disse que não reflete sobre a sua trajetória, prefere estar centrado nas produções presentes e que ainda não foram publicadas.

O autor também é professor universitário em Lisboa. "Essas aulas são exercícios de pensar em voz alta", afirma à Saraiva. E a escrita o complementa na vida. "Acho que

a escrita tem a ver com uma necessidade pós-orgânica. Quando não escrevo fico irritado, é muito próximo a um desconforto orgânico. Não escrever me obriga a sair do normal".

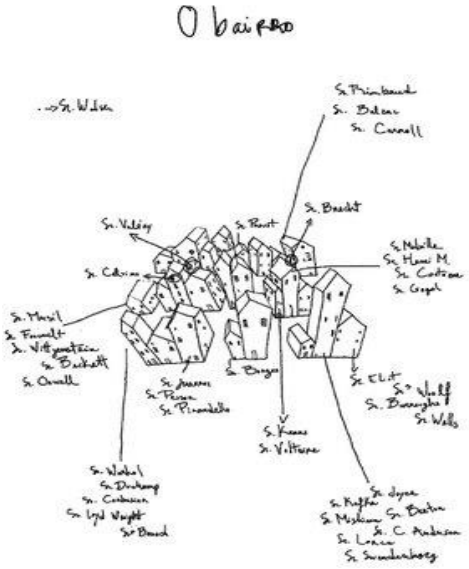
2. Série "O Bairro"

A série O Bairro é composta por dez livros e que pertencem a dez senhores escolhidos por Tavares para morar nesse bairro fictício. Todas são narrativas curtas e que comportam diversos temas. Dos demagógicos aos cômicos e trágicos. Nessa série, questões literárias também são provocadas a se discutir nas obras; os senhores tentam conversar entre si, com as suas peculiaridades aparentes.

Relação das dez publicações:

- O Senhor Valéry (2004)
- O Senhor Henri (2004)
- O Senhor Brecht (2005)
- O Senhor Juarroz (2007)
- O Senhor Kraus (2007)
- O Senhor Calvino (2007)
- O Senhor Walser (2008)
- O Senhor Breton e a Entrevista (2009)
- O Senhor Swedenborg (2009)
- O Senhor Eliot (2010)

Figura 1: Mapa dos moradores do Bairro, da série criada por Gonçalo M. Tavares



FONTE: Arquivo disponível na internet.

3. A narrativa

Todo e qualquer tipo de texto é produzido por algum indivíduo, um autor. Esse mesmo texto pode possuir internamente alguém que conta essa história, o narrador. Na obra de Tavares, encontramos a amarração entre um "eu" narrador que também se destaca como um "eu" personagem. O narrador, basicamente, é "o destinador do discurso explicitamente instalado no enunciado" é actante da enunciação enunciada e pode estar em sincretismo com um dos actantes do enunciado. Na medida em que o narrador pode intervir a todo instante como tal na narrativa, toda narração é virtualmente feita em primeira pessoa (FIORIN, 2002, p. 104). É o que acontece, portanto, com Breton.

> Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" com o "eu" de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem (BAKHTIN, 1988 apud FIORIN, 2002, p. 63).[2]

É ai que podemos perceber a relação do autor na obra. A voz de Gonçalo Tavares, poderia estar aparecendo, já que o Bairro, criado por ele mesmo, objetiva mostrar esses escritores de um ponto de vista paralelo.

Não é possível, aliás, desligarmos o sujeito da linguagem.

> É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego [...] a subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como 'sujeito'. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo, mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência (BENVENISTE, 1976, p. 286).

BARTHES (1988) afirma, pelo contrário, que quem fala em um texto não é o autor, mas sim a linguagem a ele atribuída. "Escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, "performa", e não "eu"" (pg. 66). Assim, um autor pode não ter a voz de um narrador. Se conquistar esse espaço, ele acaba por se tornar um elemento do texto. "A linguagem conhece um

[2] BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance).** São Paulo: Hucitec/Edunesp, 1988.

"sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la"(idem, p. 67). Em FOUCAULT (1997), um autor é visto como um capaz de relacionar textos entre si, já que ele apresenta características de um modo de ser do discurso. Nele, se comporta uma diversidade de "eus" que se manifestam nos diversos planos presentes dentro de uma obra.

> A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (p. 56)

Em nosso entorno muitos discursos que acontecem são ignorados por um autor, ou melhor, a noção de autoria não aparece para textos não literários. Para FOUCAULT (2014), "o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real" (p.26). Portanto, toda essa relação de conhecimento adquirido ao longo do tempo por Gonçalo Tavares, é refletida na escrita do Bairro. Os autores 'historiografados' carregam em suas histórias esse olhar obtido por Tavares. Assim, "seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta função do autor" (ibdem, p.27)

Na narrativa do objeto desse trabalho o discurso é posicionado muito mais próximo do indireto livre, onde, mesmo na terceira pessoa, ele aparece com pensamentos aleatórios durante a construção. "O que há de tão útil no estilo indireto livre é que uma palavra como "idiota" de certa forma pertence ao autor e ao personagem; não sabemos muito bem quem "possui" a palavra" (WOOD, 2012, p.23). A partir desse discurso é que é possível enxergar uma linguagem pelo olhar da personagem ou do autor, depende do nível de limitação e o pacto exercido com o leitor. Ele ainda determina o termo "ironia do autor" quando essas vozes entre os dois parecem sumir, "quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração" (p.31). E quando se fundem, chama-o de "plenitude do tédio", que é "a linguagem corrompida que existe na realidade, que todos nós conhecemos até demais e da qual queremos desesperadamente fugir" (p. 40).

Apresento abaixo um recorte para exemplificar o uso dessas variantes de discursos presentes na obra:

> Não se alude aqui a comprimentos assinaláveis com fita métrica, é claro. Um verso tem vida: portanto, altura por fora; e tem ainda mais vida: portanto, altura, por dentro. E se um organismo tem dois mundos, aquele que não se vê é sempre o mais importante, pelo menos este é um pressentimento que eu tenho,senhor Breton. Identifica-se com ele? (O senhor Breton mexe-se na cadeira. Parece incomodado com a questão.) (TAVARES, 2009, p. 49)

Nas relações entre os sujeitos da história pode-se ter uma certeza de que quem escreve a história não é o mesmo que a conta. A realidade provida do autor influencia na construção do texto, mas não o domina a ponto de se tornar os mesmos sujeitos. As relações de poder entre o autor e o narrador refletem, pois, em um narratário, que é aquele que preencherá as lacunas exigidas no texto. "Para ter uma ideia vaga do autor, é preciso fazer uma pesquisa, juntar documentos, ler prefácios; para saber tudo sobre o narrador, basta ler seu texto. O narrador, portanto, é sempre uma criação do autor e pode, consequentemente, distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou pela natureza" (JOUVE, 2002, p.360). Gonçalo M. Tavares sendo autor, não é o narrador na posição de Breton. Mesmo que sendo sua criação, as ideias lhe aproximam.

Todavia, no caso de "O Senhor Breton e a Entrevista", toda essa "brincadeira" entre o autor, o narrador e a personagem constrói uma relação importante com o leitor.

4. A leitura e o leitor

"Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação" (ISER, 1979, p. 83). E assim vou lidar com o sentido da leitura na obra de Tavares. Isso, porque as relações entre eles se faz importante para a compreensão de toda obra. Lembro aqui que o texto é composto por uma entrevista realizada em frente a um espelho consigo mesmo.

Na sequência, ISER (1979) apresenta na teoria da interação de Edward Jones e Harold Gerard em *Foundations of social psychology* quatro processos de interação: a pseudocontingência, a contingência assimétrica, a contingência reativa e a contingência recíproca, que é a qual considero ser a mais viável dentro da obra de Tavares, já que ela refere-se a uma determinada fluência no diálogo entre a obra e o leitor, onde o mutualismo é dominante. Já nesse mérito, o conceito de leitor modelo complementa essas ideias, já que ele se define como praticamente um "leitor ideal" para a obra, aquele que possui "um

conjunto de condições de sucesso" contratuadas a partir do texto, que esteja de acordo com a vontade e o esperado pelo autor, buscando as determinadas respostas solicitadas na leitura (JOUVE, 2002). "Breton e a Entrevista" faz reflexões que são ignoradas por ele mesmo nas respostas, e que na participação do leitor vemos a possiblidade de respostas. A noção de subjetividade, para tanto se vê nas relações diáticas entre o texto e o leitor, já que quando falamos da oralidade há mutuamente um diálogo entre os falantes. "O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa". (ISER, 1979, p. 87). Pelo contrário, o que vai estar presente são alguns pontos de indeterminação, que dá a possibilidade de o leitor se propagar e intervir dentro do texto. Isso não quer dizer, segundo ISER (1979), que o leitor tem liberdade para imaginar e criar o que quer, mas alguns encaminhamentos já serão propostos, para que os vazios sejam corretamente preenchidos.

A persuasão repassada vem da intenção ilocutária, termo que JOUVE (2002) define como "a vontade de agir sobre o destinatário, de modificar seu comportamento" (p.21). Segundo ele, a intenção está presente em toda narrativa e é um modo de levar o leitor a se perguntar sobre o seu jeito de estabelecer sentido. Para YUNES (2005), "a questão da leitura na contemporaneidade se coloca na confluência das interpretações, na urgência de transformar meros receptores em leitores" (p.102).

Tudo isso nos traz influentes para a leitura, que provocam as interpretações. A forma de ler, por exemplo, também pode modificar as ideias durante o processo. O leitor modelo, também carrega uma bagagem de leitura que servirá de influente para o leitor. Isso, "porque não se vai sozinho ao encontro, não se vai nu, mas com toda a carga de memória que se tem, e das próprias experiências. Evidentemente é um encontro que vai produzir mais do que ao longo dos milênios tentou-se preservar: o uso "certo" dessa informação" (idem p. 100).

Para JOUVE (2002), cada leitor traz consigo a sua própria experiência de leitura, cultura e valores, que vai influenciar na leitura, no entanto, não vai modificar e sim complementar. Logo, uma leitura não pode ser exclusa com elementos paratextuais ou dados, históricos, mapas, que auxiliam na leitura e não a modifica.

Conclusão

A partir das discussões propostas nesse trabalho, considera-se que todo um processo de leitura deve ser considerado em relação ao texto e suas relações que se

desenvolvem com o leitor. O contato entre autor e obra também deve ser pensado de acordo com o que é proposto pelos envolvidos da dialética.

A narrativa se constrói independente de tudo. A entrevista de Breton joga com a forma de escrita peculiar de Tavares. Não é por menos, já que o autor foi agraciado por José Saramago e a cada dia conquista um novo espaço de trabalho. Quanto às teorias, todos os autores foram suficientes para discutir a narrativa da obra.

Na obra, não se tem as respostas, ainda. Mas é uma opção do autor em querer aproximar o leitor da obra, de brincar com a dialética entre o leitor, o autor e o narrador. Nisso, é importante considerar que não devemos misturar as duas lógicas de autor e narrador, já que mesmo se fossem os mesmos sujeitos, não poderiam se compor da mesma forma.

Referências

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral.* São Paulo: Nacional/USP, 1976.

FIORIN, J. L. *As Astúcias da Enunciação:* as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2. ed., 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª ed. São Paulo: Loyola, 2014.

_____. *O que é um autor?* 3ª ed. Lisboa: Veja/Passagens, 1997.

GATTELI, Vanessa Hack. *O Bairro:* Aspectos teóricos da narrativa metaficcional de Gonçalo M. Tavares. Porto Alegre, 2013, Monografia de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ISER, Wolfgang. A Interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert (Org.). *A literatura e o leitor.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOUVE, Vicente. *A leitura.* São Paulo: UNESP, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Breton e a Entrevista.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

_____. Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida. *Saraiva Conteúdo.* São Paulo. 22-jun-2010. Entrevista concedida a Ramon Mello.

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* São Paulo: CosazNaify, 2012.

YUNES, Eliana . Elementos para uma história de interpretação. In.: *Pensar a leitura: complexidade.* YUNES, Eliana. (Org.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2005 p.97-103.

GUERREIROS INDÍGENAS: RESISTÊNCIA E DISCURSO COLONIAL EM A SELVA, DE FERREIRA DE CASTRO

Rodrigo Anderson Machado Cavalcante (Universidade Federal do Amazonas)[1]

Joanna da Silva (Universidade Federal do Amazonas)[2]

RESUMO

O presente trabalho é resultado de pesquisas bibliográficas desenvolvidas ao longo da escrita do trabalho de conclusão de curso, no qual se buscou analisar a obra A Selva, de Ferreira de Castro sob o viés da teoria pós-colonial. A teoria pós-colonial evidencia a influência das estratégias coloniais, bem como quais foram suas implicações para os sujeitos colonizados, e consequentemente quais as formas de resistência encontradas por estes sujeitos contra a dominação. Neste sentido, objetiva-se analisar os episódios em que os seringueiros e conquistadores entram em confronto com os índios, mostrando que o discurso que permeia as falas dos seringueiros é construído por estereótipos que colocam o indígena como um ser selvagem e violento, revelando traços da perpetuação do discurso europeu para conquistar e legitimar a escravização dos indígenas no contexto da colonização. Assim, o que é evidenciado na análise é que o discurso e as estratégias coloniais foram tão fortes que ainda permanecem nos discursos e ações de início do século XX, além de mostrar como os indígenas resistem à invasão de suas terras e queem contrapartida o seringueiro perpetua o discurso colonial para legitimar suas ações invasivas, recolocando o indígena sob os estereótipos de selvageria, canibalismo e violência, características tão peculiares ao discurso colonial do século XVI em que os colonizadores europeus usurpavam terras indígenas e disseminavam este discurso tendencioso para justificar suas ações.

Palavras-chave: pós-colonialismo; resistência indígena; A selva; Ferreira de Castro.

1. Colonialismo

Durante a busca europeia por riquezas e territórios para estabilizar sua economia, o colonialismo teve importante contribuição neste processo, uma vez que foi a partirdele que as então potências europeias conseguiram obter riquezas e mão de obra barata para se estabilizarem. Loomba (1998), define o colonialismo praticado pelos europeus não como o simples ocupar de terras como era praticado pelos antigos gregos, mas como um complexo processo que implicava não só o domínio territorial, mas também o uso das riquezas e dominação cultural e política dos povos que viviam nestes territórios. Além disso, a teórica afirma ainda que o colonialismo moderno foi muito além e modificou a economia dos territórios dominados de tal forma que estes não puderam se livrar rapidamente das amarras coloniais.

Baseado nesta definição, podemos analisar o contexto de semiescravidão dos seringais amazônicos como resquício do colonialismo, uma vez que as práticas de dominação são semelhantes, além do fato dos principais consumidores da borracha sejam os Estados Unidos e os países da Europa Ocidental.

Ainda sobre o colonialismo, quando observamos o discurso que subjaz o ataque aos indígenas que estão presentes nos arredores dos seringais, podemos verificar que ainda é a mesma ideologia, o mesmo discurso que os colonizados europeus utilizavam para subjugar os indígenas.Nos primórdios das expedições europeias para conhecer e catalogar as terras amazônicas, diversos cronistas tornaram-se famosos por seus relatos. A primeira expedição data de 1541, tendo como cronista o frei Gaspar de Carvajal, que segundo Souza (1994, p.29) afirma que "para o cronistas, somente um ponto era comum entre o índio e o branco: a violência com que atacavam ou se defendiam. Por isso deviam ser erradicados e os povos amazônicos destribalizados".

2. Pós-colonialismo

O pós-colonialismo como teoria surge por volta dos anos de 1970 com a publicação de *Orientalismo*, uma das principais obras de Edward Said. Nesta obra, Said aborda como o Oriente foi criado a partir do olhar eurocêntrico, o qual cria um discurso altamente estereotipado acerca de tudo o que dizia respeito ao outro/Oriente.

Para Bonnici (2009,p.23) o pós-colonialismo objetiva "a resposta e a resistência ao colonialismo", além de analisar "a influência exercida por uma potência europeia desde o momento da invasão até a atualidade. Assim, busca-se analisar a obra de Ferreira de Castro sob este viés pós-colonial, uma vez que apesar do contexto da obra não estar mais dentro de um contexto colonial, ainda percebemos resquícios da colonização nas ações contra os indígenas, tanto físicas quanto discursivas.

3. **Discurso colonial e resistência indígena**

José Maria Ferreira de Castro foi um dos vários autores que escreveram sobre o período áureo da borracha amazônica, uma de suas obras mais importantes, *A selva (1930),*possui renome internacional, já foi traduzida para vários países. A obra é considerada uma das melhores e mais fiéis a refletirem as vicissitudes da exploração da borracha e também do

complexo sistema de aviamento que prendia a maioria dos seringueiros para sempre à floresta, além das dificuldades que o próprio contexto geográfico impunha.

A complexidade da obra vai além da denúncia e nos permite fazer um recorte da situação indígena naquele contexto. Ao analisarmos a resistência indígena podemos compreender como as estratégias de resistência são interpretadas pelos não indígenas, além de verificar qual o olhar que permanece sobre os povos indígenas.

Em um dos episódios da obra após o confronto entre seringueiros e indígenas é perceptível a caracterização dada aos indígenas,

> [...] Antigamente era costume organizar um grupo de homens bem armados e manda-los em perseguição dos parintintins. Mas o Rondon escreveu a pedir que não se tornasse a fazer isso. E eu acho que o seu pedido é justo. Está provado para estes índios não têm medo e serão precisos muitos anos e muitos sacrifícios para civiliza-los. Mandar quatro ou cinco homens persegui-los, é trabalho inútil. Só lhes acirra o ódio e mais nada. Eles podem afastar-se por algum tempo, recolhendo à taba, porque é apenas um bando que vem atacar os "centros". Mas, um dia, voltam. Entendem que esta terra é deles, que nós somos aqui uns intrusos e não nos perdoam. (CASTRO, 1989, p. 181)

No trecho acima podemos ter acesso ao modo de pensar de sr. Guerreiro, um português que é o guarda livros do seringal. Em sua fala fica evidente o modo como se caracteriza o indígena discursivamente. O imaginário do guarda livros é de que os indígenas são *descivilizados*, um dos inúmeros estereótipos pelos quais o discurso colonial procurou representar os indígenas e legitimar a ação colonial opressora. O indígena permanece sob o viés de violento, mesmo o próprio Guerreiro afirmando que os indígenas têm o entendimento de que a terra lhes pertence.

Na fala de Guerreiro há um contraponto, pois ao mesmo tempo em que ele reproduz o mesmo imaginário dos colonizadores, também legitima a ação dos indígenas, uma vez que eles são os verdadeiros donos das terras que seu patrão administra e extrai os recursos naturais para exportar.

Além da presença do discurso estereotipado, no mesmo contexto percebemos a resistência encontrada pelos indígenas naquele momento, a resistência por meio da força, da violência, que é uma das formas primárias de resistência, mas que não tiram seu caráter de resistência à subjugação,

> — E como será a vida deles?

> — Também não se sabe ao certo, pois sobre os parintintins há muitas fantasias e a maior parte das coisas que se dizem são lendas. Mas calcula-se, pelos costumes das outras tribos, que eles vivem em igualdade, excepto o tuxaua e os seus capitães. É gente sem ambições. Roubam o que brilha, quando assaltam os seringais, mas o que desejam, sobretudo, é destruir o que pertence aos que lhes ocuparam as terras. Não lhes interessa o comércio e daí a grande dificuldade em os civilizar. (CASTRO, 1989, p. 182)

Ainda neste contexto, percebe-se que o próprio Guerreiro compreende que os indígenas possuem estratégias próprias de resistir às transações propostas pelos homens "civilizados". O comércio, ou qualquer outro tipo de acordo não parece convencer os indígenas a tornarem-se mais receptivos à presença dos extrativistas em suas terras. É interessante notar que nos primórdios da colonização, os colonizadores buscavam convencer os indígenas com objetos que despertassem a atenção deles, o que foi uma grande estratégia dos colonizadores para fazer trocas pouco vantajosas para os autóctones.

Considerações finais

Ainda que no início do século XX o colonialismo não estivesse mais vigente, muitas de suas estratégias, discurso e ideologia ainda estão presentes, principalmente quando analisamos o contexto dos colonizados, como os indígenas e os negros que foram os principais oprimidos pelo processo.

Assim, o que verificamos em *A selva*, é que a visão estereotipada construída pelo discurso colonial ainda permanece presente na fala de muitos, bem como o tratamento que se dá aos sujeitos colonizados. Quando a personagem Guerreiro descreve o indígena, ainda é sob os estereótipos de selvageria, o indígena é perigoso porque não obedece e não entrega suas terras tão facilmente aos invasores. A estratégia de resistência dos indígenas é vista pelo invasor como uma característica inata dos indígenas, aquela mesma propagada desde os tempos coloniais, nunca como uma resposta à violência que os colonizadores arquitetam em troca das riquezas e do ouro.

Desta forma, sob um viés pós-colonial compreendemos que os trechos da obra em que há a presença do indígena, os personagens não indígenas tendem a reproduzir o mesmo ideário colonial acerca do indígena, e os atos considerados violentos, nada mais são do que as estratégias encontradas por eles naquele momento para resistir e preservar a integridade de suas terras e de sua própria existência.

Referências

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais.* Maringá: Eduem, 2009.

CASTRO, Ferreira de. *A selva.* 37ª ed. Lisboa: Guimarães, 1989.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism***.** New York: Routledge, 1998.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense:* do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega, 1994.

UM CÃO QUE SONHA, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS: A MEMÓRIA, A HISTÓRIA E O ENIGMA

Rodrigo Valverde Denubila (FCL-UNESP/Araraquara)[1]

RESUMO

Esta comunicação tem por objetivo evidenciar alguns pontos centrais da poética de Agustina Bessa-Luís a partir de *Um cão que sonha*. O romance publicado em 1997 é uma das quatro obras-primas que Eduardo Lourenço destaca como tal dentro do conjunto literário da autora composto por mais de sessenta livros. Agustina Bessa-Luís é figura central da literatura portuguesa da literatura de autoria feminina em Portugal, quando estreia em 1948. *Um cão que sonha* traz questões-chave da poética agustiniana como a discussão da condição feminina, os limites entre ficção e realidade, a importância da memória no processo composicional, os estelionatos da História e quem pode escrevê-la, a existência que se plasma como enigma, entre outras. Quando a impossibilidade de definir algo se configura por meio da constante imposição da interrogação, um profundo sentimento de angústia ganha corpo; angústia, segundo a ótica da autora portuguesa, fruto da percepção da temporalidade humana. Essa articulação é uma das bases da poética agustiniana, isto é, a tentativa de quebra de certezas leva a um avultar do inacabado como marca da existência. Em um movimento descentralizador e antiautoritário, a ficcionista portuguesa aspira a evidenciar possibilidades outras, sublinhar outras modalidades de História. Esse processo instaurador de dúvidas, fruto de uma perspectiva modalizadora, faz com que Eduardo Lourenço compare o discurso literário agustiniano ao trabalho de Penélope, qual seja, à medida que algo é posto, essa mesma proposição é negada. Por sua força e destaque dentro do extenso conjunto literário de Agustina Bessa-Luís, *Um cão que sonha* se configura como importante mecanismo de discussão da obra desse grande nome das literaturas lusófonas.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís; Discurso feminino; Literatura e História.

Algumas frases se tornam grandes marcas do pensamento não só por seu poder argumentativo, mas também por sua capacidade de gerar reflexões outras. Na seara plantada com banalidades de ordens diversas, algumas sementes germinam e geram frutos importantes que ajudam a criar a intensa sensação de diálogo intertextual e interdiscursivo estabelecida entre obras de contextos sócio-históricos e geográficos diversos. Quando Virginia Woolf (2014, p.12), em *Um teto todo seu*, diz que a mulher, para escrever, precisa de dinheiro e um espaço dela, um novo paradigma é estabelecido: "[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção". A grande personagem desse ensaio ficcional

[1] Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Araraquara, São Paulo, Brasil – rodrigo.denubila@uol.com.br

é a mulher intelectual.

Anos depois da sentença proferida em 1928, ano em que a autora inglesa realiza duas conferências, uma em *Newnham College,* outra em *Girton College*, duas escolas para mulheres na *Cambridge University*, sobre o tema mulher e ficção, a importante autora portuguesa Agustina Bessa-Luís, em 1997, retoma esse mote como uma das linhas argumentativas de *Um cão que sonha*.

Nesse romance é narrada a história de Maria Pascoal e de Léon Geta Fernandes, filho da burguesia do Norte de Portugal, um desses "[...] homens demasiado preguiçosos para desenvolverem as suas próprias aptidões" (BESSA-LUÍS, 1997, p.56). Ele se casa com Maria Pascoal, uma mulher quieta e teoricamente sem graça, sem mistérios, devota aos serviços do lar, cujo único pedido antes de casar era ter um quarto de costura. O casamento foi arranjado por La Roque, avó de Léon Geta Fernandes, figura feminina dotada de força e personalidade até mesmo controladora, cuja presença é recorrente nas narrativas agustinianas.

Ao longo da trama, ficamos sabendo que Maria Pascoal gostava de escrever. A vocação literária dela ajuda o narrador em terceira pessoa, intruso e comentador, a construir a intriga de *Um cão que sonha*. No entanto, esse narrador heterodiegético de linhagem "realista" convive com um narrador em primeira pessoa que problematiza, acrescenta e modaliza o discurso do de terceira. Essa dupla presença de focos narrativos é uma das marcas características da poética de Agustina Bessa-Luís, ao mesmo tempo que essa escolha estrutural estabelece valores semânticos.

Logo no início do enredo, no primeiro capítulo, em que temos praticamente toda a informação diegética posta, Maria Pascoal morre, aos vinte e cinco anos, em um acidente de carro, na estrada da Póvoa, e seu marido continua a viver como se ela nunca tivesse existido. "Maria Pascoal morreu e esse ajuste não se alterou em nada. Léon voltou a descer às nove menos dez para ir ao bufete servir-se de macarrão gratinado" (BESSA-LUÍS, 1997, p.82).

Em determinado momento, Léon tenta escrever, porém ele é um artista falhado como muitas outras personagens são ao longo do conjunto literário agustiniano. A falha gera ressentimentos, frustrações que buscam modos de compensação complexos ancorados em ressentimentos, conforme problematiza Agustina Bessa-Luís (2000) nos ensaios "Contemplação carinhosa da angústia" e "O artista e o pensador como minoria social". Passados anos da morte de Maria Pascoal, Léon recebe das mãos de uma prima dela o manuscrito de um

romance que, supostamente, a falecida esposa havia escrito em Monte-Faro.

Após recebê-lo, Léon Geta Fernandes o deixa guardado mais alguns anos na gaveta, quando, inquieto devido às dúvidas que passa a ter sobre a personalidade de Maria Pascoal, morta anos antes, resolve mexer no documento de Monte-Faro e o dá ao seu vizinho, o misógino advogado Amálio Correia de Sá, para lê-lo e este o convence de publicá-lo como se ele fosse o autor. "Ainda que pensasse que, sendo da defunta mulher dele, o documento não seria jamais reconhecido. Era diferente se o autor fosse vivo e viesse pedir explicações um dia menos esperado" (BESSA-LUÍS, 1997, p.232). O marido de Maria Pascoal passa, portanto, a ser visto como o "dono" daquelas páginas, daquela história que muito provavelmente fora escrita por ela.

Mas o advogado, antes de permitir que Léon publique o manuscrito de Monte-Faro, realiza mudanças no texto atribuído à Maria Pascoal e torna o romance "vulgar e possidónio" (BESSA-LUÍS, 1997, p.206), bem ao gosto da época, como explicita o narrador em uma de suas digressões. A primeira versão da obra, inclusive, nunca chega a ser lida por Léon Geta Fernandes, que só lerá a versão adulterada anos depois. O livro rende prêmios e fama a Léon, que passa a viver mais isolado em seu apartamento, em Lisboa. Próximo ao fim da narrativa, ele é invadido pela culpa, dentro do limite que a personalidade dessa personagem permite tal sentimento, e até deseja expor a fraude, porém Léon é repreendido por Amálio Correia de Sá.

Em momentos como este:

> Maria Pascoal teria de o amar, como era seu costume, mas não quis repetir aquela situação. Preferia as suas férias no Monte-Faro, entretida a escrever e a fazer tartes de amora. Escrevia muito, o que ninguém estranhava, pois as raparigas fazem coisas que é melhor não reparar porque são uma maneira de se pôr em evidência sem faltar ao decoro (BESSA-LUÍS, 1997, p.110)

, o narrador nos leva a crer que a autoria do manuscrito de Monte-Faro sem nome na capa e com manchas de torta de amora cabe indiscutivelmente a Maria Pascoal. Entretanto, independente das certezas que o responsável pela organização do discurso literário passa, ainda mais quando estamos a lidar com um foco narrativo tido como privilegiado, construído ao longo da história da literatura como grande demiurgo, que é utilizado e problematizado por Agustina Bessa-Luís, é necessário atentar para o fato de que o manuscrito original de Monte-Faro está sem assinatura e, quando passa a ter, esta é uma fraude.

Não temos permissão para colocar como certo o que é uma hipótese, um mistério

oferecido pelo passado, pela história, por mais que haja indícios que ajudem a construir uma narrativa coerente, que pode "sanar" mistérios. Vale lembrar que, hoje, muito do que era aceito como a verdade passou a ser revisto. Isso fez com que a História, segundo Agustina Bessa-Luís (1993), em *Santo António*, fosse enriquecida com os seus desmentidos.

> Entende-se hoje que a História se engrandece muitas vezes com o desmentido dos grandes factos cuja luz encandeadora adultera a confissão do próprio homem. Esta é uma época em que toda a matéria que nos revela o passado está sujeita a revisão; não só porque as multidões têm a necessidade de ser informadas numa consciência menos partidária, mas também porque surgiram outros factores, éticos e científicos, que abrem mais amplo horizonte à inteligência dos estudiosos (BESSA-LUÍS, 1993, p. 9).

Deve-se lidar com a possibilidade de que Maria Pascoal é a autora do manuscrito, o que embebe o romance de determinadas chaves de leitura, principalmente, a adulteração e silenciamento da voz feminina, tanto quanto com a possibilidade dela realmente não ser a autora, o que revela o nosso desejo de reparar as injustiças do passado criando, mesmo que marcados por boas intenções, outras mentiras. Entre os muitos exemplos ilustrativos dessa questão possíveis de serem retirados do romance em discussão, destaca-se este trecho: "O documento de Monte-Faro, que seguramente não podia ser atribuído a um homem ou a uma mulher, teria, com o tempo, de ser alvo de toda sorte de dúvidas e complicadas análises" (BESSA-LUÍS, 1997, p.232).

Tantas verdades transparentes, claras, já se mostraram falsas, forjadas, bem como tantas supostas mentiras grotescas, quando escovadas a contrapelo, revelaram-se verdadeiras. Em um jogo paradoxal, bem ao gosto agustiniano, assim como Jean de Mandeville, no século XIV, escreveu um livro composto por relatos de viagem sem nunca ter saído do seu gabinete, Léon Geta é visto como um autor sem nunca ter escrito o romance que leva seu nome. É o autor de uma mentira que se eternizou como verdade.

O discurso monológico da História, a ausência de questionamentos, de dúvidas, a fácil aceitação das primeiras versões, como o nome que está na capa da *Odisseia* e do manuscrito de Monte-Faro, é fortemente criticado por Agustina Bessa-Luís ao longo de sua extensa obra, composta por mais de sessenta livros, em que a romancista portuguesa valoriza as muitas "verdades" possíveis. Corroborando com a visão agustiniana da relação entre História e Literatura, está Alfredo Bosi (2013, p.124) que, na obra *Entre a literatura e a história*, acentua o modo como "[...] o fato historicamente verificado se converte, em nossa mente, no verdadeiro".

Esse movimento, inclusive, é responsável por fazer com que a romancista lusitana revisite e repense grande parte dos fatos históricos e personalidades importantes da nação portuguesa como a história do cerco de Lisboa, Dom Sebastião, Pedro e Inês, Marquês de Pombal, a Revolução dos Cravos, as guerras coloniais, Salazar, Santo António, Florbela Espanca, a abertura democrática pós-25 de abril de 1974. Esses eventos são desbravados à medida que Agustina Bessa-Luís esculpe a imagem de um país.

Na recensão crítica de *Um cão que sonha*, publicada na *Colóquio/Letras*, José Manuel Heleno (1998, p.348) diz:

> Mais do que saber quem é o autor do "documento" e da reflexão sobre a própria literatura que se desenrola em *Um cão que sonha*, impressiona a vivência silenciosa de Maria Pascoal servindo-se de Léon para que o seu ensimesmamento seja total. Fundamental é a cegueira deste perante o mundo da mulher e o uso irónico que Maria Pascoal faz deste afastamento intransponível. Se Virginia Woolf escrevia *A room of one´s own,* Agustina Bessa-Luís imagina uma mulher que teve uma 'infância feliz' a escrever a sua *Odisseia*.

Feitas as devidas ressalvas, essa dinâmica de enredo também é encontrada em "pierre menard, autor de *quixote*", de Jorge Luis Borges (2007), conto que problematiza questões como a maneira que o nome na capa define o jeito como a obra pode ser lida, a importância do leitor como figura que atualiza e dá vida ao texto literário, uma vez que segundo Álvaro Manuel Machado (2007), Léon Geta Fernandes pode ser visto como uma espécie de leitor ideal ao se tornar a ficção de um autor, a revisitação da tradição e o ampliamento da perspectiva a partir da concepção de que um mesmo livro pode ser escrito por um autor diferente como Pierre Menard faz com *Dom Quixote*.

Outro ponto de contato, além da discussão da autoria, é a maneira como a História é problematizada: "A história, *mãe* da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu" (BORGES, 2007, p.43; grifo do autor). Nesse entrelaçar de autores e perspectivas, o conto de Jorge Luis Borges (2007), o romance de Agustina Bessa-Luís (1997) e o ensaio-ficcional de Virginia Woolf (2014) lançam luz a elementos essenciais que dinamizaram a crítica literária.

Na terceira parte de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2014) argumenta que há um profundo desconhecimento sobre a história das mulheres antes do século XVIII. Em *As mulheres ou os silêncios da história*, Michelle Perrot (2005, p.33) aponta para essa mesma

problemática: "Esta ausência no nível da narrativa é acompanhada por uma carência de traços no domínio das 'fontes' nas quais o historiador se alimentava, devido ao déficit de registro primário". O ponto é tão preocupante para a historiadora francesa que ela o retoma em *Minha história das mulheres*: "Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios" (PERROT, 2013, p.21).

Esses vazios podem permitir uma série de hipóteses, entre elas, a de que uma mulher poderia ter escrito as peças de Shakespeare:

> Teria sido extremamente incomum, mesmo considerando essa demonstração, que inesperadamente uma delas tivesse escrito as peças de Shakespeare, concluí, e pensei naquele velho senhor já falecido, mas que era um bispo, acho, que declarou ser impossível que alguma mulher no passado, presente ou futuro, tivesse a genialidade de Shakespeare (WOOLF, 2014, p.69)

Agustina Bessa-Luís (1997) parte de similar pressuposto ao indicar a possibilidade de a *Odisseia* ter sido escrita por uma princesa siciliana, uma vez que, como membro da nobreza, ela saberia dos costumes da aristocracia palaciana e dos afazeres femininos que estão postos na *Odisseia*, o que seria difícil plebeus saberem. "Ele estava informado de que a *Odisseia* teria sido escrita por uma princesa siciliana, e dava argumentos que achava irrefutáveis, como o de Nausica saber muito das lides domésticas" (BESSA-LUÍS, 1997, p.108).

A complicada concepção de que uma história oficial é aquela que narra os feitos dos "grandes" homens e os importantes fatos históricos que alteram a maneira como a sociedade estava organizada. Dito de outro modo, a História oficial é a dos reis e das guerras. Dessa forma, a narrativa histórica é escrita a partir da ótica dos vencedores, dos privilegiados, mas há também de se olhar o banal, o corriqueiro, isto é, parte do elemento de sustentação da sociedade como as mulheres, conforme destaca Virginia Woolf (2014, p.129): "E há também a moça atrás do balcão – eu preferiria sua história real à centésima quinquagésima vida de Napoleão ou o septuagésimo estudo sobre Keats e seu uso da inversão de Milton que o velho professor Z. e seus semelhantes estavam escrevendo ultimamente".

Estas palavras de Michelle Perrot (2005, p.33) estão em concordância com as de Virginia Woolf (2014): "A narrativa histórica tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública – a política, a guerra – onde elas aparecem pouco". E o motivo

das mulheres aparecem pouco, de não terem, até o século XX, representatividade intelectual, é uma das questões que Virginia Woolf (2014) lança luz ao discutir a relação entre mulher e ficção.

Agustina Bessa-Luís (1997), em *Um cão que sonha*, atualiza o discurso de Virginia Woolf (2014) para o contexto lusitano ao narrar o desenvolvimento de uma intelectual portuguesa, bem como evidencia que as colocações da autora inglesa estavam corretas, isto é, que o desenvolvimento cognitivo também está aliado a elementos materiais. Em outras obras, como *A Sibila*, a romancista portuguesa destaca a necessidade das mulheres de serem reconhecidas como boas administradoras e ganharem dinheiro; não apenas pelo nome do marido. Isabel Allegro de Magalhães (1995), em *O sexo dos textos*, argumenta que, com raras exceções - Agustina Bessa-Luís está entre elas, é difícil falar em tradição de autoria feminina - em Portugal antes da Revolução dos Cravos e que é no pós-25 de abril de 1974 que há o *boom* de obras escritas por mulheres.

Ao olhar o prosaico, a narradora de *Um teto todo seu* expõe seu interesse pelas pequenas vidas, o que está bem ao gosto da literatura produzida por Tolstói e por Dostoiévski, autores da predileção de Agustina Bessa-Luís. O desbravar da vida corriqueira oferece novas possibilidades como a escrita ficcional de Virginia Woolf e Agustina Bessa-Luís tão bem exemplificam - aquela focalizando as cenas da vida inglesa, esta, utilizando o cenário da província portuguesa como espaço de predileção dos seus romances.

A literatura contemporânea aproveita dos buracos da História para preenchê-los com possibilidades. Ela é como o Manuscrito de Monte-Faro, um livro sem autoria definida, mas que determinados grupos a assinam como se fossem os reais autores, quando, na verdade, o que se tem é um conjunto de escritas em sobreposições. Antes, a História era a dos vencidos, hoje, busca-se as adulterações, o desmentido dos grandes fatos e as outras vozes que estão ao redor dela. Se a História é discurso, linguagem, logo ela pode ser utilizada para criar e destruir valores, como fala Agustina Bessa-Luís (2000, p.67), no ensaio "A Linguagem", presente em *Contemplação carinhosa da angústia*.

Uma das grandes interrogações postas em discussão pelo livro de Agustina Bessa-Luís é quantas "fraudes grosseiras" (BESSA-LUÍS, 1997, p.282) o mundo guarda? Se o desconhecimento e os espaços em branco da História permitem o levantar de histórias outras, então, por que tanto as peças de Shakespeare quanto a *Odisseia* não poderiam ter sido escritas

por mulheres, uma vez que se sabe tão pouco sobre o autor inglês e sobre Homero? O nome na capa, simplesmente, revela a verdade da autoria? Partindo desse pressuposto, devemos aceitar como fato tudo o que os vestígios, os restos textualizados do passado dizem, bem como sobre o que é dito deles apesar das probabilidades outras que pairam ao redor desse fragmento pretérito, principalmente quando este é composto por vácuos e, consequentemente, por possibilidades.

Agustina Bessa-Luís (1997) quer fazer com que duvidemos das certezas narrativas construídas por um "narrador realista", logo, põe em causa a própria concepção de um foco narrativo privilegiado, uma vez que todo ponto de vista envolve camadas de significação ideológicas. Quem pode afirmar o que é verdadeiro ou falso, quando o que se tem é um conjunto de suposições que, em igual medida, permite a abertura de novos discursos. Nessa articulação, a literatura e a nova historiografia vêm revisitar o passado em busca das muitas Marias Pascoais que o habitam, tanto que José Manuel Heleno (1998, p.348**)** assinala: "*Um cão que sonha* é um romance denso, capaz de se interrogar sobre a intriga da e na literatura, retomando infatigavelmente o mistério do indivíduo e do caminho que percorre".

O levantamento de hipóteses, conforme destaca Silvina Rodrigues Lopes (1992), é uma articulação básica da estruturação romanesca de Agustina Bessa-Luís que engendra, em seus romances, romances históricos e biografias, a um discurso poliédrico. O narrador agustiniano, ao não oferecer certezas sobre Maria Pascoal, apresenta perspectivas diversas acerca da personagem. Nessa articulação, nenhuma verdade sobre os elementos definidores dela é posta em cena de forma categórica, uma vez que todo ponto de vista supostamente privilegiado pode ser posto em causa.

No fim de *Um teto todo seu*, esse movimento caleidoscópico que picota, esmigalha uma unidade coerente ao dar abertura a multiplicidade de cores, de formas, de cenários frutos da acumulação de modalidades é sobremaneira valorizado por Virginia Woolf (2014, p.148), assim como por Agustina Bessa-Luís:

> Enquanto ela [Mary Seton] fazia todas essas coisas, vocês, sem dúvida, estiveram observando suas falhas e suas fraquezas e decidindo que efeitos tiveram nas opiniões dela. Vocês a contradisseram e providenciaram quaisquer acréscimos e deduções que lhes pareceram justas. É exatamente como deveria ser, porque em uma questão como essa só se poder obter a verdade demonstrando muitas variações do erro.

Hipóteses. Pluralidades. Modalidades. São as muitas variações do erro que a narrativa

de *Um cão que sonha* oferece ao leitor, uma vez que este acompanha o desejo de Léon Geta Fernandes em reconstruir a personalidade de sua esposa. A vontade de Léon Geta em encontrar uma Maria Pascoal coerente e simples é frustrada pela imagem fragmentada e, acima de tudo, indefinida que ganha forma.

A morte, em Agustina Bessa-Luís, é vista como poderosa desencadeadora de enigmas, uma vez que a ausência empírica do ser avulta irresoluções. Na ausência, mais enigmas, mais perguntas são postas do que a verdade expressa. Seria Maria Pascoal a autora do manuscrito de Monte-Faro? Seria ela a estudante do MUD que Léon encontrara anos antes? Perguntas sem respostas que aspiram a destacar enigmas sem soluções são elementos desencadeadores de angústia, pois apontam a ausência de um sentido existencial teleológico ao Homem[2]. A influência de Søren Kierkegaard, principalmente, a reflexão sobre ironia, desespero e angústia, está profundamente presente em Agustina Bessa-Luís.

A angústia, segundo a concepção agustiniana, é a percepção da finitude humana. Nas palavras de Agustina Bessa-Luís (2000, p.91; grifo da autora): "*angústia* seria o sentimento da temporalidade humana". Isso está ligado as três modalidades formadoras da concepção de História, segundo a discussão proposta por Benedito Nunes (2010), em "Filosofia e memória", quais sejam, a historicidade, o tempo histórico e a consciência histórica presente em *Um cão que sonha*.

A historicidade é o que Agustina Bessa-Luís (2000) chamou de "temporalidade humana", o tempo da existência individual que, confrontado com o do universo, é exíguo e gerador de angústias de ordens diversas; o tempo histórico é o da historiografia, o da escrita da História cujo sentido mnemônico guarda o desejo de eternizar existências ao transformar visões pessoais em memórias coletivas e, por fim, a consciência histórica é o modo como o Homem problematiza as três dimensões temporais, passado, presente e futuro, sem valorizar isoladamente nenhuma delas. A consciência histórica, em seu funcionamento coerente, por exemplo, percebe a noção de progresso, a filosofia da História hegeliana, a tradição da ruptura, trazendo a reflexão de Octavio Paz (2013), como qualificadoras da modernidade.

Na atualidade, diante da percepção da diversidade, o ponto de arranque da consciência histórica é, nas palavras de Benedito Nunes (2010, p.25), as "modalidades de consciência

[2] Tendo em vista a clareza argumentativa se adota o termo em caixa alta para demarcar a espécie, enquanto em caixa baixa para marcar os indivíduos do sexo masculino.

histórica". Sublinhemos o plural utilizado pelo pensador paraense. Se a historicidade das mulheres estava apartada do tempo histórico, conforme destacam Michelle Perrot (2005) (2013) e Virginia Woolf (2014), logo, a presença da consciência histórica delas também o estava, o que passa a mudar com os enxertos feitos à História oficial. As rasuras dão densidade a um profundo sentimento de angústia que está potencializado nos excluídos da História.

Em *A Corte do Norte*, Agustina Bessa-Luís (1987, p.20) toca em um ponto fulcral da relação entre historicidade, consciência histórica e angústia: "Falar de mulheres é sempre partir do nada. Nada é a sua história". Nada e angústia estão em profunda concordância. Um dos modos de compreensão para o filosofema angústia é ausência de representação e sentido; um outro modo, é a descoberta de possibilidades frente ao encontro com o nada, conforme discute Heidegger (1989), em "O que é metafísica". Nesse ensaio, a angústia é vista como a manifestação do nada e, se falar de mulheres é partir do nada e este é abertura de possibilidade, logo, falar das mulheres é destacar a multiplicidade, como acontece com Maria Pascoal.

O mosaico de alternativas, complementares e paradoxais, acerca da personagem-chave feminina de *Um cão que sonha* conota a pluralidade de discursos que estão ao redor da História e, consequentemente, as variações do erro que são permitidas frente a toda fala monológica. Sublinha-se que o termo "erro" não tem, sobremaneira, caráter pejorativo. Basta lembrar o modo como Agustina Bessa-Luís (1992) valoriza os desmentidos da História.

Virginia Woolf (2014, p.54) destaca que as mulheres serviram, ao longo dos séculos, como um espelho mágico, isto é, a refletir "a figura do homem com o dobro do tamanho natural". Entretanto, elas não são as únicas a serem menosprezadas. Negros e homossexuais são postos à margem, também são inferiorizados e ridicularizados em nome de uma suposta superioridade de uma norma.

Em *A poética do pós-modernismo,* Linda Hutcheon (1991), ao discutir a concepção de cêntrico e ex-cêntrico, argumenta que a noção de cêntrico é fruto de uma ficção desejada e que a de ex-cêntrico é resultante de ficções indesejadas. Grifa-se o termo ficção: tanto os valores cêntricos, quanto os ex-cêntricos são construções representacionais, imagéticas que posam como a verdade e que assim foram "eternizadas" pelo discurso histórico. Essa argumentação é posta em cena por Virginia Woolf (2014, p.53), quando ela fala que os Homens são "criaturas da ilusão". Criar ilusões é aceitar que valores ficcionais, simulacros, retomando o termo de Jean Baudrillard (1981), guiam existências empíricas e, em maior grau, embebem certos tipos sociais

em determinados imperativos categóricos elevados a categoria de eufóricos.

Diferentes ficções se passaram por verdades, quer se olhe valores metafísicos, quer se olhe a História. Valores sócio-históricos são transformados em verdades, como discute Hannah Arendt (2013), em *Entre o passado e o futuro*. Tais valores elencaram quais seres passam a ser dotados de autoconfiança, segundo a perspectiva de Virginia Woolf (2014, p.53), e, assim, estão mais aptos a agir no mundo, construir narrativas e ideologias, sempre uma leitura interessada.

Um cão que sonha é a narrativa de uma adulteração, de uma mentira eternizada, em função de uma assinatura, pela História, como verdade. Dois homens: António José Amálio e Léon Geta Fernandes corrompem uma voz, uma autoria que pode ser (e bem provavelmente é) de uma mulher. Esse ato revela a concepção de uma superioridade moral de um sexo, fruto da necessidade de menosprezar o outro, conforme assinala Virginia Woolf (2014, p.53): "É possível que, quando o professor [Von X] insistiu de forma um pouco enfática na inferioridade das mulheres, ele estivesse preocupado não com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade". Inferiorizar as mulheres é um modo de diminuir a autoconfiança delas e, consequentemente, da maneira como elas atuam no mundo. É preciso delimitar uma ficcional inferioridade feminina para então criar uma igualmente ficcional superioridade masculina.

> Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E de que modo podemos adquirir essa qualidade imponderável, que também é tão inestimável, o mais rápido possível? [....] Pensando que as outras pessoas são inferiores. Sentindo que temos uma superioridade inata – pode ser riqueza, *status*, um nariz perfeito ou o retrato de um avô feito por Romney; os artifícios da imaginação humana não têm fim – sobre os outros (WOOLF, 2014, p.53).

A totalização, a monofonia, o conhecimento de uma versão final vista como neutra, universal e absoluta é, de acordo do Jane Flax (1992), em diálogo com Michel Foucault (2000), uma das armadilhas do poder dominante, uma vez que a aparente totalidade apaga as diferenças, conforme destacam, em relação às mulheres, Virginia Woolf (2014) e Michelle Perrot (2005) (2013). "A supressão de tais vozes parece ser condição necessária para a (aparente) autoridade, coerência e universalidade de nossa própria voz" (FLAX, 1992, p.235). A copresença de uma voz em primeira pessoa e uma em terceira como elemento característico da poética agustiniana, conforme posto, é significativa dessa questão, isto é, da necessidade de se modalizar a autoridade, coerência e universalidade da própria voz e da voz que narra a História. A angústia faz parte da constituição ontológica dos seres. É um afeto primordial. Porém, ela está intensificada nas mulheres que, como afirma Virginia Woolf (2014), foram inferiorizadas ao

longo de séculos.

A voz alheia é emudecida para dar legitimidade à aparente totalidade, à ilusória verdade. No entanto, a omissão não significa ausência; sim, silêncio. A adulteração gera silenciamentos, como é o caso de *Um cão que sonho*, porém não apaga a força de presenças justapostas à voz audível e definida historicamente como a legítima, aquela capaz de escrever a História e as narrativas ficcionais - basta pensarmos nos cânones literários.

Ao dar densidade às vozes silentes, ao apontar a força da pluralidade, entre muitos outros fatores, Virginia Woolf (2014) e Agustina Bessa-Luís (1997) escrevam seus nomes na história da literatura. Essas são apenas duas entre as mulheres citáveis que ajudaram a construir uma nova consciência histórica a partir da sua historicidade e da problematização do tempo histórico, à medida que a angústia é potencializada. Essa articulação problematizadora deve fazer nascer o romance, segundo Agustina Bessa-Luís (2004, p.31): "Assim nascem os romances; do proibido e negro pasto do coração. Quando não houver mais esse gosto das coisas inabordáveis e trágicas, não haverá romance, nem literatura, nem nada."

Referências

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* 7. ed. Tradução de Mario W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação.* Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A Corte do Norte.* Lisboa: Guimarães, 1987.

_____. *Antes do degelo*. Lisboa: Guimarães, 2004.

_____. *Santo António.* 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. A linguagem. In: _____. *Contemplação Carinhosa da Angústia.* Lisboa: Guimarães, 2000. p.62-68.

_____. *Um cão que sonha.* Lisboa: Guimarães, 1997.

BORGES, Jorge Luis. pierre menard, autor de *quixote*. In: _____. *Ficções.* Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p.34-45.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história.* São Paulo: Editora 34, 2013.

FLAX, Jane. Pós-modernismos e relações de gênero na teoria feminista. Tradução de Carlos

A. De C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política.* Tradução Francisco Caetano Lopes Júnior. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica? In: _____. *Conferências e escritos filosóficos.* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p.25-63.

HELENO, José Manuel. Um cão que sonha, de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.147/148, p.347-348, jan. 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís:* as hipóteses do romance. Rio Tinto: Editora Asa, 1992.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos.* Lisboa: Caminho, 1995.

NUNES, Benedito. Filosofia e memória. In: _____. *Ensaios filosóficos.* São Paulo: Editora WMF, 2010. p.20-25.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro:* do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história.* Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. *Minha história das mulheres.* 2. ed. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

FRADIQUE MENDES: EÇA DE QUEIRÓS E A ESCRITA

Rosana Apolonia Harmuch (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG/Paraná[1])

RESUMO
Segundo Carlos Reis, o conjunto da obra de Eça de Queirós revela a quase obsessão que o autor desenvolveu pela representação do escritor como personagem. Creio que é possível ampliar essa percepção para refletir sobre a representação do lugar ocupado pela literatura na sociedade portuguesa do século XIX figurada pelo autor. A figuração da literatura dentro da própria literatura e também de textos produzidos para outros fins (como os jornalísticos, ensaísticos, cartas) permite afirmar que Eça de Queirós construiu um universo em que a preocupação com o registro de um imaginário no qual a escrita ocupa um plano dominante foi mesmo obsessiva. Nesse percurso, Fradique Mendes simboliza, de certo modo, o ponto de partida e o de chegada da aventura de Eça ao longo de muitos anos experimentando os limites da escrita. Criado de forma coletiva, juntamente com Batalha Reis e Antero de Quental, Fradique foi apresentado como um poeta, autor das *Lapidárias*. No ano seguinte, ressurgiu, desta vez como personagem, em *O mistério da estrada de Sintra*, romance epistolar de Eça e de Ramalho Ortigão. E, finalmente, em 1900, a correspondência desse enigmático personagem é publicada, acompanhada de uma biografia. Como um projeto gestado durante praticamente toda a carreira de Eça, uma espécie de sombra que permanecera sempre presente, o escandaloso poeta reapareceu para, entre outras coisas, negar a literatura, para teorizar sobre a impotência da palavra diante da experiência humana e também para, explicitamente, fazer crítica literária. Entre a criação de Fradique e essa obra do final da carreira, são muitas as cenas ficcionais em que são figurados personagens em situações nas quais a leitura e a literatura ocupam o primeiro plano. Há não apenas cenas de leitura e de discussões sobre a literatura, por vezes bastante acaloradas, mas também muitos personagens que se apresentam como escritores. Nessa galeria, há os que não podem ser propriamente assim chamados, visto que apenas declamam seus textos, ou seja, aqueles cujas obras não chegam a ser publicadas; mas há, por outro lado, os que as editam. No primeiro caso, a figuração se dá, via de regra, em saraus, encontros festivos, em que o ato de apresentar a produção se restringe à poesia. No segundo, temos personagens que conseguem efetivamente publicar seus livros, tanto poéticos quanto romances, embora essa ocorrência também não baste para caracterizá-los como autores profissionais. A obra de Eça de Queirós pode ser lida, portanto, e é esse meu interesse neste trabalho, como cenário da problematização do conceito de autoria e da própria literatura, ambos em pleno processo de mudança.

Palavras-chave: Eça de Queirós; representação; leitura; literatura; Fradique Mendes.

Eça de Queirós ficou conhecido pelo rigor com que tratou os próprios textos. As cartas enviadas aos amigos dão conta de uma perene insatisfação com o que produzia. Por outro lado, é plausível a hipótese de que as duras críticas fossem tentativas de gerar nos interlocutores uma

1. Professora de Literatura Portuguesa do Departamento de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, na Universidade Estadual de Ponta Grossa / Paraná. Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná.

condição confortável para garantir alguma sinceridade[2]. Que Eça era um insatisfeito com o que escrevia, temos provas cabais, as constantes revisões em seus textos atestam isso. Já em relação à segunda hipótese, temos que nos contentar com essa condição: é apenas uma hipótese. De todo modo, é sempre conveniente lembrar que as palavras dos criadores precisam ser relativizadas. Eles não são senhores absolutos do que produzem, o que vale também para nós, críticos, é claro, embora também seja preciso lembrar que a abordagem que o criador faz de suas próprias obras difere, logo de saída, da de um profissional, cujo olhar é, por natureza, mais distanciado. O que importa aqui destacar é que a força de uma produção depende, em grande medida, do seu poder gerador de novos discursos. No caso de Eça, a bagagem crítica é enorme. Se considerarmos, em especial, uma das definições de clássico de Ítalo Calvino, a de número oito, não há dúvida de que as obras de Eça pertencem a essa categoria: Segundo o crítico italiano, "Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si, mas continuamente a repele para longe" (CALVINO, 1993, p.12).

Mas, os interesses de Eça em produzir discursos sobre suas próprias obras também foram permanentes nos textos pensados para um público bem maior que o do círculo de amigos. Meu objetivo aqui se volta, em específico, para a constância com que Eça, nos textos ficcionais e também nos jornalísticos, inseriu reflexões sobre a literatura. Essa constância o coloca como um permanente inquieto, seja buscando formas de expressão ficcional, seja refletindo sobre elas. Carlos Reis se refere a uma dessas buscas como sendo a obsessão de Eça em representar escritores e meu trabalho no doutorado foi sobre alguns desses criadores de literatura presentes na ficção eciana: Artur, Alencar, Ernestinho e em especial Fradique Mendes foram meus alvos.

Embora Alencar e Ernestinho não sejam protagonistas, a presença deles é muito significativa para o engendramento dos romances *Os Maias* e *O primo Basílio*. No caso do primeiro, além de ser o personagem mais constante na narrativa, visto que participa dos eventos do início ao fim da saga da família Maia, ele protagoniza as cenas mais significativas em que as discussões sobre literatura ganham o centro. Trata-se de um poeta e romancista (embora o

2. Além das cartas, dirigidas em especial Ramalho Ortigão, Luís de Magalhães, Teófilo Braga e Oliveira Martins, temos outras ocasiões em que essa crítica se efetiva. Por exemplo, no prefácio redigido por Eça para a obra *Azulejos*, publicada pelo Conde de Arnoso, em 1866, ele assim se qualifica: "As minhas obras, essas, não contam mesmo para viver com esse espaço de uma manhã que Malherbe garante às rosas. Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço, depois de tão ardente, laboriosa insuflação de alma, saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitação, amortalhada numa capa de cor!" (QUEIROZ, 1997, volume III, p. 1803). Neste caso em específico, a ironia de Eça fica bastante evidente, visto que, ao longo do prefácio, temos uma avaliação negativa da obra *Azulejos*.

texto mencione apenas um romance) que assim se apresenta socialmente e que, sobretudo, tem posições muito claras sobre o que entende que seja literatura e as defende, inclusive fisicamente. Já em *O primo Basílio*, Ernestinho, parente dos protagonistas, é o autor da peça *Honra e paixão*, narrativa que funciona como um espelho dos acontecimentos centrais do romance. Temos, portanto, uma ficção dentro da ficção. Acompanhamos a escrita e a reescrita da peça, assim como os motivos que direcionam as mudanças que vão sendo feitas no enredo e, claro, as muitas relações que se estabelecem entre as duas histórias.

Artur, de *A Capital!*, apesar de protagonizar um romance não concluído por Eça, publicado postumamente, é figura importante na discussão, visto que é o personagem que se crê poeta e chega, como Alencar e Ernestinho, a publicar. Sua trajetória de fracassos e humilhações, na tentativa de ser aceito como escritor, não deixa dúvidas em relação às engrenagens do mundo da escrita, em nada diferentes do restante da sociedade figurada por Eça.

Há também uma galeria em número significativo dos poetas de ocasião ou declamadores. Aqueles para quem a poesia não passa de um protocolo, de uma espécie de passe que lhes garante uma forma de acesso a outros personagens, em especial os femininos. Nesses casos, a poesia e os poetas são francamente ridicularizados. O professor Jorge Fazenda Lourenço, em um artigo chamado Poetas de romance, apresenta a hipótese de que no contexto do século XIX português, quando o romance ainda tentava encontrar seu lugar, tentava se estabelecer para além do rótulo de gênero de mero entretenimento, figurar situações em que poetas ocupam a cena ajudaria a diminuir as resistências: “Com efeito, o romance, tido como género menor, buscava no poeta e nas constantes alusões à poesia uma caução de enobrecimento, procurando nessa 'aliança' aquele prestígio então exclusivo da poesia” (LOURENÇO, 1998, p.67).

Não foi o caso de autores como Camilo Castelo Branco e, sem dúvida, de Eça. É possível pensar em uma outra hipótese para a constância na representação de poetas, também ressalta o professor Lourenço, e é esse o caso aqui: o de mostrar a poesia como algo tratado mais como uma pose do que propriamente uma produção que devesse ser levada a sério. Em relação a Camilo, Silvestre da Silva, de *Coração, cabeça e estômago*, é exemplar não apenas da preocupação em mostrar, mas sobretudo de ridicularizar um suposto poeta. Nas criações de Eça, muitas são as cenas em que, de forma bastante estratégica, estão lá os tais poetas ou

declamadores de ocasião. Cito apenas um: o corregedor que lê um poema no sarau em que o par amoroso do conto 'Singularidades de uma rapariga loura', Macário e Luísa, é formalmente apresentado:

> um corregedor de Leiria recitava o 'Madrigal a Lídia': lia-o de pé, com uma luneta redonda aplicada sobre o papel, a perna direita lançada para diante, a mão na abertura do colete branco de gola alta. E em redor, formando círculo, as damas, com vestidos de ramagens, cobertas de plumas, as mangas estreitas terminadas num fofo de rendas, mitenes de retrós preto cheias da cintilação dos anéis, tinham sorrisos ternos, cochichos, doces murmurações, risinhos, e um brando palpitar de leques recamados de lantejoulas.
> – Muito bonito, diziam, muito bonito! E o corregedor, desviando a luneta, cumprimentava sorrindo – e via-se-lhe um dente podre (QUEIROZ, 1997, volume II, p.1477).

O contraste entre a pose do corregedor e da sua plateia, ricamente vestidos para a ocasião que comporta a poesia, e o dente podre não deixa dúvidas em relação ao poder corrosivo do texto. O canal por que passa a poesia é apresentado como podre. A força do texto de Eça se volta, portanto, não apenas contra a poesia muitas vezes vazia, mas contra aqueles que a transformam em algo risível.

Mas, também nos textos não ficcionais a reflexão eciana sobre a literatura foi constante. Destaco dois textos 'Poetas do mal', publicado juntamente com 'Sinfonia de Abertura', sob a designação de Prosas românticas, entre 1866 e 1867, na Gazeta de Portugal[3]. E 'Uma carta (a Carlos Mayer)', publicado em 3 de novembro de 1867. 'Poetas do mal' é um estudo sobre o modo como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert entendiam a literatura[4]. O aqui muito jovem e iniciante Eça registra com certo espanto as escolhas literárias dos tais 'poetas do mal', comparando-as com as de outros, anteriores:

> Não têm aquela melancolia cheia de lúcidos reflexos de astros, de Byron e Musset – a menina Byron: estes, quando se vêem repelidos pelo materialismo crescente, erguem-se soluçantes e bons e mostram a alma coberta de lágrimas, vergada como se sobre ela caíssem as tristezas de um Deus; os outros não: combatem a carne com a carne; cantam a podridão; aqueles Byron, Musset, Vigny, refugiado(s) na Bíblia, mostravam a beleza daquilo que o Egoísmo humano desprezava; estes Poe, Baudelaire, Flaubert, mostram o horror daquilo que ele adora (QUEIROZ, 2000, volume III, p.52).

Praticamente um ano depois de 'Poetas do mal', Eça, agora com vinte e dois anos, promove um balanço da literatura àquela altura, mas desta vez incluindo as relações que ele e

3. Os textos passaram a integrar o volume *Prosas bárbaras*.
4. Eça se refere, mais especificamente, a *As novas histórias extraordinárias*, *As flores do Mal* e *Salammbô*.

seus companheiros tinham com ela, naquele momento em que iniciava sua carreira. De maneira bastante divertida, Eça se refere à decoração de seu quarto como sendo muito religiosa. Estavam ali uma cruz, versículos da Bíblia e dísticos da *Imitação*. Elementos que, para os amigos não contribuíam para a saúde física e recomendavam que *"o ateísmo era para mim uma necessidade higiênica"* (QUEIROZ, 2000, volume III, p.85). Ao comparar o próprio quarto com o do interlocutor, Carlos Mayer, um quarto que "celebrava a arte" (QUEIROZ, 2000, volume III, p.85) Eça registra as muitas influências que ambos e os demais companheiros sofriam:

> Dávamos grandes batalhas! Combates cruéis! Ainda a seriedade estremece! Eram dois bandos. De um lado os pagãos, os clássicos, os positivistas; de outro os bárbaros, os românticos, os místicos.
> As balas eram nomes: arremessáveis, de bando a bando, sanguinolentamente, os nomes dos grotescos de cada seita (…). Deves-te lembrar que uma vez um clássico traiçoeiro atirou desapiedadamente ao peito de um adversário romântico este nome mortal: Visconde d'Arlincourt! O romântico levou dolorosamente a mão ao coração, e caiu inanimado.
> Quando o levantamos não era um cadáver, mas era um convertido (QUEIROZ, 2000, volume III, p.86).

As batalhas, aqui referidas de forma tão agradável, não diferem da que certamente Eça travava consigo mesmo também em 'Poetas do mal'. O incômodo causado por Poe, Baudelaire e Flaubert é sem dúvida sintomático do poder que todos eles exerciam sobre a formação eciana.

Destaco que 'Poetas do mal' e 'Uma carta (a Carlos Mayer)' são de 1866 e 1867, respectivamente. Pouco tempo depois temos a criação coletiva de Fradique Mendes [5], em 1869, com a publicação de poemas desse que é apresentado como uma figura real e produtor de poemas que o colocariam facilmente entre os tais *poetas do mal*. Logo no ano seguinte, Fradique reaparece como personagem secundário em *O mistério da Estrada de Sintra*, mais uma vez cercado de cuidados para alimentar a veracidade desse tão enigmático dândi português e ainda poeta. Em 1874, Eça publica 'Singularidades de uma rapariga loura', ao qual me referi há pouco ao citar um trecho que considerei exemplar da insistência de Eça em inserir, nos mais diversos textos, reflexões sobre a literatura. Volto ao conto para chamar a atenção para a sua introdução, que funciona como uma advertência aos leitores sobre as influências sofridas pelo narrador e as consequências delas na escrita do texto. É um alerta que pode ser lido como educativo aos leitores da época para que considerassem o importante papel do contador de histórias como sendo o de um manipulador. Nessa perspectiva, o narrador do conto passa a

5. Batalha Reis e Antero de Quental foram os companheiros nessa empreitada.

personagem principal e o casal Luísa e Macário, a secundários. Logo depois de contar como conhecera o personagem cuja história ele pretende contar, o narrador nos diz:

> Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. (…) o fato é que eu – que sou naturalmente positivo e realista – tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos – , um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro dum cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras dum luar, para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático ou o mais crítico – tão triste, tão visionário, tão idealista –, como um velho monge poeta. (…) eu pus-me, elegiacamente, ridiculamente, a considerar a esterilidade da vida: e desejava ser um monge, estar num convento, tranquilo, entre arvoredos ou na murmurosa concavidade dum vale, e enquanto a água da cerca canta sonoramente nas bacias de pedra, ler a *Imitação* e, ouvindo os rouxinóis nos loureirais, ter saudades do Céu. – Não se pode ser mais estúpido. Mas eu estava assim e atribuo a esta disposição visionária a falta de espírito – a sensação – que me fez a história daquele homem dos canhões de veludilho (QUEIROZ, 1997, volume II, p.1470-1471, grifos meus).

Os grifos tentam dar conta desse interesse do narrador em colocar-se como alguém que, neste caso em específico, deixa de ser *naturalmente positivo e realista*, *matemático* até e passa a agir como *um velho monge poeta*, sintetizado como um *estúpido*. Ao longo do conto, o narrador faz outras intromissões, lembrando ao leitor que é ele quem está no comando e que, portanto, é a ele que deve ser dirigida a atenção.

O que quero com essa cronologia é chamar a atenção para o fato de que Eça colocou permanentemente, em seus textos, ficcionais ou não, seu trabalho (e por consequência de outros escritores também) em avaliação. Com o desenvolvimento da imprensa e a ascensão do romance, o público leitor cresceu significativamente, o que trouxe, como resultado direto, a necessidade de se refletir sobre valor literário. Uma produção maior significou, também, uma inquietação maior em relação ao que era ou não era boa literatura. Há um trecho do prefácio que Eça escreveu para a obra *Azulejos*, do amigo Bernardo Pinheiro Correia de Melo, o Conde de Arnoso, que já se tornou antológico da percepção que ele (Eça) teve dessas mudanças no modo de produção de literatura e, por consequência, no modo como se passou a compreender essa produção. Como o prefácio é de 1886, a visada de Eça é privilegiada, considerando-se o distanciamento temporal desde os primórdios do romance em Portugal[6]:

> esta cortesia, (referindo-se ao modo como os escritores se dirigiam aos leitores) em

6. Para um detalhamento sobre esses primórdios do romance em Portugal, o estudo do professor Paulo Motta Oliveira, aqui referenciado, é uma excelente fonte.

> que havia emoção, provinha sobretudo de que o Escritor, há cem anos, dirigia-se particularmente a uma pessoa de saber e de gosto, amiga da Eloqüência e da Tragédia, que ocupava os seus ócios luxuosos a ler, e que se chamava 'o Leitor': e hoje dirige-se esparsamente a uma multidão azafamada e tosca que se chama 'o Público'. Esta expressão, 'a Leitura', há cem anos, sugeria logo a imagem de uma livraria silenciosa, com bustos de Platão e de Sêneca, uma ampla poltrona almofadada, uma janela aberta sobre os aromas de um jardim: e nesse retiro austero de paz estudiosa, um homem fino, erudito, saboreando linha a linha o *seu livro*, num recolhimento quase amoroso. A idéia de leitura, hoje, lembra apenas uma turba folheando páginas à pressa, no rumor de uma praça (QUEIROZ, 2000, volume III, p. 1791, grifos meus).

Descontemos o fato de que soa deselegante, já que se tratava de texto para apresentar a obra do amigo, afirmar que os livros não tinham mais o teor sério e respeitável que teriam tido no passado, que passaram a andar em mãos da tal *multidão azafamada e tosca*, que não podiam, portanto, ser encarados com a mesma seriedade. Na conta, fica como saldo o que se pode considerar como o importante papel que tiveram os próprios escritores como produtores de crítica literária. A profusão de paratextos (prefácios, posfácios, introduções, advertências), mas também de cartas e artigos para periódicos em que a discussão sobre literatura ocupou o centro atesta essa importância. Para além dessas modalidades, o texto ficcional também atendeu essa demanda. Os romances de Eça aqui mencionados e também o conto 'Singularidades de uma rapariga loura' exemplificam essa constância. Mas, como apontado no resumo deste texto, a figura de Carlos Fradique Mendes atravessa a obra de Eça como uma linha de permanência da inquietação a que aqui já me referi como tendo sido uma companheira de Eça.

Lá nos primórdios da carreira, logo após as *Prosas bárbaras*, Fradique era gestado para ressurgir em 1885, em uma carta de Eça para Oliveira Martins, com a informação de que o poeta das *Lapidárias* havia falecido. Tamanha era a importância e originalidade de Fradique, de acordo com Eça, que ele informa que pretendia publicar as cartas deixadas pelo poeta, acompanhadas de uma biografia. O projeto começa a se efetivar três anos depois, mas há muitos percalços com a publicação, incluindo a morte de Eça, em 1900, quando a Livraria Chardron de Lello & Irmão finalmente publicou a obra em livro. Os dois textos que quero trazer aqui para a discussão não se encontram nessa primeira publicação em livro, mas em obra póstuma. É na *Correspondência inédita de Fradique Mendes* que estão duas das cartas mais divertidas e curiosas da produção fradiquiana. Trata-se das que são endereçadas ao próprio Eça e em que, mais uma vez, as reflexões sobre o discurso literário estão no centro. Na primeira delas, Fradique dá conselhos a Eça a respeito da escrita de uma ficção histórica que se passaria na

Babilônia. Para Fradique, o projeto não daria certo pelo fato de Eça não ter conhecido a Babilônia histórica que pretendia retratar, ou seja, à primeira vista Fradique parece estar defendendo uma forma de arte que se aproximasse rigidamente do que pudesse ser entendido como real. Mas uma outra leitura é possível: a de que ele estava denunciando o artificialismo com que a literatura tem que lidar desde sempre, mesmo quando se trata de figurar situações ou lugares dos quais temos referentes até mesmo documentais. Não há nenhum simplismo nas considerações de Fradique e um bom argumento em favor disso é o fato de que a carta é encerrada com uma menção ao romance *Salammbô*, de Flaubert, justamente uma ficção histórica, publicada em 1862, cuja ação se dá no século terceiro a.C.:

> A isto V. responde: – e a *Salammbô*? Para fazer a *Salammbô*, com efeito, não basta o Dicionário, é necessário o gênio de Flaubert. E quando se tem esse gênio, e oito anos de vagares para o aplicar a esse monumento – falha-se o monumento, como ele o falhou, e diz-se, como ele, com infinita melancolia: – Peut-être, après tout, n'y a-t-il pas un mot de vrai lá-dedans! (QUEIROZ, 1997, volume II, p.193).

Falhado é o monumento, no sentido de que não se trata de um retrato fiel do século terceiro a.C., é possível que não haja uma única palavra de verdade lá, mas isso pouco importa. A obra resiste como ficção e a discussão do conceito de literatura, justamente como algo que nada deve a não ser ao seu próprio universo se efetiva.

A segunda carta endereçada a Eça tem um tom mais íntimo e tenta não apenas consolá-lo, por conta das críticas que recebia em função de um suposto desleixo com a língua, mas também aconselhá-lo a tirar proveito disso. Para Fradique, havia nas críticas uma excelente oportunidade de aproveitar o que ele chama de Purista, ressuscitado pelas obras ecianas, e utilizá-lo como personagem:

> V. é o mais difícil de contentar dos homens que habitam a Terra. Pois consegue V. com os seus livros, ressuscitar esse tipo defunto o Purista, o Gramático, – e ainda se lastima! Como todas as cousas e os entes deliciosamente ridículos e pitorescos do século XVIII português que se afundaram, se sumiram no grande terremoto constitucional, que tudo nivelou e achatou tipos, costumes, e caracteres, sumira-se, mergulhara na treva, o Purista, o Gramático, o fiscal da Língua. (…) Talvez mesmo o único resultado sólido do seu livro foi reinventar o Purista! (QUEIROZ, 1997, volume II, p.193-194).

Nas palavras da criatura, o criador responde àqueles que confundiam boa literatura com mero respeito às normas gramaticais. Mais uma vez, valor literário está em discussão. Das seis cartas que compõem *A Correspondência inédita* (destaco que em todas a literatura é o foco),

esta é a mais longa. Fradique usa, portanto, sua verve para argumentar em defesa, repito, de um modo de se conceber a literatura. Para isso, ele afirma que há um subtipo de Purista mais incômodo para Eça, aquele que até aprecia

> a idéia, a análise, a intenção, a vida das personagens, como um crítico do seu tempo, e depois, a respeito da forma, de passagem, desculpando-se da caturrice, acrescenta que a construção é lamentavelmente francesa, o vocábulo pobre, o galicismo fervilhante, e que 'é uma pena que V. não saiba escrever a sua língua' (QUEIROZ, 1997, volume II, p.195).

Para Fradique, não há dúvidas de que esse Purista não deve ser considerado, não apenas pela fragilidade da argumentação, mas sobretudo pelo que ele vê como mérito na obra de Eça. Para explicar esse mérito, Fradique chama para a discussão outros autores, inclusive aquele tido como dono de um poder de expressão que sempre se destacou: Camilo Castelo Branco.

> Mas à parte os críticos, resta o fato. Há razão para que V. se preocupe com a sua falta de vocábulo, a construção e os seus galicismos? Não homem, respire! Evidentemente que a sua língua não é rica – menos rica, decerto, bem menos, do que a de Oliveira Martins, ou do Ramalhal amigo. Muito menos ainda do que a de Camilo, cujo verbo é prodigioso, acumulando tudo [o] que o gênio nacional inventou para se exprimir – e por isso é tanto mais doloroso ver, que ele não sabe usar essa imensa riqueza, e que, com um léxicon mais vasto que o de Ramalho ou de Oliveira Martins, não alcança nunca ter, como eles, o vigor, o relevo, a cor, a intensidade, a imagem, a vida (…). Camilo, com o verbo completo duma raça na ponta da língua, hesita, tataranha, amontoa, retorce, embaralha, e faz pastel confuso e baço, que nem o Diabo lhe pega, ele que pega em tudo! (QUEIROZ, 1997, volume II, p.196).

As relações entre Eça e Camilo sempre renderam muito e por isso não me estendo nelas, embora garantam sempre um quinhão razoável de diversão[7]. Reitero aqui meu interesse em destacar a importância desses discursos ficcionais que preenchiam uma lacuna bastante exigente desde fins do século XVIII (em Portugal mais especificamente ao longo do XIX): a da crítica literária. A profusão de publicações, assim como a rápida assimilação, pelo que Eça chamou de *multidão azafamada e tosca*, de traduções sobretudo do francês e de produções que as imitavam causava um certo desconforto em alguns escritores. Mesmo aqueles que talvez por necessidades financeiras não se furtaram a produzir romances de enredos rocambolescos, como Camilo, por exemplo, não deixaram de inserir seus discursos teórico-críticos em outras obras. Trata-se de uma atmosfera que impõe a criação de uma ficção que em muitos momentos de

7. Apenas para não perder mote tão sedutor, lembro uma fala do personagem Zé Fernandes, de *A cidade e as serras*, que, ao se referir a D. Beatriz, uma possível candidata a esposa, diz o seguinte: “Essa é bonita… Mas, menino, que horrivelmente bem falante! Fala como as heroínas de Camilo” (QUEIROZ, 1997, volume II).

indistingue. É fato que nem todo leitor perceberia o sentido dessas inserções reflexivas na época, como de resto mesmo hoje alguns podem não percebê-las, mas não se trata disso, até porque essa é a condição perene da literatura: muito do que é dito não encontra repercussão.

Eça não esteve imune a essas condições. A chamada aqui de dois textos das *Prosas bárbaras* e de um conto também dos inícios da carreira, assim como a chamada da presença de Carlos Fradique Mendes foi uma tentativa de reafirmar o quanto a obra eciana pode ser lida como um discurso da teoria e da crítica literárias. Por consequência, o quanto a obra de Eça estava em consonância com as necessidades de seu tempo. A inquietude de Eça foi a inquietude de muitos, justamente por isso é também a nossa.

Referências

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. In: Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Poetas de romance.* Alguns casos e o caso de Tomás de Alencar. Colóquio Letras, Lisboa, n. 147/148, p.67-80, jan./jun. 1998.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Cartografia de muitos embates* – a ascensão do romance em Portugal. Revista Floema, ano VII, n. 9, p. 249-282, jan./jun.2011.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.1/2.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa.* Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v.3/4.

O PRIMO BASÍLIO, DA PÁGINA À TELA

Rosiane Silva de Souza (CMRJ)[1]

RESUMO

O presente ensaio busca realizar uma leitura da minissérie global *O Primo Basílio* juntamente ao texto literário homônimo que deu origem a essa adaptação. Em 1988, a Rede Globo exibiu *O Primo Basílio*, minissérie com direção de Daniel Filho, com Marília Pera, Giulia Gam e Marcos Paulo como atores do núcleo principal. O objetivo deste ensaio é fazer uma leitura comparativa entre as duas obras, levantando algumas questões, como a relação existente entre a literatura e a televisão e a diferença entre cultura erudita e cultura de massa. Para isso, fundamenta-se esta análise em Walter Benjamin e seu texto "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". Um outro teórico, Bakhtin, diz que a obra é feita para que o outro responda, portanto precisa-se levar em consideração o papel do leitor e do telespectador nesse estudo. Percebe-se também que a recriação televisiva de um texto literário costuma apresentar-se de forma bastante diferente do texto que lhe deu origem porque são, de fato, obras diferentes. Deleuze, em seu ensaio "Platão e o simulacro", apresenta conceitos fundamentais para a leitura que se apresenta aqui. Assim também acontece com Roman Jakobson e seu conceito de "transmutação" ou "tradução intersemiótica". Destaca-se ainda a importância de ambos os meios em que as obras apresentam-se, a televisão e o livro, bem como o papel fundamental que cada um exerce sobre o seu público no seu tempo.

Palavras-chave: Literatura; televisão; adaptação.

As linguagens constituem as maiores de todas as obras de arte.

Marshall McLuhan. Visão, som e fúria.

Uma das maiores responsáveis pela disseminação da cultura popular em nosso país é a Rede Globo de Televisão. A maior parte dos brasileiros hoje toma conhecimento das atividades culturais nacionais por meio de sua programação. As novelas, seu produto mais popular, são exportadas para vários países, tornando famosos nossos artistas e nosso modo de construir enredos.

Além das tramas folhetinescas das novelas, também é digna de nota a busca por uma teledramaturgia "de arte" e de qualidade superior que a emissora vem há tempos tentando demonstrar. Isso acontece nas minisséries. Elas diferem das telenovelas em vários aspectos, a

[1] Rosiane Silva de Souza é professora do Colégio Militar do Rio de Janeiro (CMRJ, Brasil), tendo realizado o mestrado em Letras – Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com a dissertação *Quando a literatura bate a sua porta:* O Primo Basílio *no texto e na tela*.

começar pelo fato de que só costumam ir ao ar quando as gravações estão terminadas, ao passo que a novela vai sendo escrita e gravada enquanto está sendo exibida. Ainda de acordo com a qualidade declaradamente superior dessa produção, com a presença de fortes marcas de autoria e de textos literários de autores reconhecidos adaptados, a minissérie costuma gerar uma ampla discussão antes mesmo de sua exibição, o que em si já cria uma grande expectativa no público. O horário em que a minissérie vai ao ar – geralmente depois das 22 horas – funciona também como um delimitador do público-alvo, normalmente mais exigente e com outras opções de lazer que não só a televisão. Isso também traz mais liberdade ao autor quanto à temática a ser abordada e aos índices de audiência, que são menores, mas representam um público oriundo de uma parcela considerada diferenciada da população.

Foi a partir da década de 1980 que houve um redirecionamento na escolha dos temas e começaram a ser realizadas adaptações de obras literárias de renome. A maioria dessas adaptações se fez de romances de autores brasileiros, com apenas uma exceção: Eça de Queirós[2]. O romancista português teve dois de seus romances adaptados para a tela global: *O primo Basílio*, exibido em 1988, e *Os Maias*, exibido em 2001. Nestas adaptações, muito de seu texto foi preservado, numa tentativa de ser "fiel" à obra matriz. Mas afinal, o que é fidelidade? O que significa adaptar? Até aonde o "adaptador" pode ir (se é que há limites para a sua "criação")? Adaptar é criar?

Essas questões sempre causaram inquietação. E também é bastante significativo que, das muitas minisséries adaptadas de obras literárias, o único autor estrangeiro escolhido seja Eça de Queirós. Que fascínio esse autor exerce sobre a sociedade brasileira? Por que a escolha de suas obras em vez de outras, que muitas vezes retratam problemas mais "brasileiros" do que os elencados por ele em seus textos, tão portugueses?

É importante mostrar que, a despeito do que alguns críticos dizem, a televisão também desempenha um papel positivo na sociedade brasileira contemporânea. Ela está presente em quase 100% dos domicílios e, para muitos, é o único meio de que dispõem de acesso à cultura. Sem ela, Eça de Queirós e muitos outros autores seriam apenas nomes desconhecidos de quem não se teria nenhuma notícia ou ideia. A adaptação de *Os Maias*, por exemplo, fez em 2001, mais de cem anos após a morte de Eça, o romance homônimo entrar na lista dos *best sellers* do

[2] Em 1999, houve uma microssérie de três capítulos baseada na obra do autor argentino Mempo Giardinelli – *La luna caliente*. Minisséries, porém, foram apenas de autores brasileiros e as duas baseadas na obra de Eça.

ano. Portanto, a televisão serve-se da literatura, mas esta também se beneficia desse diálogo intertextual.

Muito já se escreveu a respeito das adaptações de textos literários para a TV, a maioria dos trabalhos explicitando as diferenças encontradas entre o texto literário e sua recriação audiovisual. As diferenças se dão porque são, de fato, obras diferentes. Adaptação não é paráfrase, é a recriação de uma obra por um outro autor. A linguagem é outra porque o veículo é outro, e como tal tem de ser analisada com um olhar também outro. O texto de Eça foi escrito tendo em vista o público leitor do século XIX, já a adaptação televisiva em questão foi feita para os telespectadores do fim do século XX no Brasil.

Na contemporaneidade, encontramo-nos diante de uma estética que privilegia a voz, a rasura, o inacabado. Os livros, em especial aqueles do século XIX, utilizavam-se de narradores em terceira pessoa para apresentar uma pseudo-objetividade, uma narrativa que se queria quase cópia do real, e que será questionada a partir do advento do Modernismo. Os leitores passam também a "rasurar", a subverter, o que se lhes é apresentado quando decidem subverter a própria ordem da leitura, começando-a pelo final ou lendo fragmentadamente. Adaptar uma obra literária, um romance, por exemplo, seria, então, mais uma subversão? Talvez. Afinal, o realizador da adaptação cria para si uma nova categoria – o leitor-autor –, pois irá recriar, a partir de sua leitura, uma obra já existente numa outra linguagem, criando uma nova maneira de se ler um texto. Essa "subversão", porém, beneficiaria também o texto original, pois este acabará por ser relançado ao público graças a sua adaptação. Com isso, ganha novos leitores, alguns que sequer o conheciam.

No entanto, essa avaliação positiva da adaptação é recente (e está longe de ser unânime). Afinal, todos conhecemos alguém que tenha ficado insatisfeito com a adaptação para a TV ou para o cinema de um determinado livro, seja ele uma grande obra da literatura universal ou um *best seller* juvenil. O motivo dessa insatisfação é o fato de muitos considerarem a adaptação um simulacro platônico, uma cópia mal feita do modelo. Para a cópia ser considerada de valor, precisaria ser o mais semelhante possível ao modelo. Cópias mal feitas – simulacros – deveriam ser desprezadas, de acordo com Platão. Deleuze, porém, retoma e reitera a perspectiva de Nietzsche, que é de suma importância para este trabalho, de uma "reversão do platonismo", ou seja, um resgate do simulacro da posição de inferioridade a que fora relegado. É como se estivéssemos lendo o simulacro como algo que ele não é e jamais poderia ser. "A cópia é uma

imagem dotada de semelhança, o simulacro uma imagem sem semelhança" (DELEUZE, 2000, p. 241). Não se pode, portanto, tentar definir o simulacro utilizando o mesmo critério das cópias. Hierarquizar as cópias ou os simulacros não é mais relevante. Interessa reconhecer a necessidade de tais obras coabitarem sob o mesmo espaço/tempo. A adaptação não é uma obra menor, mas uma obra outra, que também apresenta em si uma potência positiva.

Parto do conceito de "transmutação", ou "tradução intersemiótica", cunhado por Roman Jakobson. Em seus estudos sobre o signo verbal, Jakobson conclui que há três maneiras de interpretá-lo: a primeira, por meio da tradução intralinguística, na qual se faz a interpretação dos signos verbais utilizando outras palavras do mesmo idioma; a segunda, por meio da tradução interlinguística, que seria a tradução como nós a conhecemos, interpretar um signo utilizando outro de igual significação em outro idioma; e, por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação, que seria a interpretação de signos verbais utilizando-se sistemas de signos não-verbais. Este conceito poderia definir também o que seria a passagem do texto literário a uma outra linguagem, a audiovisual, cujos signos principais são a imagem e o som. Na adaptação, a linguagem verbal, literária, é transmutada, utilizando-se para isso de signos não-verbais (imagem, som, figurino). Apesar de ainda ser utilizada a linguagem verbal, pode-se tratar também de uma transmutação porque, de fato, há a passagem da obra de um sistema verbal para um sistema misto. Sem os signos não-verbais, não haveria adaptação, seria apenas uma tradução de uma linguagem verbal a outra, o que mostra a total relevância dos signos não-verbais para este novo texto.

As adaptações seriam, portanto, transmutações (ou transcodificações), e não apenas releituras. Elas ratificam a existência dos textos literários, dando-lhe mais vigor, uma vez que o texto só existe se houver leitores que lhe atribuam significado. Como a leitura em si não deixa marcas, a realização de uma adaptação é a prova concreta de que o objetivo do escritor fora atingido: seu texto foi lido e interpretado.

Walter Benjamin apresentou uma análise fundamental para o estudo sobre adaptações. Ele chama a atenção para o fato de que, a qualquer tempo, a obra de arte sempre pôde ser reproduzida. Cita como exemplo os discípulos que copiavam as obras de seus mestres como exercício, os mestres que reproduziam suas obras para difundi-las e até as falsificações, que não deixam de ser reproduções de uma obra de arte. A "reprodução técnica", porém, representou um processo completamente novo, desenvolvendo-se sucessivamente na história.

Benjamin continuou dizendo que, por mais perfeita que seja a reprodução, sempre lhe faltará o que ele chamou de *hic et nunc*, o aqui e agora típico da obra de arte, "a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra" (BENJAMIN, 1955, p. 245). Seria este *hic et nunc* o elemento característico da autenticidade da obra de arte. Desta forma, quando nos referimos a uma reprodução, técnica ou não, a noção de autenticidade se perde.

Quando se trata de uma reprodução técnica, Benjamin ressalta que estamos diante de uma obra independente, capaz de circular por situações improváveis para a obra original. A adaptação pode ser lida, portanto, como um modo de se reproduzir *tecnicamente* um romance – utilizando-se as técnicas audiovisuais características da televisão, por exemplo. Essa reprodução técnica teria mais autonomia do que a obra original porque a reprodução já representa uma ruptura com a tradição de se considerar a obra de arte como algo sagrado. Além disso, circula por espaços inimagináveis para a obra original. A obra de Eça de Queirós, por exemplo, por meio da adaptação televisiva e cinematográfica no Brasil, tornou-se conhecida em espaços socioculturais onde antes sequer conheciam seu autor. Isso só vem reforçar a análise feita: a forma do texto mudou, trazendo com isso novos leitores e, a partir daí, novos usos.

Eça foi, para o seu tempo, o que os autores de telenovelas e minisséries são hoje para o nosso: fonte de entretenimento. E da mesma forma que hoje estes últimos precisam conquistar permanentemente o espectador, os escritores também precisavam seduzir seus potenciais leitores. Eles precisavam traçar padrões, buscando despertar nos leitores daquela época o gosto pela leitura e a boa aceitação dos textos. A figura do leitor, aliás, tornara-se tão importante no século XIX que sempre encontramos nos romances oitocentistas cenas de leitura. São várias as cenas em que Luísa ou Jorge referem-se aos textos que estão lendo.

Em se tratando da transcodificação propriamente dita, algumas dificuldades se põem diante do autor da obra televisiva: como transpor para as telas verbos como pensar, sentir, querer, esquecer, lembrar, perceber, muito presentes nos romances, mas proibidos para o roteirista? Como tornar visível o pensamento de um personagem sem cair na facilidade de se usar, na narrativa audiovisual, um narrador? A literatura, por remeter a todo momento ao fluxo de consciência dos personagens, pode e deve utilizar tais verbos. A adaptação de um texto literário, por isso, já se inicia com uma impossibilidade típica da sua linguagem. O que fazer, então? Criar mecanismos para transpor para a tela o até então intransponível. No romance *O primo Basílio*, o narrador utiliza-se várias vezes de discurso indireto livre, apresentando os

pensamentos e lembranças dos personagens. Como o autor e roteirista da adaptação, Gilberto Braga, resolveu isso? Transformando o que era pensamento em uma conversa. Para citar um exemplo, quando Luísa vai ao Paraíso pela primeira vez, o narrador descreve o que seriam os seus pensamentos.

> E estava muito nervosa; não pudera dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera por um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma nova forma de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a *casa* em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? Era para os lados de Arroios, adiante do Largo de Santa Bárbara; lembrava-se vagamente que havia ali uma correnteza de casas velhas... Desejaria antes que fosse no campo, numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas (...)... Mas era num terceiro andar, – quem sabe como seria dentro? Lembrava-lhe um romance de *Paulo Féval* em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de *Sèvres* e os pés nus pisam *Gobelins* veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio, – e o Paraíso decerto era como no romance de Paulo Féval. (QUEIRÓS, 2004, p. 145, 146)

Essa longa descrição, perfeita para o texto literário, em que várias características de Luísa vão sendo apresentadas justamente pela escolha vocabular do autor, configura-se em uma dificuldade para o adaptador. Como deixar visível o interesse, a *curiosidade*, as sensações de Luísa? Gilberto Braga, o roteirista da minissérie, resolve criando uma cena em que Luísa conversa com Leopoldina, sua melhor amiga, sobre a carta que recebera de Basílio, convidando-a para ir ao Paraíso no dia seguinte. Na cena da minissérie, acontece um diálogo entre Luísa e Leopoldina, e esta última pergunta:

> – Onde fica esse tal de "Paraíso"?
> – Pro lado de Arroios, pertinho do Largo de Santa Bárbara, no terceiro andar. – Respondeu Luísa.
> – Que bairro mais feio! Só casas velhas, tristes.
> Luísa, com um olhar distante e expressão sonhadora, como uma mocinha romântica, talvez, diz:
> – Talvez por fora, Leopoldina. Por dentro, com todo o requinte do Basílio, com seu bom gosto, tenho certeza de que vai ser igualzinho a um romance que li há pouco tempo, de Paulo Féval. (Minissérie)

E aí começa a descrição, tal qual a feita no romance. Ouve-se a voz de Luísa contando interessada, desejosa do encontro, e vê-se a imagem de sua chegada ao Paraíso. Nesta cena, o

texto e a imagem exatamente contrária da que Luísa esperava ilustram e tornam visível a desilusão de Luísa com seu amante nesse primeiro encontro no Paraíso. E esse é um exemplo de como o roteirista precisa valer-se de alguns expedientes típicos da narrativa audiovisual para fazer uma adaptação. Isso não significa ser menos fiel à obra, mas sim que em uma outra linguagem, em uma tradução intersemiótica, há de se fazer alterações.

Retornando à pergunta inicial feita aqui, o que levaria um autor ou diretor a escolher adaptar um texto de outra nacionalidade e de outra época? Daniel Filho, o diretor da adaptação de *O primo Basílio*, disse inclusive que o maior desafio em transpor para a tela de TV um texto literário como o de Eça, "um dos maiores autores de língua portuguesa", foi o fato de filmar "algo que não era nosso"[3], não era passado em um lugar que ele conhecesse profundamente, como o Brasil. A ideia da minissérie, surgida dois anos antes da sua exibição, só foi levada a cabo quando Daniel Filho chegou à seguinte conclusão: "Se os americanos filmam tão bem as obras inglesas, por que deveríamos ficar com medo de cruzar o Atlântico e buscar nossas raízes?"[4]

Ele teria ido buscar, na literatura portuguesa oitocentista, as suas "raízes", e isso vai ao encontro do que havia dito Antonio Candido com relação à leitura de Eça na época de sua juventude. Diante do presente enevoado em que se vivia na década de 1930, com regimes autoritaristas tomando conta de muitos países no mundo, inclusive do Brasil, textos que demonstravam claramente sua insatisfação com a sociedade vigente na sua época seriam leituras, não só obrigatórias, como também de aprendizado. A geração de Candido aprendeu com Eça a criticar, a questionar e a não se submeter aos valores que lhes eram impostos. O século XX vai, também, aprender com ele.

O contexto político brasileiro, neste fim de século XX, estava bastante conturbado. Vínhamos de uma ditadura feroz e a democracia, apesar de 1988 ter sido o ano da promulgação da Constituição, ainda engatinhava.

Este regime autoritário sustentava-se graças aos números da economia. Segundo Teixeira (2000), o Brasil apresentou índices de crescimento invejáveis nesse período, maiores do que os apresentados por outros países capitalistas. Era uma fase de grande prosperidade

[3] Comentário nos extras do DVD de *O primo Basílio*.
[4] < http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/reportagem_10101988.shtml> Acesso em 08/12/2012.

econômica, tanto para as elites, devido ao processo de industrialização do país, como para a classe média, que se satisfazia com o seu poder de consumo.

Havia progresso econômico, mas não havia qualquer distribuição de renda e o país estava longe de representar uma democracia que respeitasse as liberdades individuais. O slogan do governo nesta época – *Brasil, ame-o ou deixe-o* – é bastante representativo da mentalidade dominante (cf. MOTA; SILVA, 2011). Brasileiros descontentes com os rumos do país organizaram-se em favor de um processo de democratização.

As mulheres, vistas e tratadas durante o período da ditadura militar pela sociedade conservadora como seres apolíticos, com "pensamentozinhos" menores, a partir de movimentos liberadores internacionais se mobilizam para fazer algo em prol de alguma liberdade para si. Este período, castrador de liberdades e de linguagens, paradoxalmente legou às questões de gênero uma maior necessidade de afirmação e, portanto, favoreceu a um surgimento de ações revolucionárias feministas.

As Organizações das Nações Unidas (ONU) decretaram o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Com isso, as angústias e necessidades femininas acabam por se tornar mais visíveis, o que legitima suas ações e questionamentos.

Tudo isso é bastante relevante se for levado em consideração que o próprio Daniel Filho já havia se debruçado sobre as questões femininas em uma produção televisiva anterior: o seriado *Malu Mulher*. Lançado em maio de 1979, o seriado apresentava a personagem principal, Malu, vivida por Regina Duarte, uma socióloga, mãe de uma filha adolescente, tentando "começar de novo" sua vida após um casamento mal-sucedido. A veiculação do cotidiano, expectativas e dificuldades de uma mulher divorciada era, à época, absolutamente inovadora na TV brasileira.

Essa mulher do final do século XX ainda tem "garras" a lhe segurar. A diferença é que a sua rebelião machuca, faz sofrer, mas ela sobrevive. Talvez Daniel Filho tenha percebido que a atmosfera castradora do século XIX por sobre o feminino continuasse a se manifestar em segmentos da nossa sociedade um século depois. Inicialmente, envolve-se na realização de *Malu Mulher* e, posteriormente, em *O primo Basílio*.

É bastante sintomático que ambas as obras tenham como protagonistas mulheres asfixiadas pela sociedade em que vivem, embora com percursos diferentes. Luísa, a quem tudo é negado, que não é dona sequer do seu corpo, vigiada por todos, que não tem linguagem, e Malu, separada do marido, alvo de preconceitos, decidida a se aventurar numa nova ordem. O

interesse pelo feminino se justifica pelo momento por que passa o Brasil. E não há melhor espaço para discutir tais questões do que a televisão, presente em quase 100% dos lares.

O Primo Basílio é um dos romances mais significativos do realismo português. Eça de Queirós, seu autor, buscou desvelar a hipocrisia burguesa oitocentista nos seus mínimos detalhes. Criou uma personagem que, para muitos, era cópia de Madame Bovary, mas que não tinha a grandiosidade da personagem francesa. De fato, Luísa era menor, mas isso em nada diminui a sua importância para a história da literatura.

Luísa era verossímil, era um perfeito retrato das mulheres do seu tempo, como também o foram as demais personagens do romance. Um século depois da publicação do texto literário, um diretor de TV brasileiro decide adaptá-lo para exibição na televisão. Apesar de ser um texto português calcado na sua historicidade, é bastante significativa a escolha de Eça para a TV brasileira contemporânea.

Com o advento do feminismo, muito se falou a respeito das questões de gênero no Brasil e no mundo, com a ficção apresentando personagens que rompiam a barreira do preconceito e conseguiam sobreviver, ainda que fazendo escolhas difíceis. As heroínas da segunda metade do século XX buscavam "começar de novo". E por que Luísa reaparece? Logo ela, que nunca foi heroína. Talvez para que se veja onde as mulheres já estiveram, como já fomos asfixiadas pelo nosso tempo e espaço. E como a literatura, para além de denunciar a "hipocrisia", a sociedade podre, serviu também para dar voz a quem não tem, a abrigar um corpo desabrigado por ter ousado ir além.

Luísa ganhou um discurso no texto literário, ainda que não seu, mas a partir dele seu corpo é refeito por palavras. E a narrativa audiovisual lhe dá voz. Na minissérie, ela fala, mais do que no romance, por exigência do veículo. Ainda que fale das pequenezas do cotidiano, sua voz é ouvida. Sua via-crúcis será a mesma, porque ela buscou algo que desde os tempos imemoriais é punido com a morte: o conhecimento.

A Luísa do final do romance e da minissérie é bem diferente da Luisinha do primeiro capítulo do texto literário. Ela passou a ter um "saber de experiências feito" e depois disso nada mais lhe resta. Sua escolha de se deixar seduzir e seguir pelo caminho do desejo fez ruir a sua casa e levou embora o seu corpo.

Adaptar, ou fazer uma tradução intersemiótica desse texto literário, significa criar um novo texto, transformar em imagens as palavras de um outro tempo. Dessa forma, mais pessoas

entraram em contato com a história que foi contada por Eça. E também mais pessoas ouviram a voz de Luísa.

Desde a primeira vez que li esse romance (e agora abandono as academicidades e também deixo ouvir a minha voz), me vinham à cabeça os seguintes versos da Legião Urbana: "Disseste que se tua voz tivesse força igual / à imensa dor que sentes, / teu grito acordaria não só a tua casa, / mas a vizinhança inteira." A dor dessas mulheres sempre doeu também em mim. E era uma dor cuja voz era incapaz de dizê-la. Era uma dor em silêncio. Eça de Queirós foi dos primeiros a dedicar um discurso a elas, discurso de um outro, mas que as construiu. Depois Daniel Filho e Gilberto Braga deram imagens e uma voz, ainda que fraca. Cada vez que lemos o romance ou vemos a minissérie, esse discurso se presentifica e essas mulheres novamente ganham corpo.

Em um outro veículo, o texto literário precisou ser recriado, pois muda-se o veículo, mudam-se também as estratégias comunicativas. Além disso, a partir do final do século XX, com as transformações tecnológicas a que fomos submetidos, houve "uma espécie de sincronização do passado e do presente. Quanto mais se acentua a instantaneidade da comunicação, (...) quanto mais o mercado onipresente lança *remakes*, promove reciclagens e reconstituições" (FIGUEIREDO, 2010, P. 87). Isto quer dizer que mais releituras e adaptações virão, e precisamos estar aptos a lê-las, sem esperar encontrar uma simples mímese em uma outra linguagem. Os autores contemporâneos aceitam o desafio das palavras oriundas de um texto literário e partem para o combate da adaptação. Espera-se de nós, leitores, que levemos a chave, e consigamos ler o novo texto que se inscreve diante de nós.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 239 – 283.

BONFÁ, Marcelo; RUSSO, Renato; VILLA-LOBOS, Dado. Há tempos. In: URBANA, Legião. *As Quatro Estações.* EMI, 1989. 1 CD. Faixa 1.

BRAGA, Gilberto; BASSÈRES, Leonor (adaptação). *O Primo Basílio*. [Minissérie]. Produção e direção de Daniel Filho. TV Globo, 1988. DVD, 10h24.

CANDIDO, Antonio. Livros e pessoas de Portugal. In: *Anais do sexto congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas.* Rio de Janeiro: 2001.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259 – 271.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema.* Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MCLUHAN, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa.* 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011. p. 163 – 177.

MOTA, Manoel Santos; SILVA, Geovani de Jesus. Os anos de chumbo e a produção televisiva: a renovação feminista no seriado *Malu Mulher*. In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Ano 4, Edição 4. Junho-Agosto de 2011.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio.* 22. ed. São Paulo: Editora Ática: 2004.

TEIXEIRA, Francisco. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

A POESIA DE MANOEL DE BARROS E O DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

Rosidelma Fraga[1] (Universidade Estadual de Roraima).

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo profícuo explicitar uma parte da pesquisa de doutorado intitulada *Recepção e convergências na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade*[2]. Como recorte de análise, enfatizar-se-á a convergência entre a poesia de Barros e sua a recepção pela ilustradora Martha Barros, bem como a relação cordial e íntima dos desenhos do poeta com sua poesia contida em *O guardador de águas* (1989), e *Escritos em verbal de ave (*2011). À luz da estética de recepção, instituída pelos teóricos Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979), da Semiótica de Umberto Eco (1971-2007), procurou-se averiguar a recepção da poesia lírica de Manoel de Barros, a recepção do poeta quanto à pintura de Joan Miró (1924) e Paul Klee (1922), a recepção de sua lírica pelos ilustradores Ana Raquel Máximo, Martha Barros, Ziraldo Alves Pinto, a recepção de poesia pelos prefaciadores, a convergência entre poesia e desenho, bem como a interdependência na recepção do poeta a partir de epígrafes, títulos, pretextos, posfácios e outros paratextos que complementam a obra de Manoel de Barros de *Poemas concebidos sem pecado* (1937) a *Escritos em verbal de ave* (2011). A relação entre a linguagem verbal e não verbal será oferecida ao leitor como um projeto de análise interartística, intersemiótica e intertextual. Para a interpretação de toda a poesia lírica de Barros, constitui-se como espinha dorsal o trabalho de investigação sobre a *intenção do autor*, a *intenção do leitor* e a *intenção do texto*.

Palavras-chave: *Manoel de Barros; Poesia; Ilustração*

Neste ensaio analisar-se-á a correlação entre poesia e o diálogo com outras artes, com atenção especial aos arquétipos, a saber: fotografia, pintura, desenho (bico de pena), ilustração associados à criação poética ou tentativa que Barros busca para explicar o tema do nada e suas insignificâncias. Nessa mesma vertente de recepção e semiótica, o texto perseguirá a convergência e tessitura entre poesia e ilustração do texto direcionado ao público infantil, com ênfase na ilustração de Martha Barros.

A relação com a pintura/visual aparece na expressão da palavra poética e da imagem fotográfica. O poeta escolhe, na primeira parte de *Ensaios fotográficos*, a seguinte epígrafe de Borges: IMAGENS NÃO PASSAM DE INCONTINÊNCIAS DO VISUAL (p. 379). O leitor

[1] Professora doutora, vinculada à Universidade Estadual de Roraima – Boa Vista. Doutorou-se em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás. Realiza Estágio Pós-Doutoral na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa Avançado em Cultura Contemporânea, com o projeto *Identidades e fronteiras nas canções poéticas de Roraima*.

[2] Tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Goiás (2014), sob o título: Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade.

serve-se pelas fendas visuais contidas nas sensações plásticas da fotografia tirada pelo olhar do poeta, a partir de poemas como "O fotógrafo", "Gorgeios", "O aferidor", "Ruína", "Miró", "Rabelais" e outros. Não obstante, é com a tessitura do poema DESPALAVRA que Barros funda real comunhão com Borges:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.
(BARROS, 2000- 2010, p. 383).

O poema ergue-se pela recorrência do ver. "Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra" (v.1-2). A incontinência visual borgeana parece ser o fundamento para a criação poética em que ver e fazer são similarmente causa e consequência da despalavra, do ato de desfazer o mundo por meio de eflúvios verbais e não verbais.

Nessa perspectiva de leitura, a abrangência do silêncio condiz com a imagem que vai sendo pintada/fotografada pelo poeta. Por intermédio dos verbos "poder e refazer". Barros afere à voz de fazer imagens por eflúvios verbais, "coisais" e sentimentais: "todas as coisas podem ter qualidades humanas, de pássaros, de sapo, de árvore, de árvores, de águas" (v.3-10).

E todo quadro visual, gestual e poético pode ser contemplado pelo leitor, através do recurso da repetição de versos como: "**Daqui vem que** todas as coisas ou todos os poetas". O maior atributo de fotografar o mundo e refazê-lo por imagens e por sentimentos de afetividade reside na possibilidade da metáfora: "Daqui vem que todos os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas" (v.14-15). E não há necessidade de procurar ou traduzir conceitos, pois

aos poetas a poesia abre as portas do estado virginal da despalavra: "os poetas podem compreender o mundo sem conceitos" (v.16-17).

Sob esse prisma, se ao poeta e ao artista que fotografa o silêncio das imagens são oferecidas a ferramenta de pensar a partir da renovação do olhar, "os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto" (v.18-19), uma vez que o reino das imagens é o mundo do oxalá, disse Paz (1986) em "Poesia e Poema", de seu *O arco e a lira*, certo de que no reino das imagens tudo pode vir a ser.

Ainda a propósito disso, veja-se a posição de Genette (1972, p. 127), na obra *Figuras:*

> [...] o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens não é ilimitada. Toda obra será universal porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos.

Diante dessa assertiva, o poeta não exerce poder de criador único de sua obra. A literatura reside nesse espaço sem fronteiras, como explica Genette. Na verdade, tem-se, em Barros, o notório enlaçar de mãos intertextuais, no caso da epígrafe, aclamadas pela figura da alusão. Esta, oriunda do latim *alusionem*, designa todo e qualquer arquétipo de referência indireta através de um propósito intencional.

Para Mikhail Bakhtin (1993), a alusão desperta na consciência do leitor uma referência indireta que não foi expressa no texto literário, não obstante o leitor tomar conhecimento através do texto relido para ampliá-lo na memória discursiva (releitura indireta). Haroldo de Campos, citado por Gilberto Mendonça Teles (1989, p. 42), concebe a alusão como "o adensamento da significação", da mesma forma que Diana Barros (1994), ao ver como a possibilidade de acréscimo de sentido.

Aludindo a outras obras, pode-se salientar a presença de vozes intertextuais *paragramáticas*. Para Kristeva, toda linguagem poética pode se inserir na relação com outras obras duplamente orientada pela reminiscência do leitor e seu contato de intimidade com a escritura. Esta pode ocorrer não somente com textos escritos, pois perfazem na relação de poesia com outras artes. Dialogicamente, a poesia de Barros converge-se com a pintura na recorrência a homologias de identidades poéticas, na medida em que abandona a linearidade discursiva e descritiva fundando mediações pela imagem plástica, assim considerou Menegazzo (2004), no

texto "A poética visual de Manoel de Barros". E na pintura de Miró, Barros tem sua cordial comunicação:

Fig. 1 – *Carnaval de arlequim,* de Joan Miró (1923). 60 x 90 cm.

O leitor comprometido com a poesia manoelina perceberá a presença de um poeta receptor de tantos poetas, pintores e pensadores consagrados: Rimbaud, Joan Miró, Paul Klee, Sartre, Heidegger, Barthes, e autores da literatura de língua portuguesa: Camões, Vieira, Alberto Caeiro, Raul Bopp, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e uma quantidade de artistas que o leitor consegue absorver dentro de sua produção lírica, conforme defendido em seções anteriores.

Na obra *Ensaios fotográficos*, além de tessitura dialógica com Jorge Luís Borges, pode-se garantir que há algumas intersecções de Barros com a pintura de Klee e Miró, este último também absorvido intensamente por João Cabral de Melo Neto, de acordo com a obra *Transição e permanência Miro/João Cabral: da tela ao texto* (1989), do crítico Gonçalves e *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem* (1994), obras utilizadas no primeiro capítulo para tratar da homologia entre poesia e pintura e serão revisitadas nessa seção, com o objetivo de compreender a recepção desses pintores por Barros.

Barros também recebe a plasticidade de significados provocados por Klee e reinterpreta-os pela imagem poética. Comumente escrito algures, a poesia e a pintura encontram-se, nos ensinamentos de Simónides de Ceos, em relação análoga, por ser a primeira uma pintura falante e a segunda uma poesia muda. Olhando um quadro, seja de Klee, de Miró, de Magritte ou de outro artista de qualquer época, pode-se, perfeitamente, deparar com expressões físicas próximas de sensações abstratas como ocorre na poesia. Goiandira Camargo (1997) assevera que:

> [...] as duas artes se correspondem no que têm de celebração do ver. A poesia pode evocar a imagem pictórica, construir uma plasticidade através da palavra, transformando o poema em uma pintura de palavras. O quadro pode ser reduto do lírico, a recuperar, em quem o contempla, imagens líricas próprias da poesia (CAMARGO, 1997, p. 77).

Na mesma linha de pensamento, pode-se elucidar que a poesia de Barros absorve a pintura muda ao derramar, liricamente, diversas imagens. Ela remete a um quadro, como por exemplo, no poema "Pintura", onde o poeta pinta a manhã de pernas abertas e o leitor, conduzido pelos efeitos sinestésicos e metafóricos, consegue ler/ver o poema tal como um quadro que retrata a manhã (re)feita. Essas implicações de imagens constroem-se pelo poder da *fanopeia* defendida por Ezra Pound (1997, p. 10), em seu *ABC da literatura*, como um ato de projetar o objeto na imaginação visual, além da *logorreia e melopeia*.

Na perspectiva de uma recepção intertextual de artes, justapõem-se A MÁQUINA DE CHILREAR, de Klee e alguns versos do poema A MÁQUINA DE CHILREAR E SEU USO DOMÉSTICO, a fim de explicitar a homologia entre eles. Expõe-se, preliminarmente, a pintura de Klee, recebida posteriormente por Barros:

Fig. 2: *Máquina chilreante*, de Paul Klee (1922). 101 x 81, 5 cm.

Com sua exploração de fantasias que fundem o mundo real e o surreal, com a união entre a natureza biológica e industrial, o pintor dá ao poeta as ferramentas de chilrear que farão parte da criação da linguagem poética. Em sua *Máquina chilreante* ou *Máquina de chilrear*, Klee traz o canto dos pássaros no significado do termo chilrear (assobiar). E no desenho, a máquina parece adquirir vida e movimento. A imagem remete a uma caixinha musical executada pelos passarinhos. Ao mesmo tempo em que a pintura se assemelha ao mundo lúdico e ao projeto infantil, ela lembra o onirismo do movimento surrealista, pois tal ideia se concebe

na imagem da cama que evoca o sonho e acima dela erige a máquina se movendo pela imagem da música.

Com efeito, pode-se correlacionar a obra de Klee ao movimento surrealista do Século XX. As suas alterações artísticas se deveram ao surrealismo e, mormente, ao seu conhecimento como músico, bem como às produções artísticas da época. A rigor, em tal obra, entende-se que a sua pintura se situa na arte do século XX e se insere no processo gradativo, de figuração simples, influência de viagens, para uma intensa abstração do mundo real.

No projeto estético de Klee, além da comunicação com a música chilreante, há um circular movimento da máquina que se confunde com outros elementos de corpo e múltiplos desenhos fundando-se a plasticidade da imagem ou o adensamento de significados da pintura como ocorre no desdobramento da imagem que Barros cria no poema convergente "A máquina de chilrear e seu uso doméstico", contido em *Gramática expositiva do chão*:

> IV. A MÁQUINA DE CHILREAR
> E SEU USO DOMÉSTICO
>
> O PÁSSARO (olhos enraizados de sol)
> _ Ainda que seu corpo permanece ardendo, o amor o destruiria
> O PÁSSARO (em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos)
> _ Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...
> O PÁSSARO (cheiroso som de asas no ar)
> _ Ela está enferrujada
> O PÁSSARO (submetido de árvores)
> _ A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta
> (BARROS, 1964-2010, p.136-137).

Na recepção da máquina de Klee, Barros realiza sua exegese com uma soma de signos, mas traz sua experiência poética e estética da leitura da pintura. O quadro de Klee na poesia manoelina nasce da sugestão do poético diante dos pássaros e da máquina. No quadro, essa é imóvel assim como no poema, porém ela recebe a função de uso doméstico pelo poeta.

A tessitura dialógica entre Barros e Klee pode ser apreendida pela criatividade de transformar o mundo aparentemente real ao universo da fantasia, da abstração onírica e, ainda, da veia primitiva. A divergência acentuada entre ambos está no eixo paradoxal da natureza. Enquanto na obra de Klee o mundo nasce criado no quadro, o de Barros transpõe a realidade das coisas pré-concebidas como defendeu Camargo (1997, p. 85): "[...] Os mundos de Barros e o de Klee se interseccionam no traçado da mais simples, na retomada da dimensão onírica do

homem, na busca de uma linguagem poética e pictórica de uma linguagem poética". A intersecção entre poesia e pintura também pode ser conjugada no recurso da repetição do desenho e da palavra. Na pintura, Klee opta por quatro pássaros. No poema, Barros repete a palavra pássaro em mesma quantidade. Musicalmente dizendo, o número quatro simboliza as quatro vozes que formam a música: soprano, contralto, tenor e baixo, as quais determinariam a canção dos pássaros, o chilrear da máquina.

Do quarteto de pássaros, a tessitura de imagens bebidas em Klee, o mesmo embalo do vento que dá força à máquina de chilrear parece converter a imagem do pássaro em voz de poeta e funde sentimento de natureza e humana, isto é, perpassa a humanização de pássaro e a personificação do poeta em pássaro.

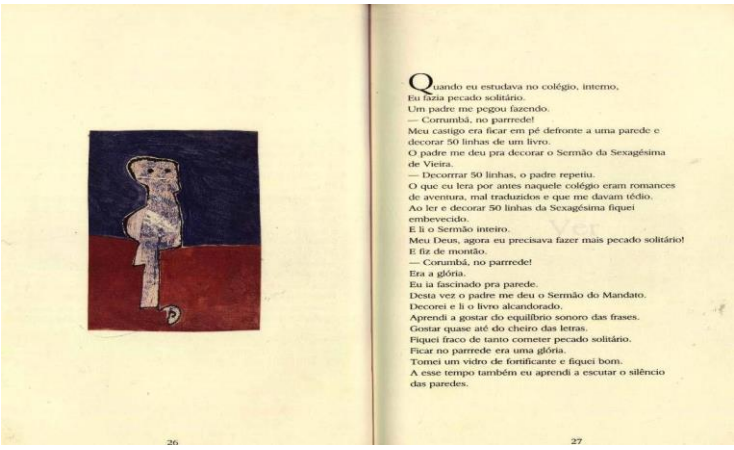
Outra convergência entre poesia e outras artes pode ser apreendida no tema da memória ilustrada nas obras destinadas ao público infantil. O poeta escreve três livros que constituem suas memórias inventadas e ilustradas por Martha Barros. A memória ilustrada nos versos será o *corpus* para a leitura analítica das obras. Numa delimitação prévia do conjunto dessas memórias, fundar-se-á tal exegese a partir de três poemas, na ordem das infâncias: PARREDE, PINTURA e FONTES, uma vez que o intuito do poeta era escrever três livros que tratassem da infância, da mocidade e da velhice. O discurso poético arquiteta-se a partir das reminiscências da infância porque, segundo o poeta, em sua trajetória, houve somente infância. Os versos que espelham tal temática podem ser degustados no olhar para *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*.

A memória tem como objetivo resgatar um passado e, na perspectiva de Paul Ricouer (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, o ato de lembrar direciona-se à forma de reconhecimento, de reter e reviver o passado, isto é, reter as coisas de si mesmo. Na poética manoelina, as memórias vividas têm fases: a infância ou as infâncias (primeira e segunda) rememoradas na velhice, constituindo-se assim uma terceira infância. Narrar a infância e as experiências individuais são estratégias para reter o tempo e, quiçá, eternizá-lo. Essa retenção do tempo perpassa no discurso poético e, aos poucos, vai sendo grafada a identidade do sujeito autor em densidade lírica.

Nesse viés analítico, pode-se subsidiar a leitura da *ars memoriae* no processamento do signo poético que parece construído sob a égide dos recursos *mnemônicos*. Inicia-se com a leitura do poema PARREDE, da obra *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*

(2010), ilustrado por Martha Barros, abrindo espaço para explicar ao leitor que ora os trabalhos dela são atribuídos como aquarelas, ora como ilustração, de acordo com a perspectiva teórica sobre livro ilustrado e livro com ilustração aclarada no início deste capítulo.

No poema de Barros, a artista projeta uma realidade tão similar do texto lírico que pode ser considerada ilustração e não somente aquarelas para um quadro, as quais, por coincidência de estilos metafóricos e reinventivos, vieram a ser acopladas ao poema:



Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
— Corumbá, no parrrede!
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
decorar 50 linhas de um livro.
O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
de Vieira.
— Decorrar 50 linhas, o padre repetiu.
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances
de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
embevecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão.
— Corumbá, no parrrede!
Era a glória.
Eu ia fascinado pra parede.
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
Decorei e li o livro alcandorado.
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
Gostar quase até do cheiro das letras.
Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
Ficar no parrrede era uma glória.
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
das paredes.

26 27

Fig. 3 - *Memórias inventadas*: as infâncias, de Manoel de Barros (2010, p. 26).

O projeto lírico-narrativo das memórias concebe-se no limiar da recordação, típica de uma história que está sendo rememorada e/ou revisitada pela arte memorialística. O texto remete ao momento de passagem da infância para a adolescência e puberdade. Tais momentos são revividos por um eu-lírico adulto, não pela data de publicação da obra, mas pelo discurso engendrado no texto: "Quando eu estudava no colégio, interno, Eu fazia pecado solitário. Um padre me pegou fazendo" (p.27). Como se pode notar, os versos resgatam um momento vivido pelo sujeito do poema. Porém, juntam-se invenção, realidade, autobiografia e fruição poética da leitura. Manoel de Barros passou sua infância em colégio interno, leu e foi influenciado pelos *Sermões* de Padre Antônio Vieira. No poema, confrontam-se ficção e autobiografia ligadas à memória na poesia e na ilustração.

No que concerne ao fazer poético demarcado pela lembrança, podem-se encontrar versos descortinando o orgasmo do menino, os quais se conectam ao prazer efêmero da puberdade e ao prazer intenso da leitura, erigindo-se o duplo sentido do texto. O poema descortina dois pontos de recepção da leitura literária. Um traduzido na vertente do tédio do

romance de aventuras (v. 10-11), outro provocado pelo deleite da prosa do *Sermão da Sexagésima* (v. 12-13). Em outras palavras, o intérprete de poesia deve pensar em leituras válidas e não pode ignorar que o texto poético, sendo discurso e linguagem, surge como provocação à liberdade de interpretação. O destinatário necessita criar planos de leitura e levar em conta as ambiguidades do texto. Porém, Eco elucida: "para seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com [a] intenção do texto". (ECO, 2003, p. 12, sem grifos no original).

É desse escopo textual que se defende a leitura de uma obra como ilimitada. Contudo, não se refere ao fato de que o leitor não deva criar suas estratégias de interpretações válidas. A noção de uma semiótica interminável não apregoa que a análise não tenha critérios como observou o ensaísta em "Interpretação e história", de sua obra *Interpretação e superinterpretação*.

A leitura também passa por dois eixos temáticos: o do castigo e o do prazer. Assim, o texto é recebido pela sensação orgástica do leitor-menino Manoel associada ao gozo ou *fulfilment* defendido por Eco (2002, p.232) em *Tratado geral da semiótica*, o qual aponta a experiência estética do texto como "prazer, gozo, *fulfilment*, sentimento de cosmicidade, intuição do inefável e plenitude". Em outras palavras, o texto poético deve ser capaz de provocar no leitor o sentimento inefável, ao ponto de fazê-lo sair do lugar comum, do convencional que somente se dará por meio do encantamento ou desencanto do verso e sua fruição estética. A recepção ocorrerá sempre que o texto for capaz de proporcionar o gozo da leitura poética. Portanto, ambos (criador e leitor) devem jogar o mesmo jogo sob um processo de sensibilidade e identificação.

Nesse sentido, o leitor pode sugerir que na fruição do poema "Parrede", o sentimento do inefável e da plenitude emana do ato da leitura feita no colégio em contraposição ao tema do castigo. Tal sentimento realiza-se após o ato de memorização da leitura dos *Sermões*, de Vieira (v. 12-14), um dos autores que o poeta sempre remete como o grande mestre de suas experiências linguísticas.

No poema Parrede, nota-se a chama do erotismo, por meio da exploração da imagem sobre o desejo pelo livro e o contato com o corpo. Segundo Bataille (1987, p. 37), o erotismo realiza-se no plano da experiência interior e torna-se capaz de comunicar-se por meio do conhecimento que leva à transgressão: "[...] a experiência leva à transgressão [...] bem-sucedida

que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo". O autor aprofunda essa ideia de transgressão, pois uma vez iniciada, ela se torna possível e sólida. Ela é realizada por intermédio da violência do que é dito. Esse ato com a linguagem, concretizado de forma anormal, ilimitada e consciente, leva o poeta a romper com os modos convencionais de pensar a palavra poética e a promover a transgressão. Um exemplo dessa nova experiência com a palavra erótica está na seguinte enunciação do próprio poeta: "eu tenho com as palavras um relacionamento erótico. Algumas já até abriram o roupão para mim" (BARROS, 2004, p.69).

A despeito da linguagem sensorial e corporal salientada por Bataille (1987), é possível entender que, no interior das fendas da poesia erótica, o simulacro do prazer produz o inesperado, o inaudito e permite o imperceptível. Em seu ensaio *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), Paz escreve com clareza que o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. O corpo vestido ou nu é uma presença, uma forma representando todas as formas do mundo por meio da imagem. Paz (1994) explica essa falta de percepção, do não dito, do querer dizer da imagem, como o aparecimento do erótico. Segundo ele, há uma relação entre erotismo e poesia que pode ser explicada pelo fato de o primeiro constituir uma lírica corporal, ao passo que a segunda é uma erótica verbal encontrada na imagem transfigurada pela percepção da metáfora: "[...] *O erotismo é* sexualidade transfigurada: *metáfora*. A imagem poética é o abraço de realidades opostas; *a poesia erotiza a linguagem e o mundo* por que *ela própria em seu modo de operação, já é erotismo"*. (PAZ, 1994, p. 12; sem grifos no original). Efetivamente, há uma oposição que se complementa entre erotismo e poesia. Ambos se realizam pela linguagem corporal e verbal e veiculam ideias de sensação, de êxtase, de movimento e de comunicação. Ademais, a provável relação entre poesia e linguagem é semelhante àquela entre erotismo e sexualidade. Nota-se que "também no poema, cristalização verbal, a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação" (PAZ, 1994, p. 13). Entende-se tal assertiva como a relação entre corpo/sexo e da procriação, ou seja, a linguagem poética se constitui como corpo e produz o efeito do erotismo e da sensualidade, tal como se percebe no poema "Parrede".

Nesse contexto de leitura, no poema de Barros, o desejo do e pelo texto associa-se ao ato erótico do corpo e da palavra como se ler equivalesse ao ato de masturbar e vice-versa. Metaforicamente, a suposta ejaculação (pecado solitário realizado pelo menino) levava ao

prazer orgástico do castigo que não era mais um tédio e sim um momento imensurável e deslumbrante que é provocado pela fruição do texto literário.

Ler os sermões de Padre Antônio Vieira transformou o menino num embevecido. O verbo "embevecer" tem a apropriação figurativa de embriagar-se, estar embebido, abrindo margem para o leitor lembrar-se da criação e invenção do adjetivo "**embrevecido**" em *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa (2011), o qual remete à ideia de efemeridade da vida e envelhecimento no trecho: "O menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três" (ROSA, 2011, p.484). No caso do discurso manoelino, dir-se-ia que, ao ficar embevecido pela obra, o eu-lírico menino intensifica seu anseio pelo corpo da palavra, quer embriagar-se na fascinação do texto:

> Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
> E fiz de montão.
> Corumbá, no parrede!
> Era a glória.
> E eu ia fascinado pra parede. (v. 15-19).

Ler deixa de ser o atributo do castigo imposto nos colégios internos e passa a ter uma dimensão utilitária. A leitura proporciona o gozo, a fruição estética, o deleite e se torna capaz de provocar o arrebatamento, de maneira que, fascinado pela parede (o lugar mágico e não do castigo), o menino aprende a sonoridade das palavras e sente o cheiro das letras no momento solitário de sua contemplação:

> Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
> Decorei e li o livro *alcandorado*.
> Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
> *Gostar quase até do cheiro das letras*.
> Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
> *Ficar no parrrede era uma glória*.
> Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
> A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio
> das paredes.
> (BARROS, 2010, 27, sem grifos no original).

Dentro dos meandros da recepção, pode-se afirmar que há um novo aprendizado com o texto literário e a celebração fluida da leitura permite a comunicação entre obra, o criador e seu leitor. Comunicar pressupõe um ato de ler/escutar: "A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio das paredes" (v. 27-28). Desta comunicação brota a intensificação do gozo na palavra *alcandorado* no poema, pois através da sonoridade provocada no contexto poético, pode ter os

significados do ato de ler na tessitura de "alcandorado", a saber: *sentir cheiros, estar encantado, estar adorado* e outras possibilidades de leitura.

No que concerne ao desenho e pintura de Martha Barros, a exegese que se torna possível desempenhar se volta para outro caminho que não é o da figura do menino na parede e seus pecados solitários. Não obstante, a interpretação da imagem pode estar ou não a serviço do texto e, nessa análise, as probabilidades de interpretação serão assinaladas com base na teoria da ilustração. A princípio, parece que pela extensão do poema e a ilustração em tamanho menor e em três cores e duas tonalidades fortes não haveria convergência nos signos da linguagem artística, mas o poema retrata a imagem do sujeito menino, por excelência da infância de Barros, leitor e admirador confesso da prosa de Padre Antônio Vieira.

A rigor, tanto no poema quanto na ilustração, há a parede como um dos *arquissemas* de Barros. Tal elemento surge com dupla possibilidade de interpretação. Uma voltada para o "cantinho da disciplina" em virtude dos pecados cometidos, outra direcionada ao lugar de isolamento e silêncio ocasionado pela fascinação do ato imensurável de ler. Dentro desse teor sensitivo-erótico, percebe-se que, no poema "Parrede", o sujeito mantém uma inter-relação de seu desejo profano *versus* sagrado com a poesia. Aos poucos, a leitura dos Sermões se torna fantasia erótica, mas é um *fetiche* simbólico com a palavra poética que é uma operação sagrada, conforme escreve Paz (1986) em "Poesia e Poema".

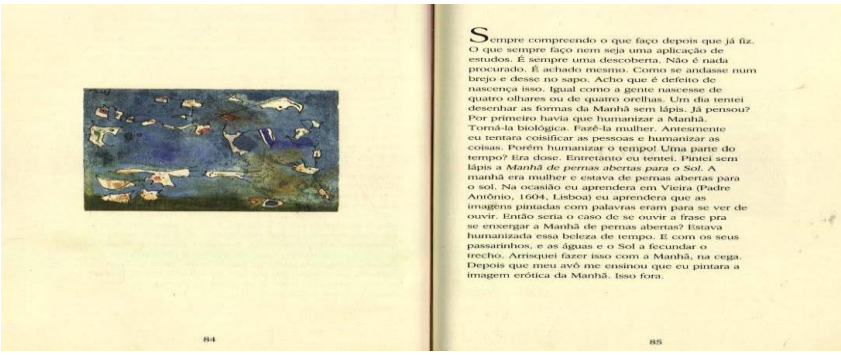
Ao explanar os signos das cores, tem-se a parede em duas tonalidades. O vermelho (cor quente) resume o signo do pecado se o leitor também fizer a associação intertextual com *Isaías* (Capítulo 1, versículo 18): "Ainda que os vossos pecados sejam como a escarlata, eles se tornarão brancos como a neve; ainda que sejam vermelhos como o carmesim, se tornarão como a branca lã". Já no que concerne ao azul, cor fria, simboliza o celeste, a santificação, transmitindo a ideia de infinito. Por último, o branco representa a imagem do menino na parede conotando a pureza ou castidade. Teoricamente, se o branco é associado a cores quentes como na ilustração, pode-se extrair a sensação de equilíbrio espiritual ou repouso por meio de sua aura de iluminação.

A geometria do *design* na ilustração dá uma possibilidade de leitura válida, tendo em vista que a linha horizontal prevalece e causa a sensação de tranquilidade e estabilidade, enquanto que o desenho do menino, na linha vertical, simboliza a busca de uma atmosfera

espiritualizada e intersubjetiva. Assim, ocorre o prazer do e pelo texto por meio da reação de fruição estética entre a obra e a receptora (ilustradora).

A rigor, a análise da linha torna-se fundamental na tradução do silêncio da narrativa visual que deve ser mediada pela fenomenologia do olhar, já que o traço é também a caligrafia do ilustrador. Por excelência, Rui de Oliveira (2008) asseverou que no projeto de um desenho o analista deve observar que os símbolos são projetados em formas geométricas ou projeto de imagem, seguindo sempre uma tríade: círculo, quadrado e triângulo, fundamentais no âmbito da interpretação visual. Para Rui de Oliveira (2008), todas as percepções (líricas, cômicas ou dramáticas) que um artista representa pelo viés da imagem se ligam a essa geometria, sem exceção.

De *Memórias inventadas: a segunda infância* são o poema e aquarela intitulados PINTURA. O discurso poético por si somente abre espaço para uma leitura homológica entre poesia e pintura, além das fendas do erotismo verbal instaurado pela imagem de humanizar a natureza:



Sempre compreendo o que faço depois que já fiz. O que sempre faço nem seja uma aplicação de estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada procurado. É achado mesmo. Como se andasse num brejo e desse no sapo. Acho que é defeito de nascença isso. Igual como a gente nascesse de quatro olhares ou de quatro orelhas. Um dia tentei desenhar as formas da Manhã sem lápis. Já pensou? Por primeiro havia que humanizar a Manhã. Torná-la biológica. Fazê-la mulher. Antesmente eu tentara coisificar as pessoas e humanizar as coisas. Porém humanizar o tempo! Uma parte do tempo? Era dose. Entretanto eu tentei. Pintei sem lápis a *Manhã de pernas abertas para o Sol*. A manhã era mulher e estava de pernas abertas para o sol. Na ocasião eu aprendera em Vieira (Padre António, 1604, Lisboa) eu aprendera que as imagens pintadas com palavras eram para se ver de ouvir. Então seria o caso de se ouvir a frase pra se enxergar a Manhã de pernas abertas? Estava humanizada essa beleza de tempo. E com os seus passarinhos, e as águas e o Sol a fecundar o trecho. Arrisquei fazer isso com a Manhã, na cega. Depois que meu avô me ensinou que eu pintara a imagem erótica da Manhã. Isso fora.

84 85

Fig. 4- Ilustração e poema "Pintura".

In: *Memórias inventadas: a segunda infância* (2010, p. 84-85).

Merece relevância na poesia de Barros a atribuição de características humanas às coisas ou em retirar do homem as características básicas de sua hominização, aproximando-o dos reinos mineral e vegetal e, por excelência, chega a uma poesia de erotização da linguagem poética. Explica o poeta:

> É a humanização que eu faço das coisas. A humanização de todas as coisas. E às vezes, a coisificação do homem. A humanização das coisas, do tempo, por exemplo, aquela linguagem que eu fiz nesse livro aí: "manhã de pernas abertas para o sol, e o sol a fecunda". Quer dizer, é a humanização do tempo. A manhã como se fosse uma mulher. Tem um texto aí, que se chama pintura. Eu pinto a lápis a história, uma metáfora.

> Você repara que meus versos todos são humanização da coisa e ou coisificação do homem. Tem um livro meu que chama "retrato do artista enquanto coisa", esse livro é pensado assim.[3]

Pode-se intercalar a fala do poeta e o poema PINTURA, a fim de dizer que o leitor tem a manhã erótica fundada como tema atravessando todo o texto e sua parceria com a arte da pintura propriamente dita. O poema principia-se com a voz do eu-lírico e manifesta-se no incompreensível ao descobrir seus achamentos: "Sempre compreendo o que faço depois que já fiz. O que sempre faço nem seja uma aplicação de estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada procurado. É achado mesmo" (v. 1-4).

Nesse âmbito, o desenho abstrato perpassa na imagem do poema, mas o artesão desenha a manhã sem as ferramentas básicas de um desenhista: "Um dia tentei desenhar as formas da manhã sem lápis. Já pensou?" (v. 7-8). O caráter absurdo da linguagem é levantado na interrogação. No entanto, o sujeito expõe seu método para se chegar ao caráter de abstração, subversão e erotismo desse elemento natural. Primeiro, "havia que humanizar a Manhã. Torná-la biológica. Fazê-la mulher" (v.9-10). Em outras obras, o poeta tentou humanizar as formigas e os objetos, *coisificava* o homem e atribuía entidade pessoal a elementos da natureza[4], ao assegurar que "as pessoas tinham entidade coisal". Nas obras de memórias, ele explica neologicamente: "Antesmente eu tentara *coisificar* as pessoas e humanizar as coisas" (v. 10-12).

A novidade poética agora se pauta na humanização do tempo em que se realiza no experimento linguístico dos versos "Pintei sem lápis a *Manhã de pernas abertas para o Sol*. A manhã era mulher e estava de pernas abertas para o sol" (v. 13-16). Imageticamente, o signo "pintar" ou "pintura", como propicia o título do poema, se traduz na afirmativa do verbo de ação que se liga à criação divina proposta pelo discurso do *Gênesis* (Capítulo1, versículo 3): "E disse Deus haja lua e houve luz". Em Manoel de Barros não é diferente, o poeta diz pintei a manhã de pernas abertas e ela surge *ipsis litteris*, ao exemplo da poesia adâmica. Em outras obras, a sensação catártica de criar e experimentar o gozo de Deus é muito latente em Barros,

[3] DIEGUES, Douglas; MARTINS, Bosco. Entrevista de Manoel de Barros feita para o programa *O outro lado de la fronteira*, da TV Educativa Regional do Mato Grosso do Sul. Disponível em: <www.tveregional.com.br.>. Acesso em: 12 de Agos, de 2012.

[4] Idem Nota de rodapé número 1 de *LSN*: "Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece" (1996 – 2010, p.332).

como se lê em *Retrato do artista quando coisa*: “Experimento o gozo de criar./ Experimento o gozo de Deus./ Faço vaginação com palavras até meu retrato/ aparecer” (2010, p. 360).

Nesse eixo semântico, a poesia deixa de ser a canção do sublime elevado e passa a contemplar o sublime baixo. O leitor tem a junção dos dois signos na sublimação das coisas inúteis e do nada. Narcisicamente, Bernardo se vê e se extasia com a matéria telúrica:

Fig. 5 - *O guardador de águas.*
In: _____. Barros, Manoel de (1989).

Na relação homológica entre o desenho e o verso EU VI UM ÊXTASE NO CISCO, Barros conclama o deslumbramento que se encaixa na ideia de ver e tocar. O boneco (sujeito do ver) aponta para o baixo e no cisco o desenho ganha dimensão de um rosto humano acoplado às coisas inúteis que tanto se assemelha aos nadifúndios, lesmas e ciscos quanto simboliza os fragmentos do próprio corpo: dedo, olho, cabeça humana.

A transfiguração de Bernardo parece se tornar um tema recorrente nas imagens arquitetadas ao longo da obra manoelina. No exemplo abaixo**,** o leitor tem alguns percursos poéticos que o poeta nomeou como PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO, formados por um conjunto de seis pequenos poemas ou frases poéticas tão próximas de noemas:

Fig. 6 - Desenho I, de *GA.*
In: ____. Barros, Manoel de (1989 - 2010, p.251).

Nos percursos para a transformação do personagem, uma das opções de leitura é o encadeamento da preposição "Das" (com função de objeto direto) e do advérbio "Até", de modo que Bernardo percorra o caminho da tessitura das palavras que saem do chão, pois Bernado é murmúrio de voz, é feito de palavras. Essas Palavras são lapidadas e chegam a ter ouro para transformarem-se em libélulas. Pelo corpo fônico do vocábulo, "libélula" é uma expressão poética sublime que se junta ao belo do ouro. Não obstante, no poema o poeta usa a palavra como transgressão do sublime para transfigurar Bernardo e juntá-lo aos seres insignificantes. Libélula[5] alimenta-se de besouros, moscas, abelhas, vespas e, segundo algumas lendas, quando a tarde chega, as libélulas voam em conjunto para chamar a tempestade.

Entre todas as artes, pode-se asseverar que a poesia e a música, bem como a pintura e a poesia formam um diálogo mais homogêneo e intrínseco. Por conseguinte, infere-se que na poesia de Barros tal comunicação nasceu por via das máscaras, de invenção e comunhão com o ínfimo de Miró, com os absurdos de Klee e com Martha Barros formam-se conversas harmoniosas com os seres desimportantes e inúteis para a poesia e a imagem que se interseccionam. Barros, vestindo-se da máscara da ficção, desdobra-se na linguagem com o propósito de "reduzir a multiplicidade à unidade num poema". E a poesia manoelina explicita ao leitor as correlações múltiplas e semânticas que habitam nessas vozes *palimpsestas*, cordial e íntima, tendo em vista que em matéria de arte é preciso transver a linguagem, pois: "*As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave*" (Manoel de Barros).

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. O dialogismo na poesia e no romance. In: *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1993. p. 87-93.

BARBORA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade:* notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Grupo Leya, 2010.

[5] Fonte: *Revista Meu Sítio* - Guia Rural. Editora Abril. Disponível em: <http://www.agrov.com/animais/peq_ani/libelulas.htm>. Acesso em: Mar, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BORGES, J.; TURIBA, L. Pedras aprendem silêncio nele. In: _____ BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão:* poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 323-343.

CAMARGO, G. O. de. *A poética do fragmentário:* uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*.Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1990.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado:* Relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: _____ COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o Leitor:* textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-101.

KLEE, Paul. *Escritos sobre arte*. Tradutores: Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

KRISTEVA, J. *Ensaios de semiologia*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

OLIVERIA, Rui de. *Pelos jardins de boboli*: a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A dupla chama:* amor e erotismo.Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

POUND, E. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I:* teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.42.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

A CIRCULAÇÃO EM JORNAL DOS TEXTOS QUE COMPUSERAM *A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES*

Sara Vasconcelos Ferreira (UFPA/CAPES)[1]

Germana Maria Araújo Sales (UFPA/CNPq)[2]

RESUMO

No século XIX, a relação do Pará com Portugal ultrapassou as relações políticas, pois também houve um desenvolvimento cultural e literário. Nas décadas finais do século XIX, em um contexto político e de interesse pela cultura, *A Província do Pará* (1876-2001) iniciou suas atividades como um dos mais importantes jornais paraenses. Seguindo o que acontecia em outras províncias, o jornal paraense trouxe, desde o início, a seção *Folhetim* e outras seções nas quais era divulgada a prosa de ficção assinada por autores de diversas províncias e de outros países, especialmente França e Portugal. Além disso, o jornal republicava narrativas veiculadas em jornais do mundo inteiro. Nesse cenário das páginas paraenses, um dos autores mais frequentes foi Eça de Queirós, que aparece no topo de referências com artigos a respeito de seus romances, excertos de obras, crítica, contos, crônicas, ensaios e outros artigos literários. Diante dessas informações, o objetivo deste trabalho é apresentar os textos escritos para o jornal e que foram reescritos para compor a coletânea de cartas assinadas por Fradique Mendes, pseudônimo do autor. Alguns desses textos, a princípio assinados por Eça de Queirós, são chamados de "fradiquices" e foram totalmente reestruturados para atender à mudança ao gênero epistolar, como a inserção do vocativo, e à mudança de suporte – jornal/livro; outros foram apenas revisados com a substituição da assinatura de Eça de Queirós para Fradique Mendes. Dessa forma, entende-se a obra não como um projeto acabado, mas como um processo no qual é possível reformular, reescrever e ressignificar a partir das mudanças e acréscimos feitos. Este estudo ratifica que a influência lusitana no Pará não se deu somente pelas questões políticas, arquitetônicas e culturais, mas pela circulação de obras literárias e leitura dos folhetins nos jornais, colaborando para o surgimento de uma cultura letrada em terras paraoaras.

Palavras-chave: Jornal; Fradique Mendes; reescrita.

Introdução

A circulação de ficção nos jornais estava consolidada no Pará em fins do século XIX; havia publicação de romances, dramas, novelas, contos e até teatro nesses jornais diários. É nesse contexto de circulação de ficção entre as notícias cotidianas que surgiu em Belém uma das mais importantes folhas noticiosas do último quartel do Oitocentos, tornando-se um dos mais importantes e mais longos jornais da história de Belém: jornal *A Província do Pará* (1876-2001). Em 1876 quando esse periódico começou a circular, a província do Grão-Pará estava vivendo um momento muito importante economicamente; estava no auge do ciclo da borracha

[1] Aluna de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA); Mestrado em Estudos Literários e Bolsista Capes.
[2] Professora Associado II da Graduação e Pós-Graduação em Letras da UFPA.

e Belém vivia um período de crescimento econômico, aliado a um investimento em cultura e lazer. A inauguração do Teatro da Paz, em 1878, e do Grêmio Literário Português, em 1868, são símbolos da modernidade que alcançava a capital paraense nos finais do século XIX, nos tempos áureos da borracha que permitia à elite paraense gozar de privilégios do avanço da modernidade[3]. Nesse período fértil para o desenvolvimento cultural *A Província do Pará* surge com uma força política e cultural: política, por ser uma voz importante do Partido Liberal, do qual seus donos eram coligados; uma força cultural por manter seus leitores, de certa maneira, atualizados às leituras que vinham tanto do Rio de Janeiro quanto da Europa ao mesmo tempo em que anunciava as novidades da moda e as publicações mais recentes à venda nas diversas lojas em Belém.

No entanto, o que nos chama atenção nessa folha é o espaço reservado à publicação de textos ficcionais, desde romances, novelas, contos e crônicas até pequenas prosas literárias. Outro fato a ser levado em consideração quando se trata d'*A Província* é a forte relação com Portugal, que pode ser observada tanto pela publicação de ficção quanto pelas notícias veiculadas na folha.

Quando *A Província* começou a circular em 1876, as relações com Portugal pareciam muito estreitas, isso é perceptível pela quantidade de menções que a folha faz à antiga metrópole. Essa relação próxima se dá pela forte presença lusitana no Pará e a tardia adesão desta província à independência. As inúmeras notícias e menções a Portugal feitas no jornal *A Província do Pará* era, de certa forma, uma maneira de atender à comunidade portuguesa bastante populosa em Belém. Por outro lado, os paquetes que chegavam da Europa traziam as novidades literárias dos jornais e dos lançamentos de livros, bem como as revistas que circulavam em Portugal. Essas novidades eram reproduzidas nas páginas dos jornais paraenses e, no caso d'*A Província*, Mont'Alverne de Sequeira era o correspondente em Lisboa. Com isso, a divulgação de narrativas de autoria portuguesa tinha certa força e Eça de Queirós foi o nome mais importante e mais mencionado no jornal durante os vinte cinco anos finais do século

[3] Segundo Maria de Nazaré Sarges, de 1870 a 1910 houve um surto econômico na região sem precedentes devido ao ciclo da borracha. Nesse período, companhias artísticas portuguesas, francesas e fluminenses se apresentavam no Theatro da Paz, que somente no primeiro ano de atividades teve, aproximadamente, 126 espetáculos apresentados. Ver: SARGES, Maria de Nazaré. **Belém:** riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912) – 3ª Ed. Belém: Paka – Tatu, 2010, pp. 94-113.

XIX[4]. Entretanto, o que instiga a estudar a circulação do autor português é que as prosas, artigos e contos veiculados na folha paraense são escritos que foram posteriormente reelaborados para comporem outras obras. Para este estudo selecionamos as prosas e cartas que foram publicadas em jornal e depois reorganizadas para a composição d'*A Correspondência de Fradique Mendes*, obra póstuma de Eça de Queirós publicada em 1900.

1. Eça de Queirós e as fradiquices n'*A Província Do Pará*

Eça de Queirós era um homem do jornal que conhecia bem sobre escrever artigos e prosas nas folhas diárias portuguesas. Com a chegada desses periódicos a Belém, os leitores da província paraense tinham acesso ao que circulava em Portugal. Todavia, para a publicação em volume, os escritos de jornal eram trabalhados novamente em um demorado processo reelaboração por conta da exigência estética do autor, porém importante para que o trabalho fosse publicado dentro das expectativas de Eça de Queirós.

Embora não tenha sido veiculado nenhum romance do autor lusitano na folha paraense, a presença constante se deu por meio da divulgação de notas, anúncios de obras, fragmentos de romances, veiculação de contos, crônicas e missivas; republicações de jornais e revistas portuguesas ou de jornais fluminenses; além disso, artigos e textos críticos sobre as obras do autor circulavam no diário. A veiculação mais frequente dos textos queirosianos se manteve quando as ligações com a capital da recente república – Rio de Janeiro – foram mais estreitadas e o autor era o responsável pelo "Suplemento Literário" da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Eça de Queirós, que já era bastante conhecido pelo público paraense, era correspondente da folha fluminense, para qual escrevia artigos e prosas, bem como textos políticos; alguns desses textos de imprensa foram republicados n'*A Província do Pará*. Por outro lado, a relação das províncias concorda com a afirmação de Socorro Pacífico Barbosa de que

> [...] os jornais e periódicos revelam que havia um movimento intenso entre as províncias, o que incluía a troca de jornais, o recebimento de livros, a crítica literária, tudo isso apresentado em notas que, por si só, já constituem fontes de documentos e de pesquisas para uma história da leitura no Brasil que não se limite às fontes bibliográficas tradicionais. (BARBOSA, 2007, pp. 83 e 84)

[4] O nome de Eça de Queirós consta na lista de sócios honorários do Grêmio Literário Português. Ver: BRITO, Eugênio Leitão de. **História do Grêmio Literário e Recreativo Português**. Belém, PA: Editora Papelaria, 1994, p 49

Entre o Pará e Rio de Janeiro esse movimento se expressava pela republicação de notas, artigos e prosa de ficção, como as de Eça de Queirós. Parte dos textos do autor português veiculados no jornal paraense foi reescrito e inserido n'*A Correspondência de Fradique Mendes* (1900). Alguns não mantinham qualquer semelhança com cartas e por isso houve necessidade de uma intervenção mais acentuada para a mudança no gênero textual.

Fradique Mendes não foi um personagem criado somente por Eça, mas foi construído em parceria com Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e Ramalho Ortigão, ou seja, pelo grupo do autor (BERRINI, 1984, p. 12). Nos fins da penúltima década do século XIX, Eça de Queirós retoma o personagem para compor uma biografia e algumas cartas, publicadas entre 1889 e 1892 na *Revista de Portugal*, dirigida pelo autor. A revista comportava diversas seções nas quais veiculava desde artigos políticos até narrativas literárias. É, portanto, nas páginas da *Revista de Portugal*, sob o título "Memórias e Notas", que o autor escreve a primeira parte e algumas cartas do que posteriormente se denominou *A Correspondência de Fradique Mendes*. Essa revista também circulava na capital paraense[5], no entanto, observamos que as reproduções feitas n'*A Província* são do jornal do Rio de Janeiro e não da revista.

Ao mesmo tempo em que escrevia para sua revista, enviava os chamados "artigos e prosas" para o jornal fluminense. São esses textos e missivas veiculados na *Gazeta de Notícias* que *A Província* republicou em suas páginas.

Em 31 de julho de 1892 no *Folhetim* da primeira página *A Província* veiculou "Padre Salgueiro", texto lançado n'*A Gazeta de Notícias* em 13 de junho do mesmo ano; praticamente um mês depois, em 25 de agosto, é a vez de "Quinta de frades", publicada pela primeira vez em 27 de julho; e em dezembro, entre 18 e 22, as "Quatro cartas de amor: a Clara" – veiculadas entre novembro e dezembro na *Gazeta de Notícias* – completam os textos que posteriormente foram introduzidos no corpus d'*A Correspondência*, embora as cartas de amor também tenham sido publicadas no mesmo período na *Revista de Portugal*. Há ainda o artigo "Thema para versos I" que, mesmo não fazendo parte d'*A Correspondência*, foi inserido na obra *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (1929), sob o título "Carta IV – A Manuel...".

[5] Podemos verificar na nota de informação aos leitores do jornal paraense **O Liberal do Pará** que a **Revista de Portugal** também circulava em Belém, como anunciou em 16 de abril de 1889**.**

"Padre Salgueiro" e "Quinta de Frades", assim como "Thema para versos I", têm peculiaridades. Primeiro, não foram textos publicados sob a rubrica de Fradique Mendes e, depois, tratam-se de artigos que foram reorganizados e transformados em cartas. Uma das mudanças mais visíveis está relacionada à forma. Semelhantes ao que hoje denominamos crônicas, principalmente os dois primeiros textos, são os que sofreram uma transformação mais acentuada para que fossem publicados como cartas.

Em 1888, quando iniciou o projeto de publicar em volume as cartas de Fradique Mendes, Eça de Queirós escreveu a Oliveira Martins afirmando que tinha uma imensa quantidade de prosa para ser publicada em livro, "trata-se, como desde logo deduzes, de fazer para Fradique [...] o que está na moda fazer a todos os grandes homens que morrem – publicar-lhe as cartas particulares" (QUEIRÓS, 1925, p.147). Entretanto, esse projeto não se concretiza em vida, o longo trabalho de reescrita não permitiu ao autor ver sua obra publicada.

De todas as cartas que saíram na publicação em volume, as cartas XII e XIV destinadas a Madame de Jouarre, e que correspondem a "Quinta de frades" e "Padre Salgueiro", respectivamente, foram as que mais sofreram alterações. A adaptação feita de uma narrativa para o formato de carta exigiu do autor uma reorganização nos textos. A inserção de data, de vocativo, do destinatário e a assinatura foram necessárias, pois são elementos ausentes nas prosas antes da reelaboração. Por outro lado, a voz discursiva também é adaptada para alcançar o objetivo. Em "Padre Salgueiro", temos uma prosa escrita em primeira pessoa no qual o narrador descreve o que ouviu de "um homem que conhece tipos" sobre um típico padre português. Na carta a Madame de Jouarre, Fradique conta a madrinha que conheceu um padre – o Padre Salgueiro – e que talvez ela, que "coleciona tipos", o ache interessante. Da mesma forma "Quinta de Frades" que foi escrita em primeira pessoa do plural para o jornal e em primeira pessoa do singular na carta.

Essas intervenções não se limitam às questões formais, mas permeiam por todo o texto. As prosas já eram verdadeiras fradiquices somente esperando a pena do autor para que chegasse ao nível do "pensador original", como dizia Eça de seu Fradique.

As "Quatro cartas de amor a Clara" foram veiculadas n'*A Província* poucas semanas depois der serem publicadas na *Gazeta de Notícias*. Na folha paraense, as segunda e terceira carta encerra com "F.", fazendo referência à Fradique, as demais apresentam apenas o nome de Eça de Queirós no final de cada missiva. Como desejava o autor português, as cartas não foram

veiculadas na seção *Folhetim*; pois, não queria que "o estudo crítico sobre tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela" (p. 148). Dessa forma, tanto a *Gazeta de Notícias* quanto *A Província do Pará* as publicam no corpo do jornal, na primeira página.

2. Escrita e reescrita como processo em Eça de Queirós

O demorado trabalho de reescrita dos textos de imprensa tinha um objetivo, como relata em carta a Oliveira Martins quando pedia que de cada artigo publicado recebesse uma cópia para que fosse revisada; a fim de "evitar que se produzam repetições de palavras, más separações de parágrafos [...] – imperfeições grosseiras que se podem evitar em um só artigo de 15 tiras de papel, mas que não é possível catar n'uma vasta massa de original" (p. 161). Numa obra com quatorze cartas, além de outras missivas publicadas posteriormente, o trabalho de organização, reelaboração de artigos, estruturação das ideias para que estivesse em consonância com a biografia de Fradique exigia de Eça de Queirós uma dedicação intensiva. O projeto iniciado em 1888 só foi concretizado 12 anos depois.

> ...o reconhecimento a *posteriori* de etapas diversas no processo de criação literária não deve constituir um preconceito que prejudique a análise de materiais esboçados no recato e na solidão da "oficina do escritor"; e nesse recato [...] o escritor sentia-se decerto relativamente liberto de coerções para tentar exercícios de criação que derrogavam o que hoje entendemos como fases de criação literária [...]. (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 97).

As diversas etapas na produção de Eça de Queirós revelam, como expõem Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, um verdadeiro trabalho de oficina, no qual a escrita e a reescrita aparecem como um processo e não como um texto finalizado. Nesse ponto, as intervenções feitas diversas vezes pelo autor representam um olhar mais acurado sobre textos de imprensa para a inserção na obra em volume. Como um homem de seu tempo, compreendia que entre o jornal e o livro as escolhas poderiam ser diferentes uma vez que o suporte, a materialidade da publicação era diferente.

Ao desejo de apresentar uma obra de excelente qualidade, acresce ao fato das formas distintas da materialidade dos suportes. Jornal e livro são suportes diferentes, formas de publicação com peculiaridade e lugares de linguagens distintas. O primeiro carrega a noção de efemeridade, de linguagem mais econômica e efêmera, no qual o leitor poderia jogar fora após

a leitura, ler descompromissadamente; o livro era mais prestigiado, permitia o uso de uma linguagem mais trabalhada, com planejamento, demarcava muito mais a perpetuação do escritor; autocrítico como era, não desejava perpetuar seu nome em uma obra mal acabada. Por isso, Roger Chartier ressalta que "editar uma obra não é reencontrar um *ideal copytext*, mas explicitar a preferência dada a um ou a outro de seus estados, assim como as escolhas feitas quanto à apresentação: divisões, pontuação, grafia, ortografia" (CHARTIER, 2007, p. 99). Para a publicação, preferiu Eça de Queirós um texto que se adequasse ao pensamento de Fradique Mendes, para isso, o trabalho laborioso de construção e reconstrução, de escrita, apagamento e reescrita. A permanência estética dos textos representa um momento, uma escolha do autor, mas não significa que essa permanência é a representatividade de um texto ideal, são estados plurais de um mesmo texto que atenderam às formas de escrita de um determinado momento – o século XIX.

Considerações finais

O estudo da circulação de textos queirosianos na folha paraense é, sem dúvida, um rico material de estudo sobre o ofício do escritor. Eça, perfeccionista e autocrítico como era, apresenta na intervenção que faz nos textos de imprensa um trabalho de artesão, com polimentos e exigências muito peculiares à sua maneira de escrever. Sabia que tinha um material valioso nas mãos, guardava e, no momento oportuno, reformulava, organizava e publicava em livro. *A Província do Pará* como um dos maiores veículos de informação da época não esteve aquém das novidades literárias; ofertava aos seus leitores um pouco do brilho dessa estrela da *Gazeta de Notícias*. Este trabalho apresenta um resultado parcial do projeto de mestrado que busca recuperar informações sobre a circulação e recepção de Eça de Queirós e a presença portuguesa na província do Grão-Pará.

Referências

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e Literatura:* a imprensa brasileira no século XIX. Porto Alegre: Nova Prova, 2007

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz:* temas portugueses. Biblioteca de autores portugueses: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

BRITO, Eugênio Leitão de. *História do Grêmio Literário e Recreativo Português***.** Belém, PA: Editora Papelaria, 1994.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar:* cultura escrita e literatura – séculos XI-XVIII. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP: 2007.

MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes:* Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX. São Paulo: Ateliê Editora, 2000.

QUEIROZ, José Maria Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes.* 2ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Correspondência.* Lisboa: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1925.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da Narrativa queirosiana:* espólio de Eça de Queirós. Biblioteca de autores portugueses: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.

ROCQUE, Carlos. *História de A Província do Pará.* Belém: Mitograph, 1976.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém:* riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912) – 3ª Ed. Belém: Paka – Tatu, 2010.

OS ARQUÉTIPOS FEMININOS DE LILITH E EVA EM MARGARIDA LA ROCQUE

Sideny Pereira de Paula[1]

Lileana Mourão Franco de Sá [2]

RESUMO

O referido trabalho faz uma análise do mito judaico de Lilith e do mito cristão de Eva, através da personagem-protagonista Margarida, da obra "Margarida La Rocque a ilha dos demônios", de Dinah Silveira de Queiroz. A teoria que norteia a presente pesquisa foi orientada principalmente pelo estudo de arquétipos femininos, com as contribuições de Carl Gustav Jung, com sua obra "Os arquétipos e o inconsciente coletivo", também do livro de Valéria Fabrizi Pires, "Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade". Essa narrativa na primeira pessoa é intensamente auto analítica, com ação no século XVI e aparente intenção de chocar. Margarida La Rocque fascina o leitor não só pela narrativa que o prende do começo ao fim, num clima de suspense e terror, como também pelo belíssimo português, escrito em linguagem arcaica, o que dá uma dimensão da época em que se passa. É uma narrativa sobre o feminino e seus demônios interiores também, sobre a condição da mulher desde épocas remotas e sobre como ela em determinados momentos encarna ora Lilith ora Eva, na sua busca por realização e reconhecimento de seu lugar no mundo.

Palavras-chave: Arquétipos femininos, Lilith, Eva, Margarida La Rocque, inconsciente coletivo.

> *"Todos sentimos o apelo do lado selvagem. E este apelo tem muito poucos antídotos culturalmente aceitos. Ensinaram-nos a ter vergonha desse desejo. Soltamos o cabelo e com ele ocultamos os nossos sentimentos. Mas a sombra da mulher selvagem vem em nosso alcance, quer de dia quer de noite. Onde quer que estejamos, a sombra que trota atrás de nós tem sem dúvidas, quatro patas."* (Susana Vitorino).

Introdução

Lilith e Eva são dois arquétipos femininos bastante conhecidos e estudados em diversos livros, artigos e ensaios sobre o tema. Carl Jung, autor do livro "Os arquétipos e o inconsciente coletivo", bem resume com sua obra, os dois mitos femininos que fazem parte deste "inconsciente coletivo" da raça humana. E sobre inconsciente coletivo, Jung vai afirmar que: "A hipótese de um inconsciente coletivo pertence àquele tipo de conceito que a princípio o público estranha, mas logo dele se apropria, passando a usá-lo como uma representação corrente, tal como aconteceu com o conceito do inconsciente em geral".

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL-UFAM, 2014/15.
2 Possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (2005). Atualmente é professora adjunta 4, na Universidade Federal do Amazonas e orientadora da primeira autora no Mestrado.

Dinah Silveira de Queiroz, a autora, é brasileira e escreveu obras como "Floradas na Serra", escrito em 1939 e que virou filme, "A Muralha", publicado em 1954, que homenageou os quatrocentos anos da fundação da cidade de São Paulo e transformado em minissérie pela Rede Globo de televisão, também escreveu diversos contos e enveredou por vários estilos literários, como o Gênero Fantástico (ao qual pertence Margarida la Rocque, a ilha dos demônios), e a Ficção Científica ("Eles herdarão a terra" e "Comba Malina"). Seu estilo vai de Alan Poe a Aldous Huxley. Essa versátil escritora também foi membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a cadeira de número 7 e foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira na Academia, que tem Castro Alves como patrono.

Dinah sempre procurou relacionar sua obra com a história do Brasil, assim o fez também na obra "Os invasores", para homenagear os quatrocentos anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Ela ousa ao escrever o livro que tem Margarida por protagonista, como bem o descreve Sérgio Corrêa da Costa, em seu discurso ao ocupar a cadeira da autora na Academia Brasileira de Letras, em seu discurso de posse:

> "Dinah sacode o nosso tranquilo ambiente literário de 1949, com Margarida La Rocque, decidida incursão no fantástico/mítico, gênero então escasso no país. A personagem-título, de neurose crescente, confinada a degredo sem remissão numa ilha de demônios e fustigada, continuamente, ora pela injustiça, ora pelo sobrenatural, sempre perplexa diante da própria sorte, constitui, talvez, a caracterização mais completa e mais bem acabada de toda a obra de Dinah. Essa narrativa na primeira pessoa é intensamente auto analítica, com ação no século XV e aparente intenção prefigurativa (Margarida não passa de uma reencarnação da própria Eva, purgando sua falta)".

Essa heroína é importada diretamente da França, como bem também o descreve Renard Perez, p. 120:

> É uma obra estranha, em que a escritora toma caminhos completamente inesperados. Nada existe, aqui, do romantismo juvenil de *Floradas na Serra*; é como uma libertação. A história recua no tempo - o romance se passa na época dos Descobrimentos - e no espaço - Dinah vai buscar sua heroína na França, para jogá-la numa ilha perdida, com sua ama e seu amado. O romance é o conflito desse trio, a mover-se num clima de pesadelo. História de angústia e de aviltamento a que pode chegar o ser humano, movido pelo ciúme e pela solidão. Quanto à técnica e ao estilo, a autora realizou-se também amplamente, fazendo de seu livro uma bela realização literária. Não só dentro da obra de Dinah Silveira de Queiroz *Margarida la Rocque* é um caso à parte - mas dentro da própria literatura moderna, que tem nesse romance (já traduzido para o francês e o espanhol), um de seus grandes momentos. (PEREZ. 1960, p. 120).

Margarida La Rocque

Margarida La Rocque não é a mocinha pura e conformada da alta sociedade burguesa do século XV, pelo contrário, ela não está interessada em encontrar seu príncipe, se casar e constituir uma perfeita família. O que Margarida quer está bem longe dos padrões típicos das senhoritas francesas; ela quer viver aventuras, se arriscar, e para isso seleciona a dedo seu pretendente, que não é nem nobre nem bonito, mas um explorador, um viajante à procura de acumular riquezas. Ela vê nele as chances de fugir de seu pequeno mundo e ampliar seus horizontes, mas quando casa, descobre que a vida que vai levar não é muito diferente da vida que levava quando estava na companhia de seus pais. Seu marido a deixa em casa, na companhia de sua ama e parte para novas aventuras, o que a deixa revoltada. O que Margarida faz, então? Convence a seu primo, que comandava um navio, a levá-la consigo, infringindo as regras do mesmo, o qual não podia transportar mulheres.

Margarida embarca acompanhada de sua ama Juliana e então sua tão esperada aventura começa. Nesta viagem Margarida será primeiramente Lilith, ao se rebelar, se deixar levar pelo desejo, pela volúpia, pela emoção do desejo carnal e depois será Eva, ao ser condenada, expulsa de seu mundo, de sua zona de conforto, de seu paraíso. De Eva também herdará o pecado que expurgará isolada em uma ilha sombria e que marcará para sempre o seu destino, sim, porque Juliana e João Maria, assim como seu filho com ele (nascido na ilha), morrem e a deixam à mercê da solidão, da loucura, do abandono de si mesma e da quase animalização quando ela se deixa levar pelos anseios demoníacos do Cabeleira, demônio que a possui e que através dela, sacia seus mais hediondos desejos. Por fim, Margarida novamente personifica lilith ao encara a total solidão e a morte iminente. Quando já ela se conforma com seu destino, finalmente é resgatada e trazida de volta à civilização, onde depois conta sua história a um padre. Seria Eva finalmente em busca de perdão?

Carl Gustav Jung e seu conceito de arquétipo

Segundo Jung, em sua obra sobre arquétipos, este faz parte da memória, do inconsciente coletivo e reverbera e se perpetua no tempo, através dos mitos e histórias de todos os povos do mundo, como acontece com as imagens arquetípicas femininas de Lilith e Eva, que sempre são evocadas para estereotipar certos comportamentos femininos nas diversas sociedades, e quase sempre com uma conotação pejorativa.

> Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (JUNG, 2000, p. 16).

Segundo Robson Prati[3], o que significa a palavra mito? "Segundo a concepção junguiana, há na alma humana uma profunda necessidade voltada para as noções e as imagens míticas. Do ponto de vista da psicologia profunda, os mitos não são imaginados conscientemente; surgiram sim, de modo espontâneo, como nossos sonhos. Esta forte "urgência" interna em projetar e "mitificar" é explicada por Jung "a partir da força irracional do instinto". Quando uma pessoa se deixa levar pelas experiências interiores de sua vida psíquica, sua atividade fantasiosa é incitada e vitalizada, o que, por sua vez, leva à projeção de imagens, sonhos e noções míticas.

Jung descreve o significado e as experiências pessoais da "mitificação" como "expressões simbólicas para o drama interior e inconsciente da psique". Os mitos são manifestações psíquicas que representam a essência da alma. Nesta concepção, Jung nos remete a experiência a darmos relevância aos mitos, eles nos autorgam a verdade que está mais profundamente arraigada em nosso inconsciente. Muitas pessoas não entendem quando sonham com fadas, anões, bruxas, castelos e muitos outras figuras que retratam de uma certa forma aquilo que não temos consciência do que somos nós mesmos, pois é inconsciente, é preciso realmente a interpretações de tais sonhos que nos falam de uma verdade que ainda nos desconhecemos e que a psique nos traz a tona, algum aviso em nós o nossos sonhos seriam um termômetro para trabalharmos a nossa personalidade e termos consciência daquilo que o inconsciente quer transmitir. Por causa disto, Jung viu a riqueza dos sonhos que nos transmitem e nos legam a s verdades contidas no nosso inconsciente trazendo a clareza para o nosso consciente.

Se a consciência, ao analisar determinada situação, constrói julgamentos rígidos ou unilaterais, ou então deixa aspectos importantes em relação de alguma ideia, os símbolos dos sonhos vão trazer os dados que faltam para que a situação se mostre, ao sonhador der maneira diferente. O inconsciente amplia aquilo que nos está faltando para a nossa compreensão. Claro,

[3] Disponível em: https://psicoteo.wordpress.com/2010/10/22/lilith-e-eva/. Acesso em 20/09/2015.

esta linguagem vem através dos símbolos, foi neste sentido que Jung formulou a teoria dos arquétipos, eles podem conter formas positivas e formas negativas. Exemplo que podemos citar é o arquétipo materno e o paterno. Jung diferencia a distinção conceitual dos arquétipos, entre aquele que é irreprensentável – o arquétipo em si e as figuras arquetípicas.

O próprio Jung nos detalha que o termo arquétipo não é novo, em sua obra os *Arquétipos e o inconsciente coletivo*, nos fala que Platão foi o primeiro a delinear a concepção de arquétipo. Sendo que "arquétipo seria nada mais do que uma expressão já existente na antiguidade, sinônimo de "ideia" no sentido Platônico". Os mitos querem retratar e explicar o homem e também o universo, cada cultura tem o seu mito. A criação do homem, como foi forjado, os mitos de criação, a formação da sociedade, os males, os pecados, as virtudes, os heróis, monstros, é uma forma de explicar o mundo a partir de sua própria cultura, é uma forma não lógica, mas é explicado de um universo inconsciente.

Ele pode ser também entendido alegoricamente, metaforicamente ou simbólica da linguagem. Entendido dentro de uma compreensão como arte, sistematização, criatura criada pela fabulação do ser humano. "Quando entendemos o mito e podemos pesquisá-lo na história dos mais variados povos e culturas, passamos a compreender, inclusive, o mecanismo de formação das próprias palavras, acessando o seu sentido mais profundo. Quando correlacionamos os conceitos míticos a uma forma de linguagem ou expressão de manifestação do inconsciente, podemos perceber o quanto se reeditam em culturas e povos diversos, exprimido realidades primordiais traduzidos nos vários mitos de criação, ou formação dos cosmos, ou da estrutura de famílias, ou da criação das cidades, etc. O fato destas realidades primordiais estarem presentes em todos os povos, fundamenta o conceito de inconsciente coletivo de Jung. (ALVARENGA, 2007, p. 35-36).

Neste aspecto, Jung define o inconsciente coletivo diferenciado do inconsciente pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. O inconsciente pessoal é constituído de conteúdos que já foram conscientes e estes desaparecem da consciência ?por serem reprimidos ou ainda esquecidos, já os conteúdos do inconsciente coletivo nunca tiveram na consciência e não foram adquiridos individualmente, mas uma experiência de hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste na sua maior parte de complexos, o inconsciente coletivo traz em sua essência os arquétipos, como é o caso dos arquétipos de Lilith e de Eva.

O fantástico, o mito e a mulher

A literatura fantástica

Margarida se vê atormentada pelos demônios e duendes que habitam a ilha e que só a ela perseguem (ou será sua loucura?), num jogo de gato e rato que o tempo e a permanência na ilha se encarregarão de decidir quem sairá vencedor. O fantástico está claramente presente na obra e quando Margarida dialoga com os demônios, fica a deixa ao leitor descobrir se ela realmente os vê ou se a traição de João Maria e de Juliana, o isolamento na ilha e a solidão que acabam por lhe causar a loucura. A serpente, raiz de todo o mal, a mulher, origem de todos os problemas e, assim como a serpente fala com Eva no jardim do éden, na ilha, a lebre chamada Filho e outros demônios também tentam Margarida para que ela se corrompa e faça o que eles querem. Tzevetan Todorov (p.165-166) afirma que,

> O Fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor - um leitor que se identifica com a personagem - quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence a realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão.

Margarida La Rocque é uma Narradora Personagem, à exemplo do que acontece com Bentinho, do romance Dom Casmurro de autoria de Machado de Assis, então toda a percepção que o leitor tem é unicamente através de Margarida. Em momento algum da trama o leitor tem o ponto de vista dos outros personagens, suas impressões ou ponto de vista dos acontecimentos que se sucedem tanto no navio quanto na ilha. Então fica a deixa para que se aceite ou não a visão dela de que João Maria a traiu com Juliana, ou mesmo de que ele amava de fato Margarida. E quanto à Juliana? Ela só estava querendo ajudar àquela a quem sempre foi fiel ou realmente se entregou a João Maria? Todos os medos e angústias de Margarida acabaram por levá-la a sua ruína; Por causa do ciúme e da desconfiança ela perdeu o seu amado, sua aia e consequentemente, seu filho, do qual ele não soube cuidar e viu-o definhar até finalmente morrer. Todos esses episódios aceleraram seu dessespero e então ela se deixou levar pelos demônios da ilha, ou seriam seus próprios demônios? À exemplo do que Todorov afirma, cabe então ao leitor decidir se Margarida está totalmente insana, corroída por seus fantasmas interiores, ou se realmente o que ela narra é verdade.

> O fantástico como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não

> a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo, desse modo, do fantástico. (TODOROV, 2007. p. 47-48).

O mito de Eva e a serpente em Margarida e em suas herdeiras

À exemplo do que acontece na narrativa bíblica na qual Eva, ao se deixar enganar pela serpente, convence seu parceiro Adão a comer do fruto proibido e por isso são expulsos do paraíso, também Margarida seduz a seu amante João Maria e os dois são expulsos do navio em que viajavam e condenados ao exílio em uma ilha deserta.

O fantástico está presente nas duas narrativas e Margarida La Rocque encanta, seduz e angustia o leitor ao retratar as dores e tristezas do ciúme, da perda, da degradação humana e depois da solidão que se deixa levar pela loucura. Ela se assemelha à Eva pela sua história e por carregar o estigma da culpa por seu pecado e por isso ser "expulsa" de seu paraíso. A autora Zahidé Lupinacci Muzart, em seu artigo publicado pela Revista Navegações, intitulado "Lembrando Dinah Silveira de Queiroz" v. 6, n.2, p.162-169, jul./dez. 2013, escreve: "Dinah afastou-se do Realismo e criou uma ficção Fantástica num mundo que descobriria o Fantástico da América, época dos descobrimentos e do maravilhoso. A sua ficção caminha por vários gêneros, mas privilegia o Fantástico e a *science fiction*(...)".

Quando se observa o uso de recursos mitológicos na literatura fantástica, se torna impossível não os relacionar à bíblia. Sempre achei por demais estranho o relato de Gênesis 3:1-1, onde a serpente edênica conversa com Eva, pois os traços literários são pura e claramente mitológicos. (BARTON, 2001, p. 44). A autora, através de Margarida, expõe essa mulher reprimida, herdeira do pecado original. Quem é o demônio que dialoga com essas duas mulheres, Margarida e Eva? É o que habita em cada um de nós? Ou é aquele a quem nós damos vida para justificar nossas falhas e medos? O isolamento na ilha vai despertar nos três personagens seus mais obscuros e selvagens instintos e a lei da sobrevivência num lugar tão insólito, revelará os monstros que habitam em cada um deles. Com quantos demônios a mulher é obrigada a lutar durante sua vida, essa luta começa na própria família e se estende por toda sua vida.

Lilith, Eva e Margarida La Rocque

Com as exigências atuais da moderna sociedade, o papel da mulher vem aumentando, mesmo que esteja quase em igualdade de condições com o homem em relação ao mercado de

trabalho, ainda assim lhe é cobrado o papel da dona de casa, de mãe, e todos os atributos que acompanham os intermináveis deveres femininos impostos pela sociedade ainda de domínio patriarcal. Desde a época da inquisição até os dias atuais, a mulher tem sido vítima do preconceito, mesmo depois de abolida a barbárie de se queimar as "Bruxas" em séculos passados, mesmo depois da queima de sutiãs em protestos públicos nos anos setenta, a ascensão no mercado de trabalho, ainda se ouve falar sobre as mulheres que têm seus direitos negados; isso desde repartir os deveres familiares em igualdade com os parceiros até ao propriamente dito prazer negado, a exemplo da mutilação genital na Somália, isso sem contar os estupros e corpos queimados na Índia, os apedrejamentos, chibatadas e assassinatos no Afeganistão e em muitos países muçulmanos. Séculos passados? Infelizmente isso acontece com frequência atualmente. Como se pode entender que em um mundo dito "civilizado" isso ocorra? A Literatura está cheia de exemplos de personagens femininas que sempre são retratadas como coniventes com o pecado e adoradoras do Diabo, isso em muitas culturas.

Ela, a mulher, é sempre retratada como desencadeadora do mal que atormenta o ser humano. Segundo Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, em seu artigo sobre o imaginário feminino: "A mulher é um sujeito que vive há quase dois mil anos nos recônditos da sociedade ocidental cristã, cujas bases religiosas e políticas foram edificadas a partir da tradição judaica e do mundo grego clássico. Ambas as tradições relegaram os instintos primitivos humanos à sombra, já que representavam um perigo à ordem e à harmonia e, dessa forma, também a mulher, por se tratar de um representante da desmedida, ser associado ao lado instintivo e impulsivo humano. Sua existência nesta tradição depende da luz solar do mundo masculino, da razão. O sujeito feminino existe numa relação de oposição ao masculino, sempre inferior e submisso a este, sempre marginalizado.". Em Margarida esse traço se faz bem presente, o da mulher que ousa infringir as regras e por isso é castigada. (Inserir trecho de Margarida que comprove isso). Ao se analisar os mitos de Lilith e de Eva e compará-los com Margarida, percebe-se claramente os traços destes mitos na referida personagem. Valéria Fabrize Pires,(2008, p. 10) exemplifica que;

> Ainda vivemos em uma época de transformações intensas, em que nascer mulher já não significa claro definido de identidade sexual. Mesmo assim, as mulheres não se desvincularam dos valores tradicionais que limitam os papéis sexuais. Para que sejam respeitadas, elas devem seguir o padrão adulto universal, produzindo, pensando, agindo e trabalhando autonomamente como os homens. Para ser amadas, devem assumir atitudes tidas como femininas, ou seja, ser frágeis, dependentes, emotivas, amorosas e

> inconstantes – uma exigência social dúbia e contraditória. A maioria das mulheres ainda se identifica com algum tipo de código facilmente confundido com as polaridades do modelo tradicional de adaptação: Eva ou Lilith. A figura mítica de Eva é aceita como modelo social a ser seguido. Portanto, a mulher deve reprimir o modelo Lilith ou rejeitá-lo. Eva representa submissão, dependência, culpa, curiosidade, fraqueza, inferioridade, emotividade e maternidade. Lilith, ao contrário, é símbolo de liberdade, independência, igualdade, desejo, sensualidade, instintividade, opinião, rancor, vingança, inveja, solidão e morte.

Lilith representa a rebeldia, o inconformismo diante de uma realidade tão e sempre atual em todas as épocas da história da humanidade; o de estar em segundo plano, sempre e eternamente abaixo do homem. Ela é tudo o que a sociedade condena e abomina; o demônio que fere a moral e joga a família no precipício. E no atual contexo, a Lilith se faz presente na mulher que busca seu lugar de igualdade social? Muitas mulheres, isso em escala mundial, estão em constante luta por afirmação de igualdade, mesmo em países mais tradicionalistas, aos poucos e de forma perceptível pode-se notar que de fato estão ocorrendo mudanças, não é mais tão incomum mulheres assumirem cargos políticos importantes. No Brasil, uma mulher assumiu a presidência, o que antes era tido como impensável em uma sociedade patriarcalista como o é a brasileira, são muitas Lilits querendo mostrar que a mulher é igualmente capaz de fazer o que o homem faz.

> O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se colocada lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes (...) a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja. (SICUTERI, 1998, p. 23).

Valéria Fabrizi Pires retrata Lilith na tradição cabalística, segundo Chevalier (1980): “Lilith é o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo em que Adão - não de uma costela do homem, mas diretamente da terra, do mesmo pó que ele. Por esse motivo reivindicou igualdade, não se admitiu inferior e submissa e disse a Adão: “Somos iguais”. A partir daí, os dois sempre discutiam. Por recusar-se a ser submissa, Lilith foi relegada à convivência com os demônios.” Exatamente assim aconteceu com Margarida quando ela se rebelou contra os padrões sociais de sua época; ela foi expulsa e obrigada a conviver com demônios e assim tem sido com as mulheres desde tempos imemoriais.

Ao se rebelar, a mulher é sempre obrigada a expurgar seus pecados até que se torne “digna” de obter o perdão. Quando não, é estigmatizada e banida de seu convívio, de sua família, ou quando não raramente perde a vida por sua ousadia. Que Deus é esse que não é

imparcial? Porque Lilith ou Eva não têm pelo jugo deste Deus, as mesmas condições de igualdade com Adão? Essas respostas talvez nunca possam ser plenamente respondidas, mas é fato que se pelas sagradas escrituras a mulher já está condenada pelo preconceito evidente em suas páginas, o que se pode esperar então de mudança, se esses livros ditam as regras de significativo número de pessoas ou sociedades inteiras como as cristãs católicas e protestantes, as judias, as muçulmanas e muitas outras?

Durante séculos, a mulher vem sofrendo as consequências desse "pecado original", que relegou a ela um papel inferior em todas as sociedades, o de estar sempre abaixo do homem, de acordo com o descrito no livro de Gênesis: "E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará." (Gênesis cap. 3, versc. 16, pág. 9). Segundo Chiziane, p.158: “Na história do ocidente, a condição das filhas de Eva é o laço de sangue comum a todas as mulheres do universo (...). Há diversos relatos bíblicos a este respeito, porém, o mito de Adão e a concepção de Eva e sua postura desobediente é o que mais me deixou resquícios na visão ocidental”.

Nas literaturas de cunho fantástico, como em Margarida la Rocque, essa mulher sufocada e reprimida em seus desejos, mas que finalmente explode para dar vazão a eles, recebe a condenação eterna para expiar sua culpa. Isso acontece até hoje em quase todas as sociedades. Quantos mil anos se passaram depois de Eva? Mesmo assim, como citado anteriormente, no mundo todo, mulheres são queimadas e mortas por seus "pecados", elas são retratadas nas literaturas e podem ser observadas no dia a dia, ao nosso redor, em toda parte.

Segundo Francisco Vicente de Paula, em seu artigo, publicado pela revista Letra Viva, V.11, n1, 2012 "Eva é uma entidade feminina importante para a literatura ocidental e é suspeitamente um tipo de subterfúgio, até os dias atuais, para incutir na humanidade, preconceituosamente, a mancha de pecado original, de onde se extrai, de forma quase dogmática, que a mulher foi a responsável direta pela expulsão do homem do paraíso, algo que colocou em xeque a própria "salvação" da raça humana." De acordo com Valéria Fabrizi (2008, p. 68),

> Ao contrário de Lilith, que simboliza a natureza instintiva feminina não passível de controle, a figura mítica de Eva parece atender a uma imagem melhor do feminino diante das leis de Deus - mesmo sendo ela responsável pelo pecado original. Por esse motivo, Eva pode ser vista como modelo ideal de mulher, criado por Deus para estabelecer um padrão eterno de conduta feminina. Sendo a palavra de Deus inquestionável, as qualidades percebidas como inerentes ao homem e à mulher passam

> a ser aceitas, até hoje, de forma natural e normal, pois vêm sendo introjetadas pela cultura ocidental há milhares de anos. Assim, e'esperado que a mulher se identifique com o modelo representado por Eva - a esposa fiel e obediente ao marido, a mulher passiva e submissa ao homem. Sua realização está no casamento, na maternidade e na vida doméstica(...) Portanto, esse mito nos ajuda a entender como as mulheres se relacionam com sexo, casamento, vida social, e como isso funciona tanto no seu lado positivo como no negativo.

Margarida, ao se casar e perceber que a vida que levaria com o marido não era nada daquilo que ela esperava, que seria igual à das outras mulheres casadas, e levando-se em consideração que o escolheu justamente porque imaginava que ele fugia aos padrões masculinos da época (o que ela verdadeiramente queria era um marido que a levasse junto com ele em suas aventuras, mas ele se mostrou igual aos outros, partiu e a deixou sozinha em casa por longo período), fica deveras decepcionada e decide contrariá-lo, partindo ao seu encontro. Já na viagem, ao se envolver com João Maria, talvez ela também buscasse nele esse homem aventureiro que fosse proporcionar a ela o que ela tanto queria, porém, na ilha, João Maria também se mostra igual ao seu marido.

Ele, depois de certo tempo, demonstra desinteresse por Margarida, principalmente depois que ela engravida. Ele sai à caça, juntamente com Juliana e a deixa sozinha por muito tempo. Margarida se sente duplamente traída e começa a imaginar que os dois são amantes. Então, o que essa trama também mostra, é que mesmo que a mulher tente fugir a essa herança mítica, dificilmente ela consegue sucesso em seu intento.

Considerações finais

Tanto Lilith quanto Eva fazem parte do imaginário coletivo da humanidade. São figuras femininas fortes e evocadas, cada uma à sua maneira, para atribuir à mulher um estereótipo do mal ou do bem. São mitos, arquétipos que estão presentes, de uma maneira ou de outra, também, em várias culturas. Dinah Silveira de Queiroz deu à sua protagonista, Margarida La Rocque, essa característica dual; de ora personificar Lilith, ora Eva, em uma eterna busca pela redenção, pela expiação dos seus “pecados”. Ao final da narrativa, Eva vence e Margarida abandona a rebeldia de ser Lilith e passa o resto de seus dias, após ser resgatada na ilha onde viveu isolada por muitos anos, a tentar o perdão pelos “erros” cometidos. É bem simbólico que o final, seja com ela se confessando a um padre, sob as colunas de um templo, toda a sua triste história de mulher que quis quebrar um código social para viver livremente e se aventurar em busca do que ela considerava a felicidade: a sua liberdade. Margarida é, mesmo na ficção, um dado estatístico

da mulher reprimida socialmente que tenta e não consegue fugir de sua condição de prisioneira de uma sociedade patriarcal, assim como tantas em diferentes épocas. Neste século XXI, em que tanto se fala em direitos iguais, pode-se perceber em toda parte a cobrança que a sociedade faz à mulher para que ela se encaixe nesse modelo que se espera dela; o da mulher que tem como ápice de sua realização pessoal o casamento, os filhos e um lar impecável. Até mesmo as profissionais que já conquistaram seu lugar em altas posições no mercado de trabalho e que ainda não se casaram sonham esse "sonho" tão arcaicamente atual. Quantas são as que entram em depressão por não conseguirem o príncipe encantado, entrar de branco na igreja e passar por todo aquele ritual matrimonial? Isso soa tão antigo e tão atual que ao se analisar por essa ótica, talvez haja o entendimento de o que ocorreu com Eva e Margarida ocorrerá sempre e eternamente.

Referências

ALVARENGA , Maria Zélia de e Colaboradores. *Mitologia Simbólica.* Editora Casa do psicólogo, 2007. p. 35-36.

BARTON, John. MUDDIMAN, John. *The Oxford Bible Commentary*. Nova Iorque. Oxford University, 2001.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* / CG. Jung ; [tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. - Perrópolis, RJ : Vozes, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Lembrando Dinah Silveira de Queiroz*-Universidade Federal de Santa Catarina/ CNPq-Florianópolis-Santa Catarina. Publicado por Navegações, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 162-169, jul. /dez. 2013.

PAULA, Francisco Vicente de. REVISTA LETRA VIVA, vol.11, n 01. 2012.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

PIRES, Valéria Fabrizi. *Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade.* São Paulo: Summus, 2008.

SICUTERI, Roberto**.** *Lilith: A Lua Negra.* São Paulo; Paz e Terra, 1998.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica. São Paulo:* Perspectiva, 2008.

A TENSÃO ENTRE LITERATURA E ARTES VISUAIS NA OBRA *Ó* DE NUNO RAMOS

Silvia Ferreira Lima - Unicamp

Nuno Ramos é um autor brasileiro premiado com o Telecom de 2009, pelo livro Ó. Obra poética e ensaística, composta por vinte e cinco textos entremeados pelo que chamou de sete Ós. O que propomos é analisar sua obra literária, levantando as relações entre a escrita e a visualidade. Relacionamos Literatura e Artes Visuais, observando as produções do escritor/artista, a partir de conceitos deleuzianos, como tensão, devir, afecto.

A tensão existe no movimento, que

> "... está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção... Há mais razões ainda para precisar que só há movimento do infinito; que o movimento do infinito só pode fazer-se por afecto, paixão, amor, num devir que é moça, mas sem referência a qualquer 'meditação'; e que esse movimento, enquanto tal, escapa à percepção mediadora, pois ele já é efetuado a todo o momento, e que o dançarino, ou o amante, já está de novo 'em pé andando', no próprio segundo em que ele cai, e no mesmo instante em que ele salta." (DELEUZE, Gilles. p.78-79)

Assim, esta tensão entre Literatura e Artes Visuais é um movimento, em que hora prevalece a Literatura ora as Artes Visuais. Ambas as artes nos afetam, emocionam, despertam sentimentos no leitor/receptor. Podemos perceber esta movimentação, esta tensão constante quando observamos o trabalho de Nuno; o qual transita entre ambas as manifestações artísticas. Seja criando uma instalação, um quadro, ou uma escultura, seja escrevendo sua obra prima Ó. Eis o que nos propomos a estudar: a relação estabelecida entre ambas as artes, analisando suas obras como estudo de caso.

Em ambas as artes, existem ideias e de acordo com Deleuze:

> "As ideias não morrem. Não que elas sobrevivam simplesmente a título de arcaísmos. Mas, num certo momento, elas puderam atingir um estágio científico, e depois perdê-lo, ou então emigrar para outras ciências. Elas podem então mudar de aplicação e de estatuto, podem até mudar de forma e de conteúdo, mas guardam algo de essencial, no encaminhamento, no deslocamento, na repartição de um novo domínio. As ideias sempre voltam a servir, porque sempre serviram, mas de modos atuais os mais diferentes." (DELEUZE, Gilles. p.14-15)

Para a criação de um trabalho é necessário que haja ideias a serem transmitidas. Utilizando linguagens e manifestações diferenciadas, mas uma mesma ideia pode ser motivo de criações artísticas diferentes.

A partir destas referências, voltamos a Nuno Ramos, que conhecemos, primeiramente como artista, com suas instalações, feitas de cal, breu, terebintina, entre outros componentes utilizados na estatuária, para a composição de estátuas de bronze. Por isso, fomos estudar no Instituto de Artes/Unicamp e visitamos a Fundiart _ (em Piracicaba, no Estado de São Paulo), empresa conhecida por dar acabamento às peças de renomados escultores.

Logo, apesar de termos vindo da Crítica Literária, buscamos na experiência artística a intersecção, ou interdisciplinaridade, entre as Artes Visuais e a Literatura. Neste sentido, estudar a obra de Nuno Ramos, passou a ser nosso ponto de convergência, em que todo conhecimento literário e plástico passam a se fundir.

> "Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo...O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito." (DELEUZE, Ramos. p.21-22)

Desde a antiguidade, arriscamos desde a época das cavernas, o homem vê o criador como um mágico, que transforma matérias e concretiza ideias. Esta é a magia que toma o escritor, a mesma magia que toma o artista, enquanto sujeitos capazes de materializar ideias e sentimentos da comunidade.

Como afirma Nuno: "... 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, Nuno. p.19) O autor utiliza o corpo abstrato da palavra e o corpo concreto da matéria para compor seus trabalhos, verbais ou visuais.

> "Pois todos concordam que quando se deixa o abrigo minucioso da própria carcaça, quando se vai além da constatação _ isto dói, este pelo cresceu – de sua própria e monótona arquitetura, é preciso criar, porque isto com certeza ninguém nos deu, uma ferramenta _ uma linguagem _ , um pedaço de pau com anzol na ponta, até o outro lado. É aí que tudo se complica, pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é feita esta ferramenta? Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra, numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio." (RAMOS, Nuno.19-20)

Neste momento, Ramos descreve seu trabalho como escritor e como artista. Ele sempre trabalha com a linguagem, busca uma forma de expressão. Preocupa-se com a ferramenta, seja o pedaço de pau, ou o anzol. Isto tem relação com a imprensa, com o livro em que todas as palavras, todo o texto já está impresso, porém se observarmos a gravura, a maneira como estas palavras deixam de ser voz e som, para serem imagem, precisamos pensar nas maneiras de darmos à luz, aquilo que ouvimos. E a gravura é uma manifestação artística reconhecida nos currículos oficiais, como pela CAPES, por exemplo.

Porém, gravar um texto ou uma imagem é um processo longo. Podemos pensar na impressão em madeira, a xilogravura. E imaginar que existe um caminho de cortar a árvore em tábuas. Utilizar ferramentas como as goivas e entalhá-las. Aí, já temos uma etapa da criação que pode ser finalizada numa escultura. Ou podemos continuar, entintar as matrizes, utilizar prensas e colocá-las no papel. Desta forma, podemos imprimir várias cópias, não exatamente idênticas, nem ilimitadas. O que é possível com a utilização do computador, dos programas, da tecnologia em voga. Entretanto, há alguns séculos, a xilogravura era toda a imprensa que existia. Podemos pensar em todas as outras formas gráficas que passaram a existir no decorrer da história. Podemos até mesmo comparar com as instalações de Nuno, que não trabalha especificamente com a gravura; porém, esta é uma área das Artes Visuais, que possui uma relação mais direta, metonímica, com a Literatura, enquanto palavra escrita e impressa.

As palavras de Nuno são metáforas que podem ser aplicadas à vários contextos, e é a polissemia que torna a obra literária, ou digamos, a obra artística, mais interessante, é o fato da obra produzida poder ser interpretada e entendida por diversas pessoas, em diversos lugares e tempos, das maneiras mais diferentes.

Mas seu ensaio poético também trata do processo criativo do artista plástico. E levanta justamente a questão que o próprio autor já disse evitar: ele não deseja escrever um diário de atelier. Porém, o artista e o escritor são os mesmos, assim suas crenças, vivências, estão em tudo o que faz. O que não desvaloriza nenhum dos seus trabalhos. Apenas, nos leva a pensar que o conhecimento não é estanque, que não existem muros separando as diversas formas de se expressar, as diversas linguagens. De fato, conhecer ambas, apenas as enriquece, levando-as a novas propostas criativas, com a imagem, assim como com as palavras.

> "Mas talvez, não importe tanto fabular sobre a origem da linguagem quanto compreender a enorme cisão que ela causou. Pois uma vez amarrada esta corda entre todos, uma vez expulsos ou mortos aqueles que não quiseram valer-se dela, não há

> mais qualquer possibilidade de retorno, pois é próprio da mais estranha das ferramentas, da mais exótica das invenções (a linguagem), parecer tão natural e verdadeira quanto uma rocha, um cajado ou uma cusparada. Este é seu verdadeiro fundamento, sua digamos, astúcia _ a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia. Há aí uma potência de esquecimento que não pode ser diminuída, uma armadilha na agonia que serviu a alguns (e não a todos), sacrificando violentamente àqueles que a utilizaram." (RAMOS, Nuno. p.22-23)

Quando o artista transforma sua arte em discurso, ele conceitua, abstrai todo o processo, a experiência de fazer, o embate com a matéria. O artista está no limite entre o mestre de obras e o acadêmico. Pois a academia exige que o artista escreva, que disserte sobre sua produção, que conceitue seu trabalho, que para ele deve ser sentido, ou percebido como apraz a cada um. Escrever sobre a produção artística pode significar matar a criação. A não ser que o artista seja também e sobretudo, um poeta, e que escreva sobre seu trabalho para também emocionar o receptor.

A conceituação é necessária. A partir desta etapa, o artista, assim como o receptor, o curador, a sociedade, podem também conceituar, refletir, questionar, participar da construção de um novo ambiente, uma nova sociedade. Eis porque Deleuze prega que todos podem ser artistas. Basta agirem, actuarem. Conhecerem a matéria que os compõe assim como a que compõe as organizações sociais, abstratas e ao mesmo tempo concretas. Virtuais e atuais.

Todo fenômeno nos afeta, afecto é também um conceito deleuziano: "... o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu." (DELEUZE, Gilles. p.22) O afecto é o que existe no mais profundo do ser humano e nos mobiliza.

> "Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente." (DELEUZE, Gilles. p.45)

A tensão está em perceber que os fenômenos não são estanques, não estão separados, porém interagem a todo momento.

> "Neste ponto, há uma conclusão algo paradoxal que se impõe – será que não fizemos tudo ao contrário ao duplicar o poente e a cor do mar sem que isto sirva em nada para nos poupar da dor física verdadeira? Não seria melhor uma linguagem que servisse apenas para iludir a rebelião e o mau funcionamento do corpo, de forma que nossa relação com a febre alta, a dor de dente ou a cólica pudesse, agora sim, ser apaziguada

> ao pronunciarmos o nome de nossa doença? Então para algo serviria." (RAMOS, Nuno. p.27)

Este é um paradoxo para o escritor e artista consagrado, pois ele utiliza a linguagem visual e a verbal com primor, e passa entre elas expressando o que deseja, impulsionando novos desejos, incitando novos sentimentos e atitudes. Afetando ao leitor bem como ao receptor de suas instalações, quadros, esculturas. Nuno Ramos seria um exemplo de genialidade ou o futuro da humanidade, capaz de utilizar todas as linguagens para expressar o que deseja, o que pensa, o que precisa? O trabalho de Nuno pode ser bem compreendido se utilizarmos as teorias deleuzianas. As tensões, o afecto e o devir são conceitos identificáveis em sua produção.

> "O desenho das linhas de suas mãos seria parte deste enorme texto; o sangue do cervo que derrubaram; os fios do pelo que os aquecia. Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na textura dos troncos e no seu limo, no desenho do voo de um besouro, no vasto bigode de uma morsa _ e no som que grunhiam, no cuspe que cuspiam, nos olhos que piscavam e no número dos seus dias. Tudo escrito para eles e bastava que tocassem um corpo de pedra ou de carne para que o enorme livro se abrisse e mais uma linha fosse escrita. Todo o acontecer parecia parte desta página, reescrita a cada momento; todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal." (RAMOS, Nuno. p.29)

Para um artista, assim como para o homem primitivo, tudo pode ser lido e compreendido. Tudo possui linguagem. Tudo comunica e expressa. Todo tipo de matéria. Sejam as linhas, a luz, a cor, o hálito, a textura, o calor, o som, tudo compõe um grande livro. A natureza nos apresenta gravado, assim como nosso corpo, o que interessa que saibamos. O homem ainda possui esta capacidade de ler tudo a sua volta. Possui os cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato, aos quais se acrescentam a intuição e a predição. Provavelmente, os sete Ós a que se referem o livro foram tirados daí. Provavelmente não...

> "Ao carregar no estômago frutos e pedras (como o lobo da história) e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza, as cinzas das solas, as cinzas do asfalto, as cinzas das folhas, ao provar do pó cinza pousado em tudo
> então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito escombro bonito, um naufrágio seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso..." (RAMOS, Nuno. p.59)

Os Ós são emoções. Aqui estão os sentidos: os pés, a boca, os ouvidos. Suas primeiras instalações foram feitas com o pó, Cal (1983). Seu primeiro Ó no livro, começa com o pó, e com os sentidos.

> "Não estará nas coisas quentes nem na vontade, na minha vontade, no amor difuso que lança os metais em busca dos veludos, não estará na água borrachenta do rio canalizado, rio sujo, nem na ova que sobe o rio dentro do peixe corcunda (ele vai ficando cinza, corcunda), não estará na centelha que acende na hora exata toda a rede elétrica, mas deve estar nas coisas sólidas, no cubo de cimento e brita na base do pilar, deve estar no nó da madeira do móvel antigo, no papel borrado pela água, não pode estar em mim, talvez naquilo em que toquei, em que tocaste, deixando para trás a digital que trazes" (RAMOS, Nuno.p.89)

O Segundo Ó traz as contradições, ou paradoxos, assim como o apelo das matérias. Paradoxos sãos metais em busca dos veludos, água borrachenta do rio canalizado. Matérias são as coisas sólidas, o cubo de cimento, a brita, o nó da madeira, o papel borrado pela água. Pode-se identificar, no vocabulário utilizado, que o universo semântico do escritor é o universo semântico de um artista. O artista identifica e reconhece; porém o leitor de outro universo vê metáforas às quais ele estabelece significados. Toda a matéria citada é encontrada no universo artístico, até mesmo na utilização que Ramos faz em suas instalações, quadros, esculturas.

> "Que é que fica sem que eu saiba já a fala, sem que eu tenha decorado a melodia, sem que eu tenha te perdido, vidraça irmã da pedra, que é que fica fora da sopa que se toma junto num único prato fundo, do poente na retina, da estrela anã que dorme tatuada (aponta o peito) aqui
> que é que fica quando não sei dizer se o dia justo coube inteiro no meu gesto, quando a solidão compartilhada _ a borra de um café _ é quase suficiente e posso respirar os postes em sua luz clara, aquelas janelas assobradadas, a rua soturna entrando pela minha blusa (incêndio vermelho)" (RAMOS, Nuno. p.95)

Neste Ó, o escritor remete à fala, à música, embora o universo do artista continue na pedra, na vidraça, na luz clara, no incêndio vermelho. Até mesmo a borra de café pode ser utilizada como tinta para pintar o papel ou tecido.

> "Depois que passa por minhas mãos tudo parece meu, visto de perto ou de longe, desde a terra, o caniço e a raiz ao tapume que cobre o lajedo, ao vitral que nada pode contra o vento, visto pelo quebra-mar partido em duas marés, desde o óleo que sobe o tronco da figueira, desde o visgo no paletó ao sebo que empalidece a junta, primeiro e em seguida o corpo inteiro
> depois que passa pelas minhas mãos nada parece meu, minha tarefa: dar à luz a matéria _ tinta, pano _, dar à matéria sua voz não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim (há um ó guardado aí), não tranco afetos, cheiro, memória" (RAMOS, Nuno. p.155)
> Agora é o escultor referindo-se ao trabalho manual, à manipulação da terra, do caniço, da raiz, do tapume. É o artista que fala do vitral, do óleo, do visgo, do sebo, da junta, da tinta, do pano, do cheiro e até mesmo da memória. A visão e a audição também participam com a matéria dada à voz e o vitral que nada pode contra o vento. "Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear estes devires." (DELEUZE, Gilles. p.66)

> E "Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo." (DELEUZE, Gilles. p.67)
> "Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra. Não me machucam as mãos não saber nada delas. Não me machucam as mãos ter um estoque de palmas _ e de pés e de pâncreas. Não posso transplantar meus órgãos, embora tenha tantos sobrando. Faria dinheiro com isso. Tenho sete retinas no bolso, duas plantas em cada pé. Lanço do viaduto o infinito intestino. Atiro no chapéu do mendigo o anel de um cu antigo e deixo afundar no asfalto uma de minhas testas." (RAMOS, Nuno. p.175)

O corpo e a ocupação do espaço são conceitos vivenciados pelo artista. Com o corpo, o artista trabalha, e ultrapassa os limites da matéria. Os órgãos que sobram são corporais e conceituais. Com a matéria o artista constrói um novo corpo, um novo pâncreas, embora não seja o mesmo órgão, afinal, como ele afirma, não pode transplantá-lo. Porém, eles sobram, porque ele pode construir um pâncreas, um intestino, um cu, novas testas. O poeta dá às palavras novos conceitos. "As relações, as determinações espaçotemporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades." (DELEUZE, Gilles. p.52)

As sete retinas dos bolsos possuem sentido comum com a expressão "custar os olhos da cara". As plantas dos pés são catacreses. Lançar do viaduto o infinito intestino, pode indicar uma diarreia terrível que acomete o poeta quando passa pelo viaduto. Já o anel de um cu antigo, pode remeter a um relacionamento muito ruim e sem apreço. Por fim, as testas podem ser a metonímia da atenção dirigida ao asfalto, como também pode indicar que ele está muito triste e cabisbaixo, ou ainda, pode indicar que, literalmente, caiu de cabeça, batendo a testa. As testas podem ser uma metáfora da polissemia deste trecho, o qual se pode interpretar de várias maneiras.

> "Em meio à luz branca dos velórios, das UTIs
> essa luz branca que quer iluminar apenas as coisas mortas
> uma outra luz baixa e ninguém percebe, porque todos já estão envolvidos
> baixa de repente numa tarde de domingo diante da TV e brinca com o pelo do cachorro branco em meio à cena tranquila, dormente, cheia de uns cacos bem colados de uns pedaços de propósitos, e nessa hora, em meio à gritaria silenciosa da vizinhança, há um desertor, há um" (RAMOS, Nuno. p.203)

A morte é um tema recorrente em várias instalações de Nuno Ramos, como 111 (1992). Aqui jaz (1992), Lajes (1995), Manorá Branco (1997), Manorá Preto (1999), Maré Caixão(2000), Manorá Vermelho (2004) e Morte das Casas (2004), entre outros. Continuam as antíteses, como a luz branca iluminar as coisas mortas. E o cachorro também já foi utilizado

plasticamente, como em Monólogo para um cachorro morto (2008). Mas "Até a morte pode ser pensada tão somente como o cruzamento de reações elementares com velocidades demasiadamente diferentes." (DELEUZE, Gilles. p.61)

> "Estou pronto para me livrar do cansaço de fazer, do cansaço de nascer a cada segundo para um segundo diferente, pronto para dormir, enfim, um sono feito de matéria e não de símbolo, de tato e não de devaneio, um sono ao peso misturado." (RAMOS, Nuno. p.269)

O artista experimenta a tensão da matéria a todo momento, porque a utiliza e transforma, testando sua resistência. O cansaço físico é inevitável. O escritor experimental o cansaço mental, e a falta de inspiração ou paralisação quando fica cansado de fazer. O artista fica cansado de fazer, mas o pensamento obstinado, leva o corpo a trabalhar mesmo cansado.

Com exaustão, o artista dorme, cansado de fazer, cansado de nascer a cada segundo para um segundo diferente, pronto para dormir, um sono feito de matéria e não de símbolo. "É como se um imenso plano de consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para deles extrair partículas e afectos." (DELEUZE, Gilles. p.64)

O escritor possui um cansaço físico, porém seu trabalho com a matéria é mais simbólico. Seu sono é cheio de devaneios. O artista possui o sono e o cansaço da matéria, que pesa.

Nuno Ramos descreve bem os dois tipos de cansaço. Ele os vivencia. E nos incita a vivenciar também, a fim de que suas palavras adquiram novo significado, talvez mais próximo do que vivenciou como artista. Talvez seja uma prosa de atelier. Talvez seja uma poética de atelier. Talvez a poesia seja a única forma escrita que se aproxime da criação artística. Metafórica, plurissignificativa, leva o leitor/receptor à interpretação que lhe apraz. Claro que sempre parte da matéria verbal, mas trabalha antes de tudo com conceitos. Desperta sensações, afectos, que são devires. (DELEUZE, Gilles. p.44)

Por fim, Ó é uma interjeição utilizada para expressar emoção, espanto, dor, tristeza, deslumbramento; uma emoção forte, visceral, como a que deseja nos transmitir o escritor-artista ou artista-escritor.

A tensão entre a Literatura e as Artes Visuais é, portanto, a relação entre infinitos mais ou menos grandes, não de acordo com o número, mas de acordo com a composição da relação onde entram suas partes, conforme afirma Deleuze. (DELEUZE, Gilles. p.41)

Momentaneamente esta é uma conclusão. Está mais próxima da provocação, uma vez que começamos a pesquisa com questionamentos aos quais procuramos respostas.

> "A cada etapa do problema, é preciso não comparar órgãos, mas colocar elementos ou materiais numa relação que arranca o órgão à sua especificidade para fazê-lo devir 'com' o outro." (DELEUZE, Gilles. p.47)

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 4. São Paulo, Ed 34, 2ª ed. 2012.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2008 [4ª reimpressão 2012]

FREI LUÍS DE SOUSA: UMA LEITURA DO SEBASTIANISMO

Simone Nacaguma[1]

RESUMO

Com a experiência das invasões francesas, da ausência do rei que se muda para o Brasil, da ocupação da terra lusitana por tropas inglesas, Portugal assiste à dilaceração de sua identidade. É justamente esse cenário caótico que vai levar Garrett a ricas experiências no exílio (França, Inglaterra e Açores). No meio de um fogo cruzado entre conservadores e progressistas, Garrett tem uma posição assumidamente liberal e expressa a consciência de seu papel cívico-político como homem das Letras que é, o que o comprovam as suas primeiras obras teatrais, ainda sob matizes do neoclássico. Além disso, a sua experiência no exílio proporcionou-lhe o contato com a mais diversa e internacional plêiade de autores, o que vai reverberar no conjunto de sua obra dramática e nos seus textos programáticos, os quais expressam uma profunda reflexão sobre o gênero dramático, ao mesmo tempo em que refletem sobre a história de Portugal, sobre o nacionalismo, enfim, sobre a busca da identidade portuguesa. É sob o signo dessa profunda e ampla reflexão e desse espírito reformador, tanto no âmbito político-social quanto cultural, que a publicação de sua obra dramática vai se dando, uma a uma. É sua crença, de base Schilleriana, de que diante de um "novo povo" se faz criar uma "nova arte dramática" sobre a qual se fixaria o espírito da nação, que o move a buscar no drama a sua mais fina expressão. Perseguindo a perfeita dosagem entre "forma e conteúdo", entre o legado clássico e a liberdade do novo espírito romântico, a sua busca estética culmina em *Frei Luís de Sousa*, que, segundo Garrett, corresponderia a uma atualização nacional dos preceitos antigos. O referido drama não se prestava ao exercício estético tão somente, mas, ancorado num tempo e num espaço históricos, visava a cumprir a missão educadora do teatro que, por sua vez, tinha implicações nacionalistas. E no seio dessa complexa tessitura de propostas e de buscas, constitui o objetivo do presente trabalho analisar a leitura simbólica do Sebastianismo feita por Garrett, levando-se em conta, por um lado, a leitura de *Frei Luís de Sousa* por Luciana Stegagno Picchio, que integra a sua obra *História do Teatro Português* (1969); e, por outro, a interpretação de Eduardo Lourenço do mito sebástico no ensaio "Sebastianismo: imagens e miragens", publicado em *Mitologia da Saudade* (1982).

Palavras-chave: Garrett; literatura e história; Sebastianismo; teatro português

A formação de uma classe média e a reforma do teatro português

A consolidação da revolução liberal de 1820 só se efetiva propriamente em 1834 e a partir dela se forma uma classe média para a qual o teatro que se representava nos palcos portugueses não era o mais adequado, segundo seus gostos e necessidades. Além disso, jornais

[1] É professora adjunta na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Departamento de Letras. Doutorou-se em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com tese sobre a ficção de Vitorino Nemésio. Realizou o mestrado na Universidade de São Paulo (USP) com dissertação sobre o teatro de António Patrício.

da época reportam que os edifícios em que as peças eram encenadas não apresentavam condições elementares de funcionamento, atores se apresentavam embriagados e sem dignidade (REBELLO, 1967, p. 72).

Em 1836, por uma portaria régia, Almeida Garrett foi encarregado de apresentar um plano de fundação de um teatro nacional e de uma escola de dramaturgia que contribuíssem para o desenvolvimento civilizacional e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa. O Conservatório entrou logo em funcionamento e, em 1840, já contava com 200 alunos. Todavia, as suas preocupações e interesses não se limitavam aos aspectos estruturais para o desenvolvimento da educação em Portugal, as suas composições poéticas traduzem uma profunda reflexão sobre o fazer literário e sobre a função da arte e da literatura nessa nova configuração social, devidamente expressa em suas conferências, como "Ao Conservatório Real", proferida em 1843.

Nela, Garrett faz uma ampla reflexão sobre a tragédia e sobre a natureza do trágico, a partir da busca de novas modalizações no gênero e comenta a criação de *Frei Luís de Sousa,* que, segundo ele, contém "toda a simplicidade de uma fábula trágica antiga. Casta e severa como as de Ésquilo, apaixonada como as de Eurípedes, enérgica e natural como as de Sófocles"; ressalta, todavia, que o que a sua peça tem a mais é "aquela unção e delicada sensibilidade que o espírito do cristianismo derrama por toda ela (...)" (GARRETT, 1971, p. 148). Trata-se, para Garrett, de uma "verdadeira tragédia" (...), contudo, não a chamou assim para "não remar demais contra a corrente" (PICCHIO, 1964, p. 242).

Frei Luís de Sousa foi inspirada na biografia de Manuel de Sousa Coutinho (1555-1632), fidalgo cavaleiro da Ordem Militar de Malta, que se casa com Madalena de Vilhena, viúva de D. João de Portugal, que desaparecera na batalha de Alcácer-Quibir. Como sua morte nunca fora comprovada, à semelhança de D. Sebastião, paira assim a dúvida. É, pois, dessa forma que o mito sebastianista é trazido à peça.

As diversas leituras de *Frei Luís de Sousa*

"A crítica tem procurado neste ou naquele episódio, nesta ou naquela personagem, a chave da tragédia" (Id., ibid., p. 243). Para Teófilo Braga, a relevância da peça estaria no seu sentido político. Diante da grave crise política portuguesa, a figura de um patriota como Manuel de Sousa Coutinho poderia ser importante naquele cenário. Para Costa Pimpão, a personagem

Maria condensaria o núcleo dramático, dado ocaráter autobiográfico da peça, já que Garrett também perdera uma filha, além de ter vivido amancebado com D. Adelaide, depois de ter se separado de sua esposa. António José Saraiva elege Telmo como a chave do drama, em razão de sua peculiar complexidade: de um lado, o fiel servidor não pode renunciar ao desejo de regresso de D. João; de outro, vê-se profundamente afeiçoado a Maria, que cairia em desgraça com a volta de D. João de Portugal (Id., ibid., p. 243-244). Essa duplicidade de sentimentos parece-nos constituir elemento estrutural fulcral nesse drama. A fim de analisá-lo, partiremos de uma breve revisão dos elementos da tragédia.

A tragédia grega e suas ressonâncias em *Frei Luís de Sousa*

É conhecido que a tragédia teve "várias fases primitivas no século VI e alcançou a sua forma clássica no século V a.C., com as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes" (ROSENFELD, 1993, p. 47). Todavia, mesmo entre esses três autores havia profundas diferenças que decorriam tanto de suas individualidades quanto dos diferentes momentos de desenvolvimento da sociedade ateniense (Id., ibid., p. 51). É possível, no entanto, eleger alguns elementos fundamentais que coadunam em favor de um modelo comum de tragédia, como a concisão da ação, do tempo e do espaço. Além disso, a fábula, ou enredo, deve ter começo, meio e fim. Não deve começar e nem acabar ao acaso; deve, portanto, ser bem ordenada e econômica.

"Para definir a tragédia grega, basta, em essência, a 'situação trágica'", que expresse "um conflito sem saída". Nesse contexto, o herói é "esmagado pela fatalidade" e, não raro, "por forças desencadeadas por ele mesmo", resultantes de uma quebra da lei (natural ou moral) ou da harmonia da *polis* e do universo (Id., ibid., p. 52). Em *Frei Luis de Sousa*, todas as principais personagens são esmagadas pela fatalidade e sucumbem. Trata-se de uma *tragédia do destino* (PICCHIO, op. cit., p. 239). Com a volta de D. João, a situação de Madalena e Manuel de Sousa Coutinho torna-se *cristãmente insustentável*.

O trágico em *Frei Luís de Sousa*

Vigoroso prosador de seiscentos, Manuel de Sousa Coutinho ficou conhecido na História como Frei Luís de Sousa, ao trocar a vida comum pelo hábito dominicano (PICCHIO, 1969, p. 239). A ficcionalização dessa história na peça de Garrett enlaça o mito sebastianista

que, ao mesmo tempo em que lhe serve de fundo sobre o qual o drama é construído, será igualmente desconstruído, por meio de um jogo de forças entre mito e história.

A ação está condensada em dois núcleos dramáticos: o incêndio do palácio e o regresso de D. João (Id., ibid., p. 242). No segundo, está o núcleo mítico: o trágico se revela por meio do regresso de D. João, que desencadeia a *anagnórisis*. Madalena, então casada com Manuel de Sousa Coutinho, a quem ama, é informada de que D. João está vivo e que retornou.

A sua escolha clara é por sua família, é por Manuel de Sousa Coutinho. Trata-se de uma opção que decorre de seus "instintos" mais verdadeiros. Por outro lado, as determinações "naturais", correspondentes a uma "determinação moral", prendem-na ao seu compromisso primeiro, como esposa de D. João, uma vez que ele continua vivo e retornou. A vida em comum entre Madalena e Manuel torna-se moralmente impossível. Trata-se de uma situação sem saída.

Como já mencionado, entre Ésquilo, Sófocles e Eurípedes havia profundas diferenças em suas obras, dentre elas, a diferença de cosmovisão. Tanto nas obras de Ésquilo como as de Sófocles, há uma cosmovisão plenamente teocêntrica, sobretudo no primeiro, em que se expressa a crença numa "ordem íntegra, condicionada pelos deuses", ou seja, nada acontece na terra que não seja por vontade de Zeus.

Na obra de Sófocles, o homem já se "encontra distanciado dos poderes divinos", representando um abalo na confiança em uma ordem universal. Formalmente, isso se expressa, por exemplo, no papel mais limitado do coro, o que revela, por sua vez, maior importância do indivíduo (ROSENFELD, op. cit., p. 52-53).

Na obra de Eurípedes, "o papel do coro se restringe ainda mais", tornando-se meramente uma "decoração lírico-musical", sem uma relação orgânica com a obra. A sua cosmovisão já é antropocêntrica, traduzindo-se em críticas aos deuses e numa "psicologia quase realista com que diferencia suas personagens" (Id., ibid., p. 53). O destino deixa de ser fruto da vontade divina e passa a ser encarado como mero acaso. Em seu teatro não há fé e nem graça divina, o que sugere tanto a decadência da religião tradicional quanto da forma teatral ligada a ela.

Em *Frei Luís de Sousa*, a sua tragicidade decorre de sua *cosmovisão cristã*. A complexidade da natureza do conflito em *Frei Luís de Sousa* está precisamente na justaposição de dois planos distintos de consciência que subjazem em todas as personagens envolvidas. Telmo, como já dito, é tomado por António Saraiva como chave de leitura desse drama em razão da tensão decorrente desses dois planos de consciência inconciliáveis: de um lado, a sua

fidelidade de aio não o permite abandonar a ideia de regresso de seu Senhor; de outro, ele tem plena consciência da desgraça que seria para Maria, por quem nutre afeição ainda maior do que por D. João, se ele efetivamente voltasse. Essa mesma estrutura antagônica se repete em cada um dos conflitos interiores das demais personagens ─ Madalena, Manuel e Maria ─ estrutura essa que poderia ser reformulada segundo a *categoria do trágico* de Schiller (1759-1805).

Para o literato alemão, "o trágico se revela no choque entre as determinações naturais e históricas, de um lado, e a liberdade humana, de outro; sobretudo na colisão entre a vontade moral e o despotismo dos instintos" (Id., ibid., p. 68-69). A liberdade é instaurada quando o herói recusa todas as formas vitais de autoconservação em favor de um propósito; afirmando-se um princípio mais alto que a natureza. Assim, numa boa tragédia, as peripécias não resultam da imprudência ou da falta das personagens, mas de um fato exterior a elas, porque o público deve sentir compaixão por elas, uma vez que ele se compadece das personagens não porque aprecie a sua desgraça, mas porque reconhece a nobreza de suas atitudes e a elevação da sua condição humana. É fundamental, portanto, que se construa a empatia entre herói e público, pois esse é o instrumento por meio do qual o efeito estético da tragédia se cumpre, ou seja, promover-se-ia o fortalecimento moral do público, em que a determinação moral se sobrepõe aos instintos.

Ora, o que verificamos em *Frei Luís de Sousa*, a partir da identificação daquela estrutura antagônica em que as personagens se encontram divididas entre o dever moral e os seus mais profundos instintos, é justamente esse pressuposto schilleriano, que se reforça, inclusive, na presença do *sublime*: as personagens têm o seu espírito elevado quando o dever moral se sobrepõe à vontade individual, aos instintos. Telmo, embora profundamente abalado diante da iminente desgraça de Maria, com o retorno de D. João, mesmo com a sua ordem para que ele vá a público salvá-la desmentindo a notícia do seu retorno, ele não vai e assiste à morte da menina. Do mesmo modo, Manuel de Sousa Coutinho e D. Madalena não fogem à determinação moral, ainda que a fatalidade que caíra sobre as suas vidas não decorresse de uma falta deles, mas de circunstâncias exteriores às suas vontades. Ambos renunciam aos seus sentimentos e ao mundo, e como penitência se enclausuram na vida religiosa, abnegam-se inclusive da filha. Maria, por sua vez, abnega-se da própria existência, numa espécie de sacrifício, como um cordeiro de deus: "Morro, morro... de vergonha" (GARRETT, 1971, p. 138).

Esse trágico de base schilleriana e de uma moral cristã, que constitui elemento nuclear, confirma-se no coro de frades, o qual só aparece nas cenas finais. O coro, como voz coletiva, pode representar a opinião pública ou pode consistir num porta-voz do autor; pode ainda corresponder à alma religiosa da peça, à voz da tradição. E se o herói não se conforma às convenções dessa tradição, instaura-se uma tensão entre o coro e o herói (ROSENFELD, 199, p. 55). Em *Frei Luís de Sousa*, o coro representa, assim, não apenas a moral cristã, mas também a sua fé, como podemos perceber nas breves e pontuais participações do coro, nos momentos que antecedem o desfecho da peça. Madalena, em desespero, tenta chamar a atenção de Manuel: "Ouve, espera; uma só, uma só palavra, Manuel de Sousa!..." (GARRETT, 1971, p. 132). E o coro de frades canta o salmo 130, "*De profundis*": Das profundezas clamo a ti, ó senhor; ouve o meu grito!

Os salmos constituem um livro bíblico e são considerados poesia religiosa, orações para serem proferidas com fé. Atribuem-se, em geral, propósitos específicos a cada um dos salmos. O salmo 130 constitui uma súplica individual por meio da qual se busca o perdão e a ascensão "das profundezas". E, no momento em que Manuel e Madalena recebem as suas vestes de noviços e seus respectivos escapulários, o coro de frades representa a fé no perdão e na salvação de suas almas.

Luciana Picchio afirma que o desfecho desta tragédia aponta para uma "solução" redentora por meio da morte simbólica de Madalena e de Manuel de Sousa Coutinho: a tragédia é um "duplo e tremendo suicídio". "Foram duas mortalhas que se caíram sobre dois cadáveres vivos: jazem em paz no mosteiro, o sino dobra por eles; morreram para o mundo, mas vão esperar ao pé da Cruz que Deus os chame quando for a sua hora". (ibidem, p. 241).

Assim, se por um lado, sob o ponto de vista da forma, *Frei Luís de Sousa* apresenta vários elementos da tragédia clássica, como a concisão de ação e a economia de tempo e de espaço, personagens ilustres e em pequeno número, a sobriedade do tom e do tema; por outro lado, a sua estrutura de modelo schilleriano apresenta aspectos "modernos", como a quase total supressão do coro, a linguagem em prosa e heróis individualizados. E vale lembrar que o grande conflito, que constitui traço comum entre as suas protagonistas, é a oposição entre a vontade do indivíduo e a determinação moral, ou vontade divina.

Nesse sentido, essa tragédia de Garrett não avança naquela tendência de progressivo distanciamento entre heróis e deuses, como se verifica de Ésquilo a Eurípedes, mas parece

retomar uma cosmovisão teocêntrica, ainda que cristã. Isso fica evidente, por exemplo, na inserção do coro como expressão e presença divinas e no seu desfecho redentor. Vale dizer, ainda, que o coro, representando o coletivo, amplia a ação para além do conflito individual. Assim como os heróis trágicos da Antiguidade viviam o seu drama na presença de todo o povo, ou seja, de forma pública, também nesta tragédia de Garrett, Madalena e Manuel de Sousa Coutinho, em público, vestem suas mortalhas e vivem o seu drama.

Todavia, num universo em que "a virtude é compensada e o vício corretamente punido", isto é, em que tudo é justo e está bem ordenado, a tragédia não se estabelece. Nesse sentido, a lógica que organiza o universo cristão torna-o menos propício ao desenvolvimento de boas tragédias, visto que é condição para a constituição do trágico a existência de uma situação antinômica, "expressa, por exemplo, no choque entre liberdade e necessidade" (ROSENFELD, 1993, p. 72).

Se, por um lado, a sua temática cristã segue na contramão e representa um terreno pouco fértil ao gênero; por outro, uma cosmovisão totalmente antropocêntrica conduziria a um niilismo que é totalmente avesso à configuração do trágico (BENNO Von WISE apud ROSENFELD, op. cit., p. 72). *Frei Luís de Sousa* constitui, assim, uma equilibrada articulação tanto dos elementos que se aproximam da tragédia clássica quanto dos que se distanciam dela.

Camões, D. Sebastião e D. João

D. Sebastião não é personagem nesta tragédia, mas o seu retrato ao lado de D. João de Portugal e de Camões, na descrição da sala principal do palácio de D. João, onde se dá a peripécia, dá provas materiais da presença do seu mito que, como afirmou Picchio, "empresta à obra seu halo de legenda e de tristeza" (Op. cit., p. 243).

O alinhamento desses três retratos no início do segundo ato, no qual ocorrerá a peripécia, sugere algumas questões importantes, que se articulam aos aspectos formais discutidos nos itens anteriores. A mais evidente é uma interpretação negativa do sebastianismo, que se poderia, inclusive, estender para uma crítica à interpretação mítica de Portugal.

A disposição dos retratos, indicando uma espécie de trilogia, sugere a sobreposição do halo do sebastianismo, que Camões ajudou a consolidar, sobre a personagem D. João, impregnando-a. Constrói-se, assim, "plasticamente", o que o enredo e o conflito da tragédia vão contar: a personagem D. João, na peça, representa o que poderia acontecer se D. Sebastião

retornasse, instaurando um conflito sem solução. Assim, a partir do desfecho trágico do enredo, fica claro que, ao contrário do que o sebastianismo alimentava no imaginário popular português, o retorno de *O Desejado* não representaria o restabelecimento do equilíbrio político, econômico e social da nação, mas o seu caos.

Um segundo aspecto que os retratos sugerem é o confronto dessa leitura com a representação de D. Sebastião n*'Os Lusíadas*, de Camões. A epopeia camoniana, segundo Lourenço (1999, p. 90), é a responsável por fixar a identidade portuguesa como "reino cristão". Esta constituiria, assim, a primeira identidade de Portugal e "matriz quase intemporal da sua futura mitologia".

Segundo Lourenço, ainda hoje causa espantos a um português o fato não só de Portugal ter se constituído como reino independente, mas de ele ter assim perseverado por oito séculos. Esse espanto resulta, sobretudo, da coexistência de um sentimento profundo de fragilidade nacional, do qual resulta, por sua vez, o seu reverso, isto é, "a ideia de que essa fragilidade é um dom, uma dádiva da própria providência e o reino de Portugal espécie de milagre contínuo, expressão da vontade de Deus" (LOURENÇO, 1999, p. 91).

Esse forte traço identitário "não só é inseparável das ficções ativas com que os portugueses viveram ou vivem, como a sua leitura é impossível sem ter em conta essas mesmas ficções, quer dizer, a mitologia que elas configuram (Id., ibid., p. 92)".

Daí o duplo movimento que se verifica em *Frei Luís de Sousa*: se, de um lado, é possível identificarmos na peça uma espécie de desconstrução do sebastianismo e, portanto, uma crítica a esse messianismo; de outro, o seu conflito, alicerçado em vários elementos formais, como já demonstrado, elege o tema da cristandade como aspecto central dessa tragédia. Em outras palavras, não é possível desconstruir esse traço identitário e Garrett, apesar de, ao lado de Alexandre Herculano, ter vivido plenamente o estabelecimento da História e o entendimento dela como lugar por excelência de compreensão do passado, percebeu que expurgar do *imaginário* português tudo que provinha da lenda ou do mito consistiria no apagamento da própria nação portuguesa.

Garrett compreendeu, assim, que era preciso fazer nascer um novo Portugal, mas que isso não deveria implicar a negação do "velho", mas propor uma nova leitura de seu passado, conciliando mito e história, coletivo e indivíduo, liberalismo e tradição, sagrado e profano, o

legado clássico e a liberdade do romantismo, ainda que essa conciliação só fosse possível no seu paradoxo.

Referências

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa.* 2ª edição. Publicações Europa-América, 1971.

LORENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*: seguido de Portugal como Destino. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. Publicações Europa-America, 1967.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SOARES, Maria Luísa de Castro. *Profetismo e Espiritualidade*: de Camões a Pascoaes. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 2007.

UMA UNIDADE INDISSOLÚVEL DA ARTE E DA CIÊNCIA: ENTRE AS LINHAS DO DESENHO E DA LETRA EM *RETRATO DE RAPAZ*, DE MÁRIO CLÁUDIO

Thiago Felipe dos Reis Almeida (Universidade Federal Fluminense)[1]

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as relações estabelecidas entre a técnicas de desenho do renascentista Leonardo Da Vinci e a prosa do escritor contemporâneo Mário Cláudio em sua recente novela *Retrato de Rapaz* (2014), que trata da biografia do artista italiano. Tomando como mote a fórmula cunhada pelo historiador de arte Daniel Arasse acerca do desenho de Da Vinci, de que este apresentaria uma "unidade indissolúvel da invenção criadora e da observação objetiva", o trabalho se focará nos processos estéticos pelos quais o autor português construirá sua narrativa através de uma unidade entre a informação histórica e o discurso criativo da literatura, em um sistema de citação e recriação de documentos históricos diversos, tais como os cadernos do artista, seus desenhos e a biografia escrita por Giorgio Vasari no século XVI, mais antigo documento histórico sobre a vida de Da Vinci. Este trabalho, fruto das investigações preliminares da pesquisa empreendida durante o mestrado junto à Universidade Federal Fluminense, pretende apontar através de que escolhas estéticas o texto novelesco se constituirá em um processo de citação e referência que, confundindo os limites entre história e ficção, comporá uma brincadeira de corte e colagem, nos termos definidos por Compagnon, processo este aludido metalinguisticamente na obra pelo manuseio da tesoura e da goma, que produzirão, na narrativa, "uma charada de equívocos", tais como as criações monstruosas e fantásticas produzidas pelo artista renascentista em sua busca por uma representação científica da realidade em seus desenhos

Palavras-chave: Romance Português Contemporâneo, Mário Cláudio, Desenho Davinciano, Diálogos Interartes, Metaficção Historiográfica.

A figura de Leonardo Da Vinci é, provavelmente, uma daquelas que mais vem causado admiração, fascínio ou mistério ao longo dos séculos em artistas, historiadores e apreciadores de arte. Mesmo com os diversos escritos que deixou, ainda há diversas lacunas e silêncios acerca de sua vida que historiadores vêm tentando preencher e desvendar ao longo dos últimos cinco séculos. É justamente sobre essas lacunas acerca da vida da figura enigmática de Da Vinci que

[1] Thiago Felipe Almeida possui graduação em Letras Português/Grego Clássico pela Universidade Federal Fluminense (2013) e cursa graduação em Letras Português/Literaturas pela mesma instituição. É aluno do curso de Mestrado em Estudos de Literatura, sub-área de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista CAPES. Durante a graduação participou de projetos de pesquisa nas áreas de Literatura Grega Clássica e Literatura Portuguesa com bolsas de Monitoria e Iniciação Científica. Tem experiência na área de Letras com ênfase em Literatura Portuguesa, tratando principalmente dos temas como identidade, memória, pós-colonialidade e diálogos interartes. Atualmente, dedica-se a estudar as relações entre o desenho davinciano e a prosa do escritor português contemporâneo Mário Cláudio, problematizando sobretudo o conflito proposto pelos dois objetos entre o discurso da ciência/história e o discurso da arte/literatura.

uma das mais recentes novelas de Mário Cláudio, *Retrato de Rapaz*, de 2014, parece se debruçar. Como já indicado em seu subtítulo, "Um discípulo no estúdio de Leonardo da Vinci", o texto marioclaudiano terá como um de seus focos a relação do artista com um de seus discípulos, o jovem Gian Giacomo Caprotti, cognominado como Salai, "diabinho", por seu mestre. Dentre as diversas questões que rondam a enigmática vida do artista renascentista, é a relação dele com Salai um dos pontos mais polêmicos e que mais gera especulações, havendo suposições, verificadas e documentadas ou não, de que teria sido ele o modelo para diversas obras de Da Vinci ou seu mais duradouro romance.

É curioso, dada a importância que a figura de Gian Giacomo assume nas especulações sobre a vida de Leonardo, que a mais antiga biografia escrita sobre o artista, ainda no século XVI, *A Vida dos Artistas*, de Giorgio Vasari, cite muito brevemente a relação do aprendiz com seu mestre, justamente no trecho que segue:

> Em Milão ele tomou como seu assistente o milanês Salai, que era o mais agradável em graça e beleza, tendo belos cachos, enrolados em anéis, em que Leonardo muito se satisfazia; e ele lhe ensinou muitas coisas sobre arte; e certas obras em Milão, que se diz serem de Salai, foram retocadas por Leonardo. (VASARI, 2009, s.p, tradução nossa)

O fato é que, de forma diversa ao que faz Vasari, Mário Cláudio dará especial importância à relação entre as duas personagens históricas em sua novela, que faz parte de sua trilogia que tem como tema justamente a relação entre pessoas de idades distintas, da qual fazem parte *Boa Noite, Senhor Soares*, de 2008, e *O Fotógrafo e a Rapariga*, de 2015. Justamente por isso, a novela acompanhará a vida do artista desde o momento em que tem seu primeiro encontro com Salai até o momento de sua morte e depois desta até a morte do aprendiz.

A cada capítulo da novela corresponde um desenho ou uma série de desenhos, a maioria de autoria de Da Vinci. Uma vez que um dos motivos por que Leonardo é tão celebrado como grande gênio artístico de seu tempo é o fato de ele ser versado em diversas formas de artes, a escolha pelo desenho especificamente para figurar entre as páginas da narrativa e em sua capa parece requerer um olhar mais atento. Retomando mais uma vez o texto de Vasari, o biógrafo afirma que Leonardo "praticou não um ramo de arte apenas, mas todos aqueles em que o desenho desempenhava um papel" (VASARI, 2009, s.p, tradução nossa), de forma que a importância do desenho no conjunto geral das artes dominadas por Da Vinci parece ser já destacado neste texto. Entretanto, mesmo que o desenho adquira um caráter iniciático para a

obra de Leonardo, é preciso levantar ainda outras questões acerca do porquê da escolha de Mário Cláudio por esta forma de arte pictórica. Uma vez que consideremos o contexto geral da obra marioclaudiana, em que, na construção de biografias ficcionais, o autor "caminha em direção a uma mais ampla reflexão, da qual fazem parte questões como o diálogo entre as artes, uma determinada valoração da obra de arte e a consciência da tarefa crítica do escritor" (CALVÃO, 2008, p. 11), é preciso ressaltar que, sendo os desenhos em sua maioria estudos para realização de obras de arte ou projetos científicos, estes apontam para o trabalho de criação enquanto processo, de modo que a novela parece evidenciar, barrocamente, o trabalho de construção de um objeto artístico.

Outro fato a ser destacado é a importância que Da Vinci assume, na história da arte, para o desenvolvimento das técnicas de Desenho. Segundo o historiador de arte, Daniel Arasse, a obra de Leonardo apresenta inovações técnicas tanto quando se trata de seus desenhos de caráter científico ou de estudo anatômico quanto no que se refere aos que servem como esboços e estudos para a criação de obras de arte, como pinturas e esculturas. Tais inovações se devem sobretudo ao que o estudioso caracteriza como uma "unidade indissolúvel da invenção criadora e da observação objetiva" (ARASSE, 2006, p.65). Tal característica dos desenhos de Leonardo diz respeito ao fato de que neles há sempre um caráter científico, próprio do discurso artístico de sua época que tentava mostrar como a arte era também um atributo da razão, mas há também sempre uma porção de ficção, de criação da imaginação. Considerando o caso do desenho artístico, a presença de ambos os elementos não provoca qualquer espanto, afinal, como já destacado, é próprio da época a busca por uma fundamentação científica para a arte e, por outro lado, a própria arte pode ser compreendida como um processo de criação e invenção com cores, temas, formas e sons. A polêmica que se estabelece, no entanto, diz respeito aos desenhos científicos de Leonardo, como naqueles que se pretendem estudos anatômicos, por exemplo.

Em se tratando de um trabalho que se pretende científico, a observação objetiva parece elemento indispensável, enquanto que a invenção criadora parece um componente fora de lugar. Entretanto, o que se percebe ao se analisar o trabalho de Da Vinci enquanto anatomista é que seus desenhos não são por completo uma representação do real, uma vez que estes "comportam, com efeito, uma parte de ficção, e esta pode ir tão longe que algumas das 'demonstrações' de Leonardo não correspondem a nada observado e nem sequer observável" (ARASSE, 2006, p. 62). Um exemplo que pode ser dado desse tipo de desenho é a figura do feto no interior do

útero, imagem que a princípio parece bem realista se o olhar atento não for capaz de perceber que a placenta representada não é humana, mas bovina, o que transforma o desenho quimericamente em algo monstruoso e fantástico. Diante da impossibilidade lhe imposta à época de autopsiar uma placenta humana logo após o parto e diante do impulso representativo de querer transformar em imagem os dados obtidos por sua observação, o artista se põe a preencher as lacunas pela carência de informação e documentos científicos de sua época com um gesto de fabulação criativa em que combinava os elementos que lhe eram conhecidos, partindo da ideia de que haveria um paralelismo nas estruturas orgânicas das diversas espécies de mamíferos. Embora hoje se possa afirmar que há diferenças entre as placentas de seres humanos e animais, a imaginação do artista e a carência de evidências e dados o levou a imaginar como seria o objeto que pretendia representar e assim o criou, pelo traçado de seu desenho, como uma peça de ficção. Essa relação entre invenção criadora e o desenho de Da Vinci, no entanto, não se resume a esse fato.

Em sua tentativa, bem característica da época, de garantir às artes pictóricas o status de arte liberal, Leonardo empreendeu um grande esforço por definir em termos teóricos fundamentos da representação visual. Entre suas principais teses que dizem respeito à pintura e ao desenho, o artista propõe que o contorno dos corpos revela inteiramente suas verdadeiras formas, mas também alega que esse mesmo contorno é invisível ou quase ao olhar. Novamente, como no caso do desenho científico que é ficcional, parece que o desenho davinciano impõe um paradoxo: Como algo invisível pode dar a ver a forma de um objeto? Essa colocação, no entanto, advém da percepção do artista de que não há limites observáveis entre os corpos e o espaço que os rodeia, mas que tais objetos se destacam do ambiente através das relações estabelecidas entre luz e sombra. Partindo desse pressuposto teórico é que o artista passará a desenvolver duas importantes técnicas artísticas: Para o desenho haverá o *componimento inculto*, ou esboço informe, e para a pintura a sua famosa técnica de *sfumatto*. A técnico do esboço informe compõe-se de uma série de ataques ao papel que resultam num amontoado de traços que, caóticos a princípio, comporão aos poucos o contorno dos objetos que se pretende desenhar. Estes traços serão, em seguida, apagados até que reste apenas uma linha gráfica tênue que determinara a forma do objeto, criando, através de uma convenção, algo que não é observável ou existente na realidade observável, mas que é necessário para possibilitar a representação dos corpos. É analisando tal técnica que Arasse afirma que:

> Desenhos científicos e artísticos têm, portanto, em comum "inventar", no sentido arqueológico do termo, uma forma no real: nos dois casos, a linha gráfica tem por função fazer chegar à figura uma forma, um contorno pouco visível (ou até invisível) na realidade, latente no fluxo das aparências. (ARASSE, 2006, p. 68)

Assim, a convenção gráfica do traço cria o contorno, inexistente na realidade, que permite determinar as formas do objeto, aspirando a certo efeito de verossimilhança que pode ser comparado ao que Linda Hutcheon declara acerca da relação entre acontecimento e fato na história. Se o acontecimento está na ordem do real, do que é observável no fluxo histórico, o fato é a criação feita pelo discurso a fim de delimitar seu objeto, uma ficção com fim retórico que permite a representação do evento pela linguagem. O mesmo poderia ser dito da literatura quando ela trabalha com eventos e personagens que possam ser adjetivados como "reais" e sobre ambas, literatura e história, a autora afirma que:

> Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Seguindo o raciocínio da autora, é possível considerar que nem história nem literatura se constroem a partir de uma verdade única e objetiva, mas de um princípio de verossimilhança que recorta da realidade o fato e o torna representável no discurso. Isto posto, conclui-se que a concepção do senso comum de que "aquilo a que a história se refere é o mundo real" e "aquilo a que a ficção se refere é um universo fictício" é, de fato, uma falácia, pois "como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada" (HUTCHEON, 1991, p. 185). Essa mesma distinção falaciosa própria do senso comum também parece se aplicar às distinções grosseiramente feitas no cotidiano entre ciência e arte. Existe, pois, uma concepção de que "a ciência é verdadeira porque lida com fatos, contando-os, medindo-os e descrevendo-os exatamente" (BRONOWSKI, 1998, p. 50), embora essa mesma concepção possa ser considerada equivocada, pois "o sentido que atribui à noção de 'verdade científica' é uma falácia" (BRONOWSKI, 1998, p. 50). Segundo Bronowski, ambas as criações artística e científica são "uma extensão da nossa experiência para novos campos" e, portanto, uma observação do real

mediada pela experiência ou escolha individual, bem como a literatura e a história o são para Hutcheon ou o desenho artístico e científico pelo olhar do artista para Arasse.

Partindo destas considerações, é possível estabelecer, para fins de análise da novela de Mário Cláudio, um paralelo entre a relação discurso científico/discurso artístico e história/literatura, considerando o primeiro pareamento para o caso do desenho davinciano e o segundo para tratar da novela do autor português. Uma vez que se leve em consideração a relação tipicamente estabelecida entre as narrativas marioclaudianas e as técnicas artísticas nela trabalhadas em que há sempre uma influência ou uma busca por processos estéticos em outra forma de arte para ser aplicada à literatura, é possível reler o subtítulo da novela, "Um discípulo no estúdio de Leonardo Da Vinci", como apontando, duplamente, tanto para o discípulo real, Salai, quanto para o próprio autor da narrativa que, analisando e refletindo sobre o estilo de desenho davinciano e percebendo como os componentes objetivamente observáveis se coadunam com os resultantes da fabulação criadora do artista, traz para sua obra tais características.

Partindo da proposição que, tal qual o desenho davinciano, *Retrato de Rapaz* traz uma "unidade indissolúvel entre a invenção criadora e a observação objetiva", será preciso perseguir, dentro da obra, os elementos que apontem para esse segundo elemento, a observação objetiva. Um exemplo bem claro que pode ser dado nesse caso exige a retomada, mais uma vez, da biografia escrita por Vasari no século XVI. Em determinada passagem sobre a infância e adolescência do artista, o biógrafo explicita que:

> E embora ele possuísse, alguém poderia dizer, nada e trabalhasse pouco, ele sempre mantinha servos e cavalos, tendo nestes últimos ele tido muito agrado, e particularmente em todos os outros animais, os quais ele mantinha com o maior amor e paciência; e isto ele demonstrava quando, com frequência, passando pelos lugares onde pássaros eram vendidos, tomando-os com sua própria mão para fora de suas gaiolas e tendo pago àqueles que os vendiam o preço que lhe foi pedido, ele os deixava voar para longe no ar, restituindo-lhes sua liberdade perdida. (VASARI, 2009, s.p, tradução nossa)

Esse elemento da biografia que, a um primeiro olhar, parece ter apenas status de curiosidade ou informação adicional e de menor importância dentro do quadro geral da vida do artista será tomado emprestado por Mário Cláudio em sua novela, mesmo esta não abrangendo esse período da vida do artista, de modo que esse detalhe histórico aparentemente supérfluo

será recriado pela narrativa da novela. De um comentário feito de maneira generalista pelo biógrafo renascentista, passará a acontecimento específico dentro da novela:

> Uma vez tornados a Florença, e como fecho que honrasse à excursão às paisagens da meninice do mestre, dirigiram-se ao mercado dos pássaros, afamado pela variedade, e pelo exotismo, das espécies que nele se transacciovavam. Adquiriram quantas gaiola encontraram de criaturas chilreantes, dignas de voar nos bosques e jardins do Paraíso, e libertaram-nas dos cárceres de madeira face ao espanto dos que por lá compravam e vendiam. Irmãos na juventude que apesar da diferença de idades os ligava, fazendo-os cúmplices na fruição das alegrias do mundo, lançaram-se a recitar a uma só voz duas estâncias de Petrarca sob o canto das aves que ascendiam ao céu. (CLÁUDIO, 2014, "O Vôo", cap. 1)

Assim, ao revisitar as paisagens de sua infância e do local onde cresceu, Leonardo acaba por retomar um hábito de sua infância que, não aparecendo anteriormente na narrativa, faz referência ao documento histórico que é a biografia escrita por Vasari, em um processo de intertextualidade que ainda será retomado dois capítulos adiante quando a oficina do artista será descrita como um "sucedâneo das gaiolas de diversa passarada, compradas pelo mestre no mercado, a fim de pôs em liberdade as pobres criaturas" (CLÁUDIO, 2014, "O Vôo", cap. 3).

Outro exemplo que pode ser destacado é uma importante cena do final do primeiro capítulo em que, após ter parte de seu dinheiro roubado por Salai, vemos que "Tomando no entanto a pena, o sábio registrou, «Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância», e mais abaixo, «Bem-vindo sejas, meu Patife, e que as labaredas do Inferno te aluminem o caminho!»" (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 9). Como nos relata o biógrafo Charles Nicholl, à margem das anotações que fazia em seus cadernos de "traições consentidas, e de confessados roubos" (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 9) cometidos por Salai e que figuram no primeiro capítulo da novela, o artista renascentista descreveu seu aprendiz com quatro palavras em italiano, "ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto" (NICHOLL, 2006, p. 301), cuja tradução para português são justamente os adjetivos através dos quais o Leonardo do texto marioclaudiano descreve o jovem Salai. Caso a relação de intertextualidade não tenha ficado clara, é possível ainda recorrer a mais dois trechos dos textos de Vasari e Mário Cláudio que evidenciam ainda mais esse processo de referência a documentos históricos:

> Nas costas de um lagarto muitíssimo bizarro, encontrado pelo vinhateiro de Belvedere, ele afixou, com uma mistura de azougue, asas compostas de escamas retiradas de outros lagartos, as quais, conforme ele andava, agitavam-se com o movimento; e tendo dado a este olhos, chifres e uma barba, domesticando-o e o mantendo em uma caixa, Leonardo fez todos os seus amigos, a quem ele mostrou isso, fugirem por medo. (VASARI, 2009, s.p, tradução nossa)

> O pintor manifestara já o seu engenho, ao fazer deslizar pela távola principal, e espavorindo tutti quanti, uma grossa cobra de patas, a cujo dorso havia colado com azougue umas asas escamosas que se agitavam, tudo de molde a conformar uma horrenda criatura, à qual nem sequer faltavam os cornos retorcidos, os olhos pintados, e a barbicha diabólica. (CLÁUDIO, 2014, "O Vôo", cap. 5)

Em um cotejo dos dois trechos acima destacados, é possível identificar não apenas a existência de termos pertencentes a um mesmo campo semântico em ambas as descrições da criatura confecionada por Da Vinci, como também a ordem dos termos é praticamente a mesma. Neste caso, bem como no trecho previamente destacado envolvendo os pássaros, os eventos da biografia de Vasari dizem respeito à infância de Leonardo enquanto que os da novela retratam um momento de sua velhice em que os elementos da infância são rememorados. O que se estabelece parece ser um jogo que aponta tanto para a infância do texto, por assim dizer, quanto a do artista. Se o gesto de citar é sempre uma evidência do gesto de leitura que o precede, quando a citação é destacada pelo olhar, a citação apontará sempre para uma anterioridade que, no caso, consiste também em uma anterioridade cronológica. Dessa forma se estabelece certo sentido de continuidade em que o texto da narrativa aponta sempre para um texto anterior que o precede e ao fazê-lo é como se continuasse o texto do documento histórico, fizesse dele uma apropriação, uma parte de seu próprio texto. Essa difusão que se estabelece entre os limites do documento histórico e o da narrativa ficcional se assemelha ao apagamento dos traços e contornos do objeto após a definição de sua forma pela técnica do *componimento inculto*. Do mesmo modo como no Desenho a "linha gráfica isola e recorta, portanto, mesmo invisível na continuidade das sombras e das luzes, o contorno das coisas" (ARASSE, 2006, pp. 68-69), a prosa do autor irá, também, recortar os personagens e acontecimentos do fluxo de apagamentos e permanências do registro histórico, inventando também sua objetividade para torná-los representáveis no regime da narrativa. Podemos, nestes termos, classificar a novela *Retrato de Rapaz* como uma metaficção historiográfica, na forma como definida por Linda Hutcheon, que "se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico" e em sua narrativa "certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido" (HUTCHEON, 1991, p.152).

Outra dessas falhas mnemônicas da história de que fala a autora a ser utilizada pelo autor na composição de sua novela diz respeito ao jogo que se estabelece quanto à personagem Catarina, mãe de Da Vinci na novela. É atestado historicamente que o nome da mãe do artista

é Catarina e também é fato documentado que ele contratou, já adulto, uma governanta com esse mesmo nome que faleceu enquanto trabalhava para ele, já à época em que Salai era seu aprendiz e as despesas de seu funeral foram pagas pelo artista. No entanto, ambas serem a mesma pessoa é algo que jaz no campo das especulações (O'MALLEY & SAUNDERS, 2012, p. 15).

O que se pode constatar assim é que a novela de Mário Cláudio, construindo-se como uma bricolagem de referências a documentos e registros históricos, como a biografia escrita por Vasari ou os próprios cadernos e anotações de Leonardo, e elementos outros criados a partir da imaginação ou da fabulação do artista, joga com os limites entre a realidade observável e a ficção, do mesmo modo como o desenho davinciano o faz com o conhecimento científico.Esse gesto criativo a partir da observação do real é também representado no momento em que o artista principia criar um castelo de papel para seu discípulo de toda uma vida:

> Leonardo manobrava tesoura e goma, a levantar em todo o seu esplendor a morada sumptuosa onde o acolhiam. E coloria as superfícies recortadas com uma pletora de tonalidades que jamais empregara na sua pintura, entretendo-se além disso a incrustar vitrais onde estes não existiam, e a adossar às paredes escadarias extravagantes. O brinquedo transfigurava-se aos poucos no palácio que ele próprio haveria de edificar (...) uma charada de equívocos, concebida em planos que se interceptavam, ou que mutuamente se reflectiam, e postulando um infinito de nuvens que nimbavam um reino por revelar, muito distinto daquele em que a vida habitual decorria. (CLÁUDIO, 2014, "O Anel", cap. 2)

O gesto de cortar e colar, que traz à memória a brincadeira de tesoura e cola de que fala Compagnon em seu *O Trabalho da Citação*, dará forma a esse castelo de papel que, ao mesmo tempo, parece remeter à própria escritura da novela, como aos desenhos de Da Vinci e à arte ou a ciência em geral. Da mesma forma como a construção do castelo que "haveria de edificar" que se afasta daquele real, o de Amboise, o texto novelesco se constrói como uma brincadeira de tesoura e goma em que o existente e o abstrato se confundem, como nas linhas do desenho davinciano, compondo justamente aquela unidade da observação e da criação de que fala Arasse. Desse modo, é possível encaminhar essa análise para uma caracterização da obra marioclaudiana como pertencente a certo momento barroco da atualidade, uma vez que consideremos que "o barroco implica um movimento reflexivo, no qual a obra de arte se dobra sobre si mesma, iluminando e revelando os meios da representação artística, tal como se reflete nos recursos estéticos criados pelo barroco" (SCHØLLHAMER, 2007, p. 64). Através desse movimento reflexivo de se dobrar para si mesmo, é que a novela poderia constituir certa reflexão acerca da criação estética que a caracterizará como movimento constante de transformação do real, através

da experiência subjetiva, em algo representável no regime das imagens e da linguagem, como construto discursivo de uma retórica tanto das letras quanto das cores, formas e sons.

Referências

ARASSE, Daniel. Arte e Ciência: Funções do Desenho em Leonardo Da Vinci. In: FABRIS, Annateresa. KERN, Maria Lúcia Bastos. (org.) Imagem e Conhecimento. São Paulo: EDUSP, 2006.

BRONOWSKI, Jacob. O Olhar Visionário: Ensaios sobre Arte, Literatura e Ciência. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora UnB, 1998.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa Biográfica e Outras Artes*: Reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da UFF, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. Lisboa: Editora Dom Quixote, 2014. Edição Kobo.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

NICHOLL, Charles. *Leonardo - El Vuelo de la Mente.* Trad. Carmen Criado e Borja García Bercero. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

O'MALLEY, Charles D.. SAUNDERS, J.B. de C.M.. Comentários e Introdução. In: LEONARDO DA VINCI. *Os Cadernos Anatômicos de Leonardo Da Vinci.* Trad. Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. Cotia, SP: Ateliê Editorial. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e Políticai. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. EXO/34, 2005.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VASARI, Giorgio. Leonardo da Vinci. In: Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects Vol. 4 - Filippino Lippi to Domenico Puligo. Traduzido por: Gaston du C. De Vere. Disponível em: www.gutenberg0.org. [EBook #28420]. Edição Kindle.

OS MARGINAIS, DE EVEL ROCHA

Uryelton de Sousa Ferreira (Universidade Federal de Rondônia) [1]

RESUMO

A presente pesquisa, com fulcro na análise do romance **Marginais** (2010), do escritor cabo-verdiano Evel Rocha[2], visa identificar, compreender e teorizar como o discurso literário se constrói, desvendando novas facetas da construção da cabo-verdianidade, tendo por norte o exame de aspectos sociais e psicológicos na construção das personagens, concentrando nossa visada no processo fabular que aponta de maneira clara, as aflições, conflitos e desgostos dos menores marginalizados numa sociedade excludente e preconceituosa, nos moldes do mestre Jorge Amado em seus Capitães da areia. O romance **Marginais** têm recebido especial atenção da Professora Doutora Simone Caputo Gomes na disciplina *O romance cabo-verdiano*, ministrada no PPGECLLP-USP. **Marginais** chama a atenção do leitor por sua acentuada sensibilidade, focando a realidade contemporânea dos jovens excluídos de Cabo Verde, situação marcada pela segregação social oriunda da brutalidade e da violência, Trata-se do primeiro romance da literatura cabo-verdiana que aprofunda e revela de maneira clara a temática da marginalidade, com um enredo delineado pela assimetria social que envolve temas como exclusão social, fome e drogas, revelando ao leitor um evidente panorama de total ausência de uma perspectiva clara no que diz respeito à superação de tais desigualdades sociais, porém com um viés idealista da literatura engajada, que aponta para uma possibilidade de mudança.

Palavras-chave: Literatura, Evel Rocha, Romance, Marginais, Cabo Verde.

Autor também de Versos d'alma (poesia, 1997), Estátuas de Sal (romance, 2003) e Cinzas Douradas (poesia, 2015), Evel Rocha é um escritor novo, seu romance, **Marginais (2010)**, tem recebido especial atenção da Professora Doutora Simone Caputo Gomes na disciplina *O romance cabo-verdiano*, ministrada no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP, portanto, trata-se da primeira tentativa de sistematização mais intensa desta obra.

Evel Rocha constrói romances que apontam, de maneira clara, um processo de rebeldia, com adaptações similares às do mestre Jorge Amado nos seus **Capitães da Areia**, evidenciando

[1] Graduado em Direito, Pós-graduado em Metodologia do Ensino Superior e Discente do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Fundação Universidade Federal de Rondônia-UNIR.

[2] O escritor cabo-verdiano Evel Rocha nasceu na Ribeira Funda, Ilha do Sal, em 1967. Formado em Psicologia e Teologia, mestre em Supervisão Pedagógica, Couseling (Psicologia) e pós-graduado em Desenvolvimento Local e Comunitário, é investigador na área das Ciências Sociais e da Cultura, Vice-Presidente da Câmara e Vereador da Cultura e da Educação na Câmara Municipal do Sal e Deputado para o Círculo Eleitoral do Sal.

pontos de contato entre a literatura cabo-verdiana e a brasileira, aspecto já observado pela teórica cabo-verdianista brasileira Érica Pereira Antunes:

> As razões do interesse dos cabo-verdianos pelo nosso escritor baiano ou, antes, pela produção literária dele podem ser as mais diversas, mas cremos que a maior decorra da proximidade com a vida cotidiana e as gentes do povo, representadas, entre outros, por pescadores, meninos de rua, lavadeiras, prostitutas, cachaceiros, proxenetas, estivadores, trabalhadores da terra, vagabundos, mães e pais de santo, enfim, os marginalizados e excluídos da sociedade que, na pena de Jorge Amado, ganham vez e voz, sendo-lhes ressaltados/representados os pensamentos e a sede de justiça social. (ANTUNES, 2012)

Com um título que não nos parece incorporar a real intenção do autor no enfoque do determinismo social que permeia o enredo do romance, "Marginalizados" poderia, a nosso ver, intitular melhor a obra de forma a demonstrar a crítica social idealizada por Evel Rocha.

Portanto, nosso objetivo, com a presente pesquisa, com escopo na análise do romance **Marginais,** do escritor cabo-verdiano Evel Rocha, visa identificar, compreender e teorizar como o discurso literário se constrói, desvendando novas facetas da construção da cabo-verdianidade, tendo por norte o exame de aspectos sociais e psicológicos na construção das personagens, concentrando nossa visada no processo fabular que aponta, de maneira clara, as aflições, conflitos e desgostos dos menores marginalizados numa sociedade excludente e preconceituosa.

Neste sentido, **Marginais** chama a atenção do leitor para a denúncia da realidade contemporânea dos jovens excluídos de Cabo Verde, situação marcada pela segregação social oriunda da brutalidade e da violência, tendo também como vértice a fome e o envolvimento com as drogas, delineando um panorama de ausência de uma perspectiva clara da superação de tais desigualdades sociais.

Sob este prisma, importante destacar a ideia da dialética da ordem e desordem e definição de um setor intermediário da sociedade, composto por malandros, como anota a Professora Dr.ª Vima Lia Martin, da USP, na análise do discurso literário de João Antônio Ferreira Filho e Luandino Vieira, intitulado Literatura e Marginalidade:

> A flexibilidade da sociedade brasileira, que tem como contrapartida a perda da inteireza e coerência, favorece o surgimento de uma figura que, como Leonardo Pataca, protagonista de Memórias, pode ser caracterizada como malandra. Seu comportamento, pautado pelas idas e vindas entre os polos da ordem e da desordem sociais, seria o próprio princípio formal que organiza o romance e resumiria a regra de vida de um setor intermediário da sociedade. Por ser representativa da totalidade

> social, a dialética da desordem constituir-se-ia, assim, num dado estrutural da sociedade brasileira. (MARTIN, 2008, p. 36)

Adentrando o espaço do romance em comento, temos a Ilha do Sal como pano de fundo. Conhecida por seu atrativo turístico e compondo o arquipélago de Cabo Verde, país insular, distante cerca de 450 km do continente africano, formado por 10 ilhas (apenas nove delas habitadas), e que até o ano de 1975, era colônia de Portugal.

Com uma narrativa em primeira pessoa, o enredo de **Marginais** percorre vários ambientes na localidade denominada Espargos, na Ilha do Sal, nome dado devido à grandiosa produção de sal até meados da década de 80, ocasião em que o turismo passou a fomentar a os rumos sociais e econômicos da ilha.

Neste cenário, Evel Rocha destaca com uma profundeza eivada de lirismo, a problemática social que envolve os personagens do romance, onde o protagonista e herói da história, Sérgio do Rosário, tem o sonho de ser jogador de futebol e advogado:

> Eu não era menino de um sonho mas de muitos sonhos.Mamãe tinha seu sonho também:Queria que eu fosse advogado para meter meu pai na cadeia e casar com a filha do Doutor Apolinário.Era difícil para mim conjugar esses dois sonhos, o de estrela de futebol e advogado, por isso tinha que caprichar nos dribles e de me pendurar no livros. (ROCHA, 2010, p.17)

Contudo, envoltos nas amarguras e decepções da vida cotidiana, os Pitboys, como eram chamados o grupo de crianças "adultas", mergulhavam na chamada "lei do cão", protagonizando ações que envolviam a ocorrência de furtos, prostituição, pederastia e consumo de drogas, fazendo, desta feita, que o conflito social se agigantasse entre os ricos e os pobres, entre os mais favorecidos e os menos favorecidos, faceta da delinquência juvenil já abordada por Eduardo de Assis Duarte, pesquisador no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa:

> O tema da infância abandonada e deliquente, escandaloso para a época, lembra o protesto social do romance naturalista em suas emanações proletárias. Por outro lado, o conflito que move o romance é basicamente folhetinesco: pobres contra ricos, fracos contra fortes, pequenos marginais contra a sociedade opressora. O insólito do folhetim se materializa nos rostos angelicais, porém malvados; nos gestos inocentes encobrindo ou propiciando o roubo, a trapaça, o estupro. (DUARTE, 1996, p.114)

A história inicia-se no ano de 1977, tendo como cenário o Bairro de Ribeira Funda, onde nasceu e cresceu Sérgio do Rosário. Dois anos antes, a então colônia de Cabo Verde, dominada

por Portugal, obtinha sua independência. Destarte, por tratar-se de uma cultura pós-colonial, muito recente, os literatos cabo-verdianos buscam redefinir social e culturalmente os papéis das relações interpessoais projetadas nas personagens, metaforizando o impacto dessa perspectiva pós-colonial. Neste sentido, Stuart Hall anota que:

> A "colonização" sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. Já a transição para o "pós-colonial" é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento. (HALL, 2006, p. 5)

O enredo de **Marginais** é delineado em função dos destinos de cada integrante do grupo dos Pitboys, bem como do núcleo familiar e social que envolve Sérgio, filho de uma lavadeira, que sonhava em vê-lo tornar-se advogado. Fusco, Lela Magreza, Beto Vesgo e Ricardo Pianista acompanha-o nas aventuras dos Pitboys, Izilda e Mirna, grandes amores de sua vida, Antônio e Cidália, seus irmãos e Doutor Apolinário, o advogado rico, inimigo do grupo dos pitboys.

Demonstrando toda a sua insatisfação com uma sociedade que o segrega de seu ventre, inserindo-o em uma posição de marginalidade, privando-o de seus principais desejos: ser jogador de futebol e advogado, o protagonista Sérgio Pitboy alterna seu cotidiano envolto permeado pelo determinismo social que o cercava e uma ponta de utopia, de esperança em mudar de vida:

> Pertencer aos Pitboys era o mesmo que receber um certificado de emancipação à repressão dos pais e dos adultos que nos rodeavam; era uma forma de defender a nossa integridade, onde expúnhamos a nossa cólera sem medo dos outros, onde enunciávamos toda a nossa crueldade de modo a nos vingarmos da rejeição social. Toda a nossa revolta tinha apenas um alvo: A intolerância. [...] Ao meu ver, a Ilha do Sal está infestada de sanguessugas, coronéis que só pensam no vil metal e cultuam o desprezo pelos marginalizados. A ilha precisa de um libertador, não de um actor religioso que se deixa crucificar passivamente, ou um vendilhão de milagres e esperanças descartáveis. Precisamos de um herói que conheça bem a miséria e a fome, que esteja na disposição de destronar a ditadura dos operadores turísticos e dos governos corruptos. (ROCHA, 2010, p.29)

Marginais nos revela os meandros de uma sociedade burguesa, imersa em arquétipos preconceituosos e discriminatórios, que refreia as oportunidades de um futuro melhor para os chamados marginalizados e os coloca em um cenário de choque social, envolto em vícios,

crimes, pornografia e sexo, de forma a moldar a personalidade desses menores. Ademais, no romance em exame, percebemos que a temática das relações homoeróticas é recorrente.

Deste modo, o comportamento dos marginalizados de Evel Rocha é moldado e entremeado num clima de revolta e desprezo pela burguesia que não os ouve. Nesse aspecto, forja-se um modo de sobreviver ao convívio, ainda que a margem, em uma sociedade violenta e perversa. Nesta perspectiva, tomamos aqui por empréstimo a anotação de Mário César Lugarinho:

> A leitura da narrativa de Evel Rocha impõe-nos uma tentativa vã de resposta à pergunta de Gayatri Spivak em seu já clássico "Pode o subalterno falar?" (SPIVAK, 2010). A perspectiva nada otimista da socióloga indiana encontra respaldo nessa narrativa, em que as personagens estão presas à inexorabilidade das categorias de classe e gênero – é preciso lembrar que o discurso de Sérgio é mediado pela narrativa do "autor" que acolhe seus manuscritos e os coloca em circulação. A subversão, da ordem social ou da ordem de gênero, é ação já prevista pelos dispositivos de controle que se adensaram no mundo globalizado e pós-moderno. Não haveria, assim, saídas àqueles que transitam pela narrativa de Rocha, a não ser, possivelmente, o acesso ao discurso. (LUGARINHO, 2012)

A marginalidade salense retratada por Evel Rocha nos faz construir um retrato do dia a dia dos menores que, por falta de oportunidades de acesso ao discurso, desenvolvem habilidades voltadas para a delinquência, tornando-se os Pitboys.

O destino da maioria desses menores é trágico e tem como ponto de contato na vida de cada personagem o sentimento de cunho determinista que os coloca em um cenário melancólico e de sonhos impossíveis, como no caso de Sérgio, que queria apenas ser jogador de futebol e advogado, porém é vencido por uma desumana realidade de exclusão social, em meio à violência urbana.

Em **Marginais**, a representação do tolhimento da possibilidade de acesso ao discurso, encetado pelo autor logo no início do enredo, quando Sergio do Rosário entrega os escritos de suas memórias, relatando suas mágoas e tormentos, ao seu velho amigo de turma do Liceu Olavo Muniz, aponta para uma tentativa de resposta à pergunta formulada por SPIVAK (2010): Pode o subalterno falar? Não haveria, assim, saídas àqueles que transitam pela narrativa de Rocha, a não ser, possivelmente, o acesso ao discurso e, no caso de Sérgio, a publicação de seus apontamentos?

Sob este viés, Evel Rocha evidencia no romance em comento, que a ausência da voz dos subalternos, aqui considerados como adolescentes delinquentes, corrobora em muito para o

encrudescimento das relações sociais entre a classe dominante (autoridades e clero) e marginalizados, contribuindo de maneira decisiva nos problemas existenciais e destinos melancólicos dos personagens.

Outrossim, em **Marginais,** são revelados importantes caminhos trilhados pelo autor no universo literário, bastantes representativos no âmbito do romance sócio-psicológico, analisando-se temas como marginalidade, delinquência juvenil, determinismo e exclusão social.

Com uma linguagem informal, no intuito de proporcionar ao leitor maior fluidez na leitura de **Marginais,** Evel Rocha se revela um escritor extremamente atento às temáticas sociais relacionados ao cotidiano dos habitantes da Ilha do Sal, chamando a atenção para um Cabo Verde que ainda não se conhece e, desta feita, convidando o leitor a uma reflexão sobre a realidade político-social dos salenses.

Destarte, seguindo um código de conduta que para eles significa a chave para a destruição das mazelas sociais que o atinge, os atores de **Marginais** estão presentes em nossa sociedade até os dias de hoje, e que, como os Capitães da Areia, de Jorge Amado, passaram somente por atualizações, sendo-lhes negado o direito de escapar do sistema cruel da nefasta exclusão social que os devora.

Referências

AMADO. Jorge. *Capitães da Areia.* Rio de Janeiro: Record, 1995.

ROCHA, EVEL. *Estátuas de Sal.* Ilhéu Editora, 2003.

_____. *Cinzas Douradas.* Poesia. 2015.

_____. *Marginais.* Gráfica da Praia, 2010.

_____. *Versos d'Alma.* Poesia. 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz. Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de janeiro DP&A, 2006.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira.* São Paulo: Alameda, 2008.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?.* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Webgrafia

PEREIRA, Érica Antunes. *De "Capitães" e "Pitboys": Cartografias da Marginalidade nas obras Capitães da Areia, do brasileiro Jorge Amado, e Marginais, do cabo-verdiano Evel Rocha.* Disponível em www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51681.

LUGARINHO. Mário Cesar. *Em Cabo Verde, os Marginais, de Evel Rocha: Justiça social e gênero.* Disponível em www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51699.

ITINERÁRIOS DE BLOOM: ESTUDO DE *UMA VIAGEM À ÍNDIA* ATRAVÉS DA POÉTICA DO MOVIMENTO

Valquíria Luna Arce Lima (CAPES/ PUC-Rio)[1]

RESUMO

Ao lermos as obras de Gonçalo M. Tavares, é possível perceber a maneira como seus diferentes livros, ao mesmo tempo em que dialogam entre si, também remetem a outros textos e autores presentes no cânone da Literatura ocidental. Pensa-se, portanto, num movimento inter e intratextual - de ideias, termos e imagens - dentro das obras do escritor português. Concomitantemente, a ideia de *movimento* - relação entre determinado corpo e o espaço no qual se insere - é muito retomada pelo autor em diversos de seus livros. O presente ensaio propõe uma análise de sua epopeia *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)* (2010), a partir dessas duas perspectivas sobre o "movimento": a relação que a obra e seu protagonista estabelecem com outras epopeias modernas - *Os Lusíadas* e *Ulysses* - e as figuras de linguagem e recursos textuais alusivos ao movimento. A análise se dá a partir da ideia da *poética do movimento* - conceito insinuado por Tavares, mas ainda pouco explorado pelo mesmo ou por outros pesquisadores -, e procura expandi-la, compreendendo essa obra - pois que se trata de um épico - como uma proposta de recorte do tempo presente, compondo diferentes itinerários dentro do livro. Parte-se do itinerário de Bloom - sujeito contemporâneo representado na figura do *estrangeiro* -, protagonista cujo trajeto parodia o clássico caminho às Índias, para encontrar os outros itinerários por quais pode percorrer o leitor da narrativa. Além disso, pensa-se no caráter performático da obra para, temática, estrutural e metodologicamente, refletir-se sobre o lugar - ou *entre-lugar* - do sujeito no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: *Uma viagem à Índia*; poética do movimento; épico contemporâneo; literatura e performance.

O escritor português Gonçalo M. Tavares desponta no cenário atual da produção literária por sua obra vasta tanto em variedade quanto em quantidade: o autor, que lançou seus primeiro livro em 2001, já publicou, até o presente, mais de 30 títulos em mais de 30 países; dentre esses títulos, destaca-se o romance *Jerusalém* (2004), que lhe conferiu dois importantes prêmios da literatura de língua portuguesa: o Prémio José Saramago 2005 e o Portugal Telecom 2007.

A maioria dos livros de Gonçalo Tavares, apesar de produções aparentemente incongruentes entre si - não só pelo gênero, mas pelo peso e caráter -, apresentam como ponto em comum a indefinição espacial e temporal, os nomes estrangeiros e as referências claras a outros textos e autores da Literatura Ocidental.

Quer dizer, transitando entre os diferentes gêneros - cores, tons, notas, pesos - e modelos de escrita, todas as obras de Gonçalo têm como ponto em comum o trânsito também no espaço e no tempo, embora todas pertençam à mesma era: a Modernidade Ocidental. Ambientadas num cenário Moderno Ocidental, é impossível dizer, no entanto, em que ponto específico dessa Modernidade ou desse ocidente suas obras se localizam.

Esse aspecto "flutuante" - no tempo, no espaço e nos gêneros da Literatura - da obra de Gonçalo foi estudada por Julia Studart em sua tese de doutorado - *A LITERATURA DE GONÇALO M. TAVARES: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino* (2012) -, onde ela define a poética do autor como um "movimento arqueológico de colisão dos tempos com o espaço" (Studart, p.7).

A pesquisadora observa, nas obras de Gonçalo Tavares, o projeto de uma literatura que confronte - ou dilua - tempos e espaços, como uma forma de resistência à fluidez do mundo contemporâneo, chamando atenção para o subtítulo do primeiro livro publicado do escritor português: *projecto para uma poética do movimento.*

Para Studart, o escritor busca trazer com suas obras uma ideia de simultaneidade entre todos os tempos e espaços da modernidade ocidental, aproximando ideias e autores - colocando-os em um mesmo plano - num espelho da fluidez contemporânea; e propondo, dessa forma, uma obra literária que conduz a um movimento constante como a criação de uma utopia, como lugar onde não chega, para que se dê continuidade a esse mesmo movimento.

Tal perspectiva da necessidade do movimento como modo de resistência ao caos da contemporaneidade é o mote de toda a narrativa de *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*, (2010) - livro sobre o qual essa comunicação se debruça - a história de Bloom, um homem que, em busca de "sabedoria e esquecimento", viaja à Índia e de lá retorna.

Para a primeira leitura aqui proposta parte-se da seguinte premissa: a epopeia de Gonçalo é um épico e, como tal, uma narrativa que, dentre outras características, é um compêndio de informação sócio-cultural de determinados lugar e tempo (Martin, p.10).

Portanto, o livro de Gonçalo, traz uma representação dos valores contemporâneos e Bloom - o nosso herói - é uma representação do sujeito desse contemporâneo.

Se, desde o fim do século XIV, a "tradição da ruptura" (Paz, 1984), pautada numa ideologia dialética geral, era o que caracterizava e justificava a produção artística e intelectual moderna - numa busca quase obsessiva pelo novo -, a profusão de ideias, estilos e teorias culminou, no final do século XX, em um vazio referencial tanto artístico quanto ideológico, pautado por ideias constantemente críticas a si mesmas e, dessa forma, instáveis.

Tal vazio referencial, antecipado por diversos pensadores do século XX, assola, no presente, a todas as áreas do conhecimento: desde as artes à ciência. O método científico, que pareceu por muito tempo fixado em lugar de *verdade*, encontra, no

relativismo inescapável do presente, contra-argumentos quase implacáveis, além, é claro, de todo o avanço científico e tecnológico irrefreável e em processo de aceleração constante - no início do século XXI, já se criou um mundo virtual, *google glasses*, carros que se dirigem sozinhos, órgãos artificiais, etc... - que, não obstante, não nos salva de - quiçá, impulsiona a - um vazio existencial gigantesco.

O narrador da epopeia, já no início do livro, anuncia o "fracasso" que será a busca de Bloom, ou, mais especificamente, como a jornada de Bloom - e aqui pensemos no itinerário tanto físico quanto psicológico/espiritual/moral que percorre a personagem - acabará no lugar onde começou:

> Falaremos da hostilidade que Bloom,
> o nosso herói,
> revelou em relação ao passado,
> levantando-se e partindo de Lisboa
> numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria
> e esquecimento.
> E falaremos do modo como na viagem
> levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto.
>
> (TAVARES, p.28)

Por se tratar de uma epopeia que narra uma viagem à Índia escrita em língua portuguesa por um autor português, temos, sem que precisemos ir mais fundo, uma primeira referência que claramente dialoga com o livro de Gonçalo: a epopeia camoniana *Os Lusíadas*, não obstante, assim como o épico clássico, a narrativa de Gonçalo se assemelha à de Camões também no número de estrofes e cantos em que se divide. Além d'*Os Lusíadas*, o nome da protagonista de *Uma viagem à Índia* - Bloom - faz referência ao herói de outra consagrada epopeia do século XX: *Ulysses*, de James Joyce.

A referências às epopeias, no entanto, funciona também de forma irônica pois, mesmo aproximando-se delas, o tom irônico - anunciador do fracasso - e a não-grandeza da história fazem do épico de Bloom um arremedo de épico - sem deixar, no entanto, de ser um espelho do tempo - de pobreza - contemporâneo:

> Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias 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 espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. [...] Aqui se revela, 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 de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do 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 em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa

> pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, p.115-16)

O livro de Gonçalo retrata essa *nova barbárie* de que nos fala Benjamin e, com isso, uma nova esperança que há em "partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda" (Benjamin, p. 116), e, acrescentaria, nem para trás - como Bloom, fugir do passado, ir sempre adiante, mesmo que em retorno/regresso.

O herói da narrativa é um parricida - matou seu pai depois que este mandou matar Mary, sua amada. Um homem que foge, tentando fugir de si mesmo. Sua intenção - chegar à Índia e descobrir a sabedoria e o esquecimento - é frustrada quando, na Índia, o mestre que lhe instruía o assalta; e, ao retornar para Portugal - já no canto XX - Bloom, num momento de raiva, assassina um prostituta. Mostrando-nos como, mesmo após sua viagem, Bloom nada aprendeu.

O subtítulo do livro - *Itinerário da melancolia* - já prepara o leitor ao sentimento de vazio que se tem quando terminada sua leitura. Sobra ao leitor - como a Bloom - um vazio: não há mais Portugal, não há mais Índia, os homens são maus e corruptos e a lógica econômica é a de maior voz em qualquer lugar.

Na capa do livro, em resumo da obra, diz-se que "Este livro é a narrativa da viagem de Bloom - um homem que tenta aprender e esquecer no mesmo movimento, traçando um itinerário de uma certa melancolia contemporânea".

E o tom melancólico e irônico - e um tanto cético - em relação à empreitada de "viajar à Índia em busca de sabedoria e esquecimento" continua ao longo da narrativa. No entanto, com essa mesma ironia e um tom professoral, o narrador também relembra que é a busca da Índia - a utopia - que impulsiona o movimento - no caso, a viagem-. Pode-se, inclusive, construir um paralelo entre o itinerário de Bloom e o itinerário do leitor - como o que se movimenta ao longo do texto - o movimento da retina, o de virar as páginas, o de avançar na leitura.

O narrador de *Uma viagem à Índia* aponta esse perigo de se chegar à utopia - como à que se chegou na Modernidade Contemporânea - e do vazio que resta diante da falta de referência - a falta de uma Índia aonde se chegar, ou de um fim de livro.

A imagem então do itinerário de Bloom encontra um paralelo na história do homem contemporâneo que ao longo de toda a Modernidade hostilizou o passado, sempre em busca do novo (do mais moderno, do último modelo), procurando descobrir "a verdade", mas que, numa pressa tão grande em avançar e em chegar ao lugar utópico - do

onde tudo é possível, da democracia radical -, destruiu a utopia como lugar do desejo e as referências como caminhos a este. E então, agora, avança-se a que?

Há porém, um outro itinerário

A epopeia de Gonçalo traz suas estrofes numeradas; se lermos o livro com um só fôlego, ignorando a separação entre as imagens - ler a narrativa da viagem à Índia - encontramo-nos diante de um narrador que mais divaga que narra: uma voz que se conta de forma abstrata, tecendo, na linha da narrativa, infinitos ciclos dentro desse casaco: Bloom, corpo que se move -. O discurso linear principal é permeado por discursos secundários que no entanto confundem-se e entranham-se com o discurso principal ao mesmo tempo em que apontam a inúmeras potencialidades de significado.

Uma viagem à Índia é construída por diversas imagens que não acrescentam diretamente ao desenrolar da trama, mas funcionam como apontamentos filosóficos e poéticos que se insinuam, mas não se mostram completamente, restando uma ambiguidade semântica que só acrescenta ao caráter poético e filosófico da ficção.

À narrativa, segue-se um índice de conceitos/ideias - *Melancolia contemporânea (um itinerário)* e onde localizá-las no texto, na estrofe exata de cada canto. Tais conceitos variam entre diversos temas como "medo"; "voo"; "identidade", "Paris", "tecnologia", "corpo", "sedução", "natureza", etc.

Gonçalo, portanto, deixa-nos, como Bloom, com a possibilidade de continuar o movimento, e, quem sabe, encontrar um tom menos melancólico ao tédio e vazio apáticos que sobram depois da leitura da epopeia.

Não há modo de instrução de como ler esse outro itinerário, ou sobre a relação que se estabelece entre as estrofes ali assinaladas ou mesmo entre os conceitos tão diversos e amplos enumerados nesse índice/mapa. O itinerário que segue o livro, portanto, deixa ao leitor a interpretação subjetiva do que fazer com ele, se adentrar, se ignorar, se segui-lo. Fato é que ele permite um movimento, potencializa outra leitura, outra busca de um outro final, outros sentimentos, outras sensações.

Entendo esse itinerário da melancolia como um outro itinerário a ser percorrido no mesmo texto. Onde, não mais que uma longa narrativa sobre um estrangeiro Bloom, esse livro disporia de 1102 "pequenas narrativas", ou, mais especificamente, 1102 não-narrativas, mas imagens que apontam/pensam/comentam os conceitos apontados - cerca de 389 - que se podem depreender dos itinerários. Dentro de cada estrofe, uma imagem fechada.

Em *Lógica da sensação*, Deleuze analisa os quadros de Francis Bacon, tomando, como centro de análise a ideia da imagem em movimento como produtora de sensação. Para o autor, "há duas maneiras de se ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da figura um nome simples: a sensação." (Deleuze, p.42)

Quando Gonçalo nos coloca no plano filosófico das ideias, abstrai-nos do cenário em que se movimenta a personagem, desvinculando-a da narrativa; o leitor recebe a imagem, não como uma imagem estática - uma fotografia que ilustra algo- mas como um quadro abstrato produtor de sensações. Não é figurativo, porque não é ilustrativo, a imagem não ilustra, a frase compactada em si mesma não deixa que a narrativa flua como descrição de um movimento das personagens, mas que ela própria se movimente saindo da narrativa, deixando o leitor numa ginástica mental, sujeito às diferentes cadências da "personagem" - a *Figura*.

Temos, então, uma nova feição do *movimento* dentro da obra, que desobriga o leitor de seguir o itinerário da viagem à Índia, potencializando a leitura de novos itinerários - pequenas viagens - de sensações.

> "Em diálogo com seus meios – Deleuze com o pensamento e Bacon com a pintura – ambos delineiam uma lógica intrínseca da criação. Esta lógica diz respeito às "sensações", instaura o "novo" e deforma e transfigura o real num movimento cíclico, incessante: não há um lugar ou significados herméticos a serem atingidos – há somente o devir constante de forças que fazem aparecer, a cada novo acontecimento, Figuras da criação. " (MORAESs, p. 115)

Como Deleuze e Bacon, Gonçalo Tavares

Deleuze nos aponta que, nos quadros de Bacon há sempre uma área delimitada, a figura, que concentra a personagem, que cria um espaço - fator fundamental para que haja um movimento -, isola a Figura. "É um procedimento muito simples, que consiste em isolar a Figura. Há outros procedimento de isolação: pôr a figura em um cubo [...], colocá-la num trilho, numa barra estirada [...] (Deleuze, p.11) , Tavares, para isolar as imagens, as pôs entre números, separou-as em estrofes.

(O próprio recurso de nomear as estrofes - identificando-as - confere uma autonomia a essas imagens, o desligamento destas da narrativa principal.)

Apesar de um procedimento simples, ela tem um objetivo de não forçar a Figura a se imobilizar, "pelo contrário, devem tornar sensível uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar, ou em si mesma. É um campo operatório. A relação da figura com seu lugar isolante define um fato : o fato é... o que acontece... E a figura, assim isolada, torna-se uma imagem, um Ícone." (p.12)

Isso se dá porque as estrofes, apesar de ligadas, estão encadeadas e escritas de forma a levar o leitor para outro lugar, a partir da viagem de Bloom, mas saindo dela; algumas estrofes parecem verdadeiros poemas "encaixados" no meio da narrativa, sem relação direta com os eventos que acontecem à personagem:

> (Tragédia)
>
> E um homem não conhece a sua verdadeira ambição
> até passar por uma tragédia forte,
> uma tragédia individual. Só se sabe olhar, depois
> de se aprender. E olha-se melhor no primeiro momento
> a seguir ao sono. Ter os olhos fechados é afinar a pontaria
> é preparar a íris negra para a rápida
> claridade que nos foge
>
> (TAVARES, p. 196-97)

"A narrativa é o correlato da ilustração" - as imagens vazias não narram nada. É preciso ligá-las a várias outras para se ter uma história.

Bacon diz que ele recorre a esse recurso de isolamento da Figura justamente para "conjurar o caráter *figurativo,ilustrativo, narrativo*. Que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada." (p.12)O processo de isolamento da Figura é, portanto, uma recurso para desobriga a imagem de seu caráter narrativo. Da mesma forma, penso que na epopeia de Gonçalo é possível observar o uso desse recurso para lhe abstrair as imagens das estrofes, esvaziando-as de sua narrativa, ou, inversamente, esvaziando a grande narrativa - o itinerário de Bloom - das imagens que a compõem.

O livro, então, deixa de ser uma narrativa de uma viagem epopeica à Índia - que já não é - e passa a ser sobre pequenas sensações, viagens a lugares interiores de si, em re-descobertas sobre caminhos à poesia e à filosofia. Se o *itinerário da melancolia* nos mostra a eterna busca por algo que não se acha (e que não se pode/deve achar); a epopeia da não narrativa, porém, mostra-se mais alegre. Esse *outro itinerário* convida o leitor a desvendar essa outra parte, esse jogo, essa possibilidade que prevê no não itinerário, mas nas várias entradas e saídas e recomeços e voltas, uma motivação para se continuar a avançar.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza.* In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação.* Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARTIN, Richard P. *Epic as genre.*In: FOLEY, John Miles. *A companion to ancient epic.*Blackwell, 2005.

MORAES, Joana Passi de. *Flou: resíduos do real e as forças de deformação na pintura de Francis Bacon.* In: Revista A! n.2, 2014/02

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro - do romantismo à vanguarda.* Trad. Olga Svary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STUDART, Júlia.*A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*. Florianópolis, UFSC: 2012. Tese de doutorado em Teoria Literária.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia.* São Paulo: Leya, 2010.

DAS TELAS DE CINEMA À TERRA QUE SE FAZ TINTA: UNGULANI BA KA KHOSA ENTRE AS ESTÓRIAS DE MOÇAMBIQUE E A HISTÓRIA MOÇAMBICANA

Vanessa Ribeiro Teixeira – UNIGRANRIO*

RESUMO

Ungulani Ba Ka Khosa, evoca, ao longo de 25 anos de produção literária, as diversas faces de Moçambique ao longo da história. Por vezes, o mote da releitura histórica são as narrativas que propõem a aproximação com um passado distante, destacando o esfacelamento de regimes totalitários, como em *Ualalapi*(1987), ou a pluralidade cultural moçambicana, desafiadora dos preconceitos coloniais, evidenciada em *Choriro*(2009), ambos voltados para o século XIX. Outras vezes, os textos contemplam um passado mais recente, maculado pela insidiosa desarmonia entre os projetos utópicos e as práticas governamentais. Ao longo das linhas de *Entre as memórias silenciadas*, título publicado no ano de 2013, Khosa traz a público uma nova proposta de reconfiguração alegórica da história moçambicana. A ousadia da obra fica patente quando percebemos o exercício intertextual resultante da retomada e reescrita de outro texto de sua autoria, *No reino dos abutres*, publicado em 2002. Após uma década, o escritor moçambicano reinventa e aprofunda questões vislumbradas no livro de 2002, entre elas a conflitante convivência entre as tradições e a modernidade no território moçambicano. As memórias reconstruídas se abrem para um diálogo inter-artes, donde se destacam a presença do cinema no cotidiano de Lourenço Marques ou as referências às artes plásticas, sobretudo à pintura de Bertina Lopes, no espaço caótico representado pelo campo de reeducação, um fantasma que assombrou a sociedade moçambicana anos após a conquista da Independência. Nossa leitura propõe analisar o devir dessas referências a outras artes como estratégias de releitura alegórica da história de Moçambique.

Palavras-chave: Ficção, Moçambique, Ungulani Ba Ka Khosa, História, Artes.

Eduardo Galeano, no texto "A linguagem arte", nos conta a história de Chinolope, um menino que

> (...) vendia jornais e engraxava sapatos em Havana. Para deixar de ser pobre, foi-se embora para Nova Iorque. Lá, alguém deu de presente a ele uma

---

*Mestre em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma instituição. Em sua Dissertação e em sua Tese de Doutorado interessa-se pelas pontes dialogais entre a produção ficcional de José Saramago e Pepetela, destacando, em cada momento, uma singularidade do processo de escrita dos renomados autores. Em 2012, dá início à sua pesquisa de Pós-Doutorado, tendo sido beneficiada pelo Programa de Apoio ao Pós-Doutorado, convênio CAPES-Faperj. Dessa feita, volta-se para a escrita do moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa e desenvolve o projeto de pesquisa intitulado *Ungulani Ba Ka Khosa - todas as vozes, a voz*, supervisionado pela Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, evidenciando o discurso polifônico khoseano alicerçado no diálogo intertextual. Em 2014 começa a trabalhar na Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), atuando como docente do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes (Interdisciplinar).

> máquina de fotografia. Chinolope nunca tinha segurado uma câmara nas mãos, mas disseram a ele que era fácil.
> – Você olha por aqui e aperta ali.
> E ele começou a andar pelas ruas. Tinha andado pouco quando escutou tiros e se meteu num barbeiro e levantou a câmara e olhou por aqui e apertou ali.
> Na barbearia tinham baleado o gângster Joe Anastasia, que estava fazendo a barba, e aquela foi a primeira foto da vida profissional de Chinolope.
> Pagaram uma fortuna por ela. A foto era uma façanha. Chinolope tinha conseguido fotografar a morte. A morte estava ali: não no morto, nem no matador. A morte estava na cara do barbeiro que a viu. (GALEANO, 2000, p. 25)

Nas páginas a seguir, refletiremos sobre as formas singulares de transfiguração artística da realidade moçambicana que costuram o discurso diegético de *Entre memórias silenciadas*, o mais recente texto de Ungulani Ba Ka Khosa.

Francisco Esaú Cossa, ou Ungulani Ba Ka Khosa – epíteto de origem *tsonga* – é um dos mais respeitados ficcionistas moçambicanos, representante de uma safra que transita entre os séculos XX e XXI. Ao lado de escritores como Mia Couto, João Paulo Borges Coelho e Paulina Chiziane, entre outros, Khosa constrói sua escrita sobre os trilhos da crítica social, da reconstrução alegórica da História e da reinvenção literária, exercitando com frequência instigantes jogos intertextuais.

Sua estreia como escritor é marcada pela publicação de *Ualalapi*, em 1987. Nesse romance, deparamo-nos com um processo de revisitação crítica da história moçambicana, tomando como centro diegético os últimos anos do império de Gaza, na segunda metade do século XIX. Ao longo das linhas de *Ualalapi*, somos apresentados a uma imagem dessacralizada de Ngungunhane, último imperador e Gaza e figura mítica reconhecida como herói da resistência à presença portuguesa no território, reverenciado pelas frentes de libertação nacional organizadas na segunda metade do século XX. Ngungunhane é revisto sob a ótica daqueles que a ele estavam subjugados, tanto dentro quanto fora do seu território. As “certezas” da nação e da ficção são postas em xeque.

Na sequência de sua produção, vem a público *Orgia dos loucos*, de 1990. A obra, composta por nove contos tem como plano central a imagem de Moçambique independente, mergulhado na guerra civil e marcado pela escassez, pela pobreza e pelo aviltamento da cultura endógena. Os textos khoseanos esmeram-se em criticar as diversas formas de sufocamento das individualidades em prol das exigências do poder ao longo de obras como *Histórias de amor e espanto* (1993), *No reino dos abutres* (2002) e *Os sobreviventes da noite* (2005). Já em *Choriro*, romance publicado em 2009, Ungulani volta a dar asas à revisitação histórica ao se debruçar sobre a complexidade cultural do interior de Moçambique ao longo do século XIX. *O rei mocho* (2012), um conto

tradicional readaptado, marca a estreia de Ba Ka Khosa pelo universo das estórias infanto-juvenis.

Neste momento, interessa-me investigar sua obra mais recente. Falo de *Entre memórias silenciadas*, publicado em 2013. Esse texto surge como o substituto "mais bem acabado", nas palavras do autor, do texto de 2002, *No reino dos abutres*– texto, aliás, que Ungulani decidiu "expulsar" da sua bibliografia[1]. Recuperando, reinventando e reescrevendo os contornos de suas discussões fundamentais e as estórias dos principais personagens, a narrativa de 2013 me levou a investigar se as mudanças estariam condicionadas por um simples amadurecimento da escrita ficcional – o que relegaria o primeiro texto à condição de "rascunho" – ou, aproveitando como mote os argumentos alinhados na obra de 2002, Khosa não estaria desenvolvendo, na narrativa mais recente, uma profunda revisão/reflexão sobre as certezas que circulavam no texto "primeiro".

Ao renegar para reescrever, Khosa levou-me a reconsiderar as palavras de Antoine Compagnon, apoiado em Roland Barthes, quando se atém à definição do "escriptível", isto é, o texto que nos seduz para a reescrita:

> (...) quais são os textos que, ao escrever, eu desejaria reescrever? Aqueles que Roland Barthes chamava de "escriptíveis" (...). Há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, "relação" em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Isso não quer dizer que eu teria gostado de escrever esse livro, que o invejo, que o recopiaria de bom grado ou o retomaria por minha conta, como modelo, que o imitaria, que o atualizaria ou citaria *por extenso* se pudesse; isso também não demonstraria o meu amor por esse livro. Não, o texto que é para mim "escriptível" é aquele cuja postura de enunciação me convém (o que cita como eu). É por isso que esse texto não é nunca o mesmo livro, é por isso que o Quijote, de Menard, é também um outro Quixote. (COMPAGNON, 1996, p. 43)

Ao que parece, *No reino dos abutres* não é aquele texto que se "recopiaria de bom grado", mas está no horizonte de uma "postura de enunciação que convém", ainda que seja para ser negada.

Entre 2002 e 2013, as formas de lidar com a pluralidade da realidade social moçambicana é repensada com profundidade. Entre o campo e a cidade, encenando um vertiginoso caleidoscópio cultural, a trajetória do primeiro texto é feita de cortes bruscos e experiências fragmentadas. A sensação que se tem é a de que não há espaço de intersecção possível entre essas duas realidades. Podemos ilustrá-lo já nos momentos iniciais da narrativa. A trama de *No reino dos abutres* – pelo menos uma delas – começa

[1] Sobre esse processo "crítico" de reescrita ficcional inerente à própria obra khoseana, fiz alguns apontamentos no texto intitulado "Das certezas às indagações: Ungulani Ba Ka Khosa entre abutres e silêncios", apresentado no IX Encontro do NEPA – UFF/2015.

com os mistérios que cercam a vida e o espaço da velha Feniasse. Representando a existência no campo, numa terra que serviu de morada ao seus ancestrais, a mais velha, acompanhada de seu neto Jonasse, pressente os "ventos da mudança" e decide libertar das cercanias do seu curral os "espíritos" familiares:

> (...) A velha falava com seu neto Lotasse, um boi possante de cor castanha. O diálogo reportava-se aos tempos em que ainda tinha paciência e saúde de se sentar à fogueira e contar histórias de ogres, animais e tudo, ante o espanto dos netos que a olhavam, incrédulos, medrosos, acobardados. (...)
> Filipana aproximou-se, passou a língua pelas omoplatas da velha. Vai, Filipana, afasta-te! Sai do curral! A mão da velha embateu na garupa da Filipana. Ela saiu do curral. Mas porquê vovó? É preciso sangue novo Lotasse. Sangue!... Não percebo. Já viste um rio velho? Já! O sangue também chega a esse ponto. Não consegue transpor as pedras. Tem dificuldades em comer as areias que vão encurtando as margens; os troncos vão-se acumulando no leito, as plantas resistentes vão ocupando espaço, a luz já não vai ao fundo; os peixes de cores vivas e alegres fogem da zona... E a música, aquela música encantatória, já não a ouves com a mesma sonoridade. O rio começa a ter os tons fúnebres da noite. Os bichos acoitam-se nos locais mais profundos e escuros. Os maus espíritos passeiam à vontade; tocam os batuques do mal, acercam-se das casas, matam, comem. A paz deixa de existir.
> – E por que é que são os jovens os escolhidos?
> – Os ramos tenros são abatidos na poda.
> – Ah!
> E agora vai, Lotasse, vagueia pela noite até ao dia da luz. E o boi abandonou a cauda e saiu do curral. (KHOSA, 2002, 11)

A citação é longa, mas indispensável. Nesse texto de Ba Ka Khosa, a articulação de uma escrita insidiosamente fragmentada parece garantir um efeito de estranhamento que ilustra as difíceis relações entre experiências culturais distintas. O "encontro" entre o fim do primeiro capítulo e o início do segundo, reverberando "verdades" singulares, denuncia o choque:

> Josefa, atrasada como sempre, mal teve tempo de retocar o baton dos lábios quando deixou o apartamento e às escadas se atirou em direção à faculdade de medicina. Sabia que só chegaria às sete e quinze. Corria o mês de maio. Os touros andavam à solta e marravam em qualquer esquina. Olhou para o relógio: sete e sete. Daí a uma semana viriam os testes finais, o sorriso de repteis dos professores, a choradeira das meninas de bem, a aflição dos caça-canudos, os salamaleques à Gatsi Lucere aos diretores e professores, as directas sem sentido, a maçada de sempre, pensou. (KHOSA, 2002, p. 13)

Entre o "primitivismo" da vida de Feniasse e a "modernidade" da vivência de Josefa, parece que um fosso se abre. No entanto, esses dois mundos são esquadrinhados pelos "bois" da mais velha e pelos "touros" da mais nova.É importante ressaltar que, simbolicamente, o boi, evoca a calma, a docilidade, a harmonia e a força pacífica, enquanto o touro pode vir a representar a ideia de irresistível força, de urgência e de arrebatamento. Apesar de pertencerem à mesma espécie, esses animais estão associados a perspectivas culturais e possibilidades inter-relacionais bem diferentes.

Lembremos que Lotasse era o nome de um dos filhos ausentes da velha Feniasse e, de maneira a preencher essa ausência, um dos bois do curral é batizado com seu nome. Reconhecemos aí um processo metafórico de animalização dessa existência. Algo comum num ambiente em que as relações não se medem *entre* o homem e a natureza, o homem *é* a natureza. É justamente esse "boi-personagem", transmutado, graças à sabedoria ancestral, da memória familiar para o corpo animal, que vai deslindar o fio do diálogo possível entre tradição e modernidade, entre campo e cidade, que será desencadeado no texto de 2013, *Entre memórias silenciadas*. O abismo que percebíamos entre os mundos de Feniasse e Josefa será agora reconstruído dentro de uma perspectiva de continuidade narrativa, tanto formal quanto diegeticamente.

Recriado no romance de 2013, Lotasse é novamente humano e sofre justamente pelo sacrifício de um animal. Ao invés da liberdade, o boi de Lotasse encontra a morte para atender à tradição:

> A vida interior de Lotasse deixou de ter sentido nos vastos campos de pastoreio. O abate do mpepo [seu "boi de estimação"], a alegria no corte medido da carne, o desfrute de nacos assados em fogueiras de histórias e risos, a oferta ritual da carne aos tinguluve, nome genérico dos antepassados, na árvore sagrada, despertaram no imaginário adolescente mugidos tresloucados do mpepo em trotes desconjuntados sobre solos inexistentes, ante o olhar condoído e impotente de reses vizinhas, vendo sangue jorrando em borbotões fumegantes que iam implodindo ao ritmo da queda, o riso patético de homens com facas gotejando sangue no esquartejamento do boi que fora campeão de inúmeras contendas na imensidão da savana, os gestos e vozes sem sentido dos que aguardavam pelos nacos de carne assados em brasas que se multiplicavam a longo de um vasto terreiro, onde bois de outros pastos se acotovelavam em homenagem sentida ao herói das batalhas campais em prolongados urros de dor e choro. Fugiu das imagens, isolou-se, chorou. (KHOSA, 2013, p. 24)

O saber ancestral que libertou o boi Lotasse, na trama de 2002, caminha com a tradição que atravessa o coração do menino, sacrificando o seu bicho de estimação. Lotasse, humano e menino, não resiste à lógica daquela violência e o que decide para o seu destino torna-se resposta à necessidade de afastamento de um espaço de dor e sofrimento. A saída é caminhar para um lugar diferente, mergulhado num confronto com o ambiente de onde emigra. Lotasse vai para a cidade:

> Sem ninguém a avisar, Lotasse deixou o campo e emigrou para a crescente cidade, empregando-se como trabalhador doméstico em quintais (...). Passados anos, poucos, fruto de uma escolarização rudimentar e nocturna em mãos católicas e de uma excessiva curiosidade por matérias novas e díspares, conseguiu, pela mão condescendente de Manuel Rodrigues, seu patrão, então empresário colonial ligado ao mundo de espetáculos e do cinema em Lourenço Marques, capital da colónia de Moçambique, ocupar um posto de assistente de projecionista no cinema Gil Vicente, à época sala de referência, porque erguida em alvenaria, com uma lotação para mil pessoas, nos idos anos vinte e três, dez anos após a inauguração, ocorrida em Setembro de 1913, em substituição

> ao velho Tembe, preto que trabalhara com Manuel Rodrigues no cinematographo (como na época se grafava) Salão Edison, barracão concorrente de outro cinematographo da pertença do pioneiro da área, o construtor civil José Onofre, que em ano da graça de 1907 inaugurara a casa Onofre, primeiro cinematographo da colónia do Índico. (KHOSA, 2013, p. 24-25)

Lotasse escolhe a cidade e, dentro dela, "a sua mais completa tradução". No novo cenário de modernidade trazido pelo século XX, o cinemasurge como uma forma de arte que não só traduz a velocidade e as excessivas sensações de uma vida fragmentada. O cinema só existe, só é qualquer coisa a partir da articulação dessas ideias fragmentadas. Ao longo da escrita de *Entre memórias silenciadas*, curiosamente, o narrador consegue dar conta de um contato menos fragmentado, menos brusco, em termos de realização na escrita, entre campo e cidade, investindo na apresentação do caminhar de Lotasse pelos dois espaços. Não podemos esquecer que, em *No reino dos abutres*, foi necessário criar um capítulo para a tradição e outro para a modernidade; capítulos esses que pareciam distantes e impermeáveis. Resumindo: o cinema, arte da fragmentação, surge na diegese justamente no momento em que a escrita se quer mais fluida. O que pode parecer um tanto quanto contraditório ou, até mesmo, paradoxal.

A laureada sétima arte, como representação emblemática da ideia de progresso no vigésimo século, acaba se transformando em instrumento de sedução e alienação do elemento subalterno. A vida ideal, disseminada no grande ecrã, se tornaria a nova arma de conquista:

> O cinema mudo, para desconhecimento de muitos, entrara nas colónias com o findar dos chamados anos de pacificação, levando, sem tiros, o imaginário dos pretos a levitar-se da ancestralidade e a entrar na roda imaginária do mundo branco. A grande globalização, sem a cruz e o chicote, marcava os primeiros passos. Só que ao tempo, o colono, manietado à grandeza da arma que tinha em mãos, reservou para si o prazer a que os pretos, décadas depois, finda a segunda grande guerra, desfrutariam, mediante prova dada à bilheteria de que não eram indígenas mas assimilados ou filhos de assimilados, facto por si revelador da não partilha dos benefícios tecnológicos na celeridade dos tempos não atreitos a mentalidades empedernidas a valores que se esvaíam com o mundo tornado mais pequeno na geografia dos conhecimentos.
> – Os brancos não exorcizam os seus fantasmas. Eles vendem-nos ao preço de muita procura, disse Lotasse, já inteirado do universo de sombras e luzes que os laboratórios da Pathé distribuíam pelo mundo em fitas que tomavam vida nos enormes projectores que roncavam nas tardes de matineé e nas sessões da noite. (KHOSA, 2013, p. 26-27)

Ao longo de sua trajetória na sala de cinema, Lotasse inventa seus próprios filmes e é tragado pela atmosfera de sonhos, ilusões e ideais de guerra construídos para "pacificar". Incapaz de compreender o verdadeiro enredo das relações coloniais, o rapaz

vai construindo realidades possíveis de aproximação entre mundos mutuamente excludentes, o dos brancos e o dos pretos:

> A cada filme que rodava, Lotasse erigia o seu próprio, com cenários que o sonho edificava na savana distante da sua adolescência. As palhotas viravam casas de construção sólida; os carreiros, avenidas largas e medidas; os pretos, homens, vestiam fatos e andavam descalços. As mulheres, ainda não tinham o direito de sair das casas de construções sólidas. Os poucos brancos que mantinham o cabelo corrido, continuavam patrões e andavam em carros à manivela ou em jarretes puxadas por pretos. (KHOSA, 2013, p. 27)

Longe de perceber os propósitos políticos da empreitada cinematográfica na colônia, Lotasse é enredado pela tela gigante e pelas múltiplas formas de ver o mundo, de reconhecer o outro, sobretudo aquele que se esconde para além das águas do Índico. Por outro lado, por detrás da ilusão de esclarecimento e aprendizagem, pensamos, acompanhando as considerações de Theodor W. Adorno, que a referida personagem, juntamente com as massas que lotam a sala de cinema, atua como elemento-símbolo de passividade diante das negociações entre a indústria e o poder. Para Adorno, no célebre texto "A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas":

> (...) a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço. (...) A unidade evidente do macrocosmo e do microcosmo demonstra para os homens o modelo da sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. (...) Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos dos seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1986, p. 113-114)

O narrador do romance de Ungulani Ba Ka Khosa já havia sentenciado: "A grande globalização, sem a cruz e o chicote, marcava os primeiros passos." Lotasse entrega-se com gosto a essa amizade de aço. Seu mundo é reconstruído no seu entorno. O problema é que, assim como os mais velhos da sua tradição de origem escolheram o mpepo para o sacrifício, o destino escolhera o cinema Gil Vicente para desafiar a força da sétima arte. Um incêndio, provocado pela mesma tecnologia que sustenta a gigante tela, acaba com os sonhos do andarilho:

> (...) Por entre os destroços da casa que assumira como sua, Lotasse sentiu, com a tarde a findar, o mundo da sua vida a cindir-se tal como as paredes exteriores laterais do cinema que se encontravam fendidas de alto a baixo. Sentiu que o mundo mudara de rumo! Só, completamente só, Lotasse abandonou o local

> quando as autoridades da cidade, já ao entrar da noite, se fizeram ao sinistro com ar pesaroso que só elas carregam desde que o poder fez a diferença no mundo. (KHOSA, 2013, p. 29)

A publicação da notícia nos fornece uma interessante forma de olhar para a tragédia: "Na manhã seguinte, segunda-feira, 2 de Novembro de 1931, o jornal Notícias, diário da manhã, grafava em título, na página 3: 'O teatro Gil Vicente devorado por um incêndio'." (KHOSA, 2013, p. 29). Outrora, mpepo fora devorado pelos homens, em nome dos ancestrais. Agora, o cinema é devorado pelo destino, acompanhado por uma modernidade mal gerida. Lotasse é vitimado pela aura mítica que envolve as relações de poder e que parece mantê-lo sempre num lugar sem lugar, um eterno deslocado. Podemos incorporar, aqui, as considerações do professor Alexandre Fernandez Vaz acerca dos discursos de Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin que se dobram sobre a falácia da indústria cultural:

> Se o mito é registro da repetição e do destino, mas também da natureza tornada objeto, é porque ele se afigura (...) como *sempre igual*, realização do sofrimento e da não liberdade, ou, para se dizer com Adorno, da *identidade* e do *estado falso*.
> (...) 'Enquanto houver um só mendigo, ainda sobreviverá o mito' [palavras de Adorno]. Na medida em que o sofrimento (somático, corporal) permanecer, ainda estaremos no contexto da não liberdade, de um esclarecimento ainda não esclarecido, da barbárie, mesmo que racionalmente instituída. (VAZ, 2006, p. 45)

O texto de Ba Ka Khosa transita por entre as várias realidades de Moçambique, esquadrinhando os espaços da barbárie, sobretudo aquela "racionalmente instituída". É assim que, num romance como *Entre memórias silenciadas*, encontramos o símbolo maior da degenerescência da ideia de Progresso: os famigerados campos de reeducação. Lugar de formação do "homem novo" – conhecedorda soberania pátria e dos valores comunistas, após a Independência do jugo colonial – esses campos receberam todos os elementos indesejáveis à construção de um novo país, livre de "vícios sociais", sejam eles endógenos ou exógenos. Artistas, prostitutas, profissionais liberais, homossexuais, curandeiros, opositores do regime, todos são levados para "reaprender" a ser gente. O campo ressurge na narrativa não como espaço de contato com a cultura ancestral, mas como o cárcere da diversidade, trazendo, junto ao precário cultivo da terra, um nauseante cheiro de morte. Todos são mendigos subjugados pelo mito do Progresso, sejam eles comandantes ou comandados.

Nesse cenário, destaca-se a figura do velho Tomás, o homem que traduz o limite entre a vida e a morte no campo:

> (...) É o homem mais antigo do campo. O comandante há muito que o reformara das atividades obrigatórias do campo. E para ocupar o seu tempo vai pintando, nas palhotas dos mortos, cruzes de tamanho e cores diferentes. A quantidade de mortos é tão elevada que as cruzes se sobrepõem em configurações geométricas tão ou mais abstractas que as telas da nossa pintora Bertina Lopes. (KHOSA, 2013, p. 50)

O fazer do velho intriga a todos os recém-chegados ao campo, questionam a sua sanidade, mas Armando, outro narrador do mosaico de vozes que se insurgem na trama de Khosa, justifica a sua arte:

> De princípio acharam-no louco, mas depressa se aperceberam que o único cemitério que tínhamos eram as casas; elas eram os nossos cenotáfios, porque os cadáveres, esses, iam a enterrar no milheiral. E por cada planta que despontava na infindável plantação, sabíamos que o húmus que a fazia crescer vinha dos nossos mortos. E não era raro, no decorrer das refeições, tentarmos advinhar, num permanente jogo de incerteza e de alto exercício à memória que se definhava em muitos, se o sabor do milho assado ou cozido vinha da carne feita húmus do João ou Francisco ou José. E perdíamos horas, em grupos de amigos, discutindo o sabor que teríamos quando feitos estrume forçado. (KHOSA, 2013, p. 50)

Entre a morte anunciada e a vida que se mantém a partir dela, o velho Tomás cria para os seus companheiros um único espaço digno para a lembrança, para a valorização do indivíduosubjugado aos interesses da Pátria, cada vez mais "padrasta". A ideia de massa manipulável e descartável é um dos motivos centrais da escrita khoseana. Para tentar burlar a homogeneização dos "mendigos" do novo discurso de poder, o velho Tomás recorre às potencialidades da terra, a fim de garimpar as cores necessárias "(...) que faltavam à monotonia do verde e o castanho sob o azul do céu que se manchava, com frequência, da plúmbea cor anunciadora da chuva que caía pesada e abruptamente sobre as terras". (KHOSA, 2013, p. 51). A arte que decora a morte, concedendo cores à vida que ainda resta traz de volta ao campo, por alguns instantes, a sua cosmogonia simbólica:

> (...) Faz as tintas com as areias e os pincéis com casca de maçaroca ou ramo de árvore apropriada. Durante a manhã e parte da tarde, o velho passava de palhota em palhota, exercitando o seu talento de restaurador na precisão milimétrica que dava ao traço caracterizador da personalidade do defunto. (KHOSA, 2013, p. 51)

A referência à obra de Bertina Lopes, pintora moçambicana falecida em 2012, não é aleatória. Reconhecida internacionalmente pela intensidade de suas cores e pela abstração sobre a figuração do humano, Bertina parece imprimir em suas obras um bocado da angústia resultante da anulação do indivíduo em prol da coletividade, da homogeneização das vontades e das existências, fazendo do corpo de um a continuação do corpo do outro:

Sem Título. Óleo sobre cartolina. 94x72. 1960

A postura dos indivíduos retratados pela tinta de Bertina Lopes remete a uma súplica pungente e anônima. A aproximação entre os tons de vermelho, laranja e amarelo dão profundidade às perspectivas homogeneizantes, além de criar uma complementaridade entre os homens e a terra. As pinceladas em azul indicam a diferenciação mínima possível, marcada pelas vestes. Em meio à massa informe, descartável, suplicante, existe uma preocupação com a singularidade.

Entre os mundos destruídos de Lotasse e a construção, muito embora arruinada, do homem novo no campo do velho Tomás, *Entre memórias silenciadas* encontra na arte um lugar possível para o ser simplesmente ser.

Referências

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 7 ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2000.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Orgia dos loucos*. Maputo: AEMO, 1990.

_____. *Histórias de amor e espanto*. Maputo: s.e., 1999.

_____. *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

_____. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto Editores, 2008.

_____. *Choriro*. Maputo: Alcance Editores, 2009.

_____. *O rei mocho*. Maputo: Alcance Editores, 2012.

_____. *Entre memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores, 2013.

VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmen (org.). *Corpo e História*. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2006, pp. 43-60.

ESTUDOS SOBRE A *MUHURAIDA* E SUAS RAÍZES CLÁSSICAS

Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar os pontos de convergência de recepção, a partir dos pressupostos da poesia épica e antiépica, partindo da *Eneida* à *Muhuraida*. Mostrando como as duas obras apresentam similaridades em diversos aspectos, visto que, a obra romana enaltece a conquista do Lácio pelos troianos, tal como a *Muhuraida* canta a conquista da ínvia Amazônia pelos portugueses. Pretende-se também reunir estudos sobre a Muhuraida para disponibilizá-lo de acordo com as leis do domínio público em recursos digitais, a publicação destes trabalhos sobre Muhuraida faz parte de um projeto-mãe denominado "Escritura e memória cultural: mapeamento e sistematização de acervos documentais e artísticos no baixo amazonas" coordenada por uma professora do Colegiado de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins. Tenho como embasamento teórico Medeiros (1992), André (1992), Pereira (1992), Carvalho (2008) e Grizoste (2011), Pego (2010) Treece (1993) Caldas (2007)

Palavras-chave: Similaridades; Muhuraida; Eneida; Antiépico.

O gênero épico surgiu no Brasil com *De Gestis Mendi de Saa*, publicado em 1563 na cidade de Coimbra. O século XVII é um vazio imenso para a literatura brasileira, ou portuguesa feita em solo brasileiro – digo isso se o compararmos com os outros quatro séculos da nossa curta existência. O gênero épico no Brasil assumiu as suas verdadeiras feições apenas no século XVIII, com a publicação dos poemas árcades *O Uraguai* de Basílio da Gama, de 1768; e, o *Caramuru* de Santa Rita Durão, de 1781. Estas feições, as quais falamos, são as formas e características depois adotadas e melhoradas pelo indianismo, já no século XIX. Entretanto, é verdade que o índio era tema, também, na epopeia do padre José de Anchieta – que consideramos ser a epopeia mais antiga da América Latina (GRIZOSTE, 2013, p. 68-70, (b)). No século XVIII, nomeadamente do ano de 1785, surgiu também o poema *Muhuraida*, que só veio a ser publicado, de fato, em 1819. Levando em consideração as condições históricas específicas, a *Muhuraida* se configura como o terceiro poema épico em ordem cronológica do arcadismo brasileiro. Um fator curioso nesse episódio é o fato de o poema de Basílio da Gama ter sido escrito com bases nos acontecimentos no Sul, o poema de Durão com base nos acontecimentos no Nordeste e o poema de Wilkens ter sido escrito com base nos acontecimentos no Noroeste, configurando as mesmas formas geométricas e delimitações geográficas do Brasil. Poder-se-ia, talvez, por isso, denominarmos estes poemas como uma trilogia árcade de poemas épicos. Tânia Pêgo (2010) elege-o como um dos três precursores do

romantismo ao lado dos poetas supracitados; porque todos eles demonstram a bondade natural do índio.

O primeiro paradoxo de *Muhuraida* está já no seu nascedouro. O poema que enaltece o triunfo da fé surge exatamente numa época em que o Marquês de Pombal expulsou a Companhia de Jesus do Brasil. A Companhia havia controlado por dois séculos as aldeias missionárias e coordenavam o trabalho indígena, muitas das quais se tornaram empresas agrícolas bastante lucrativas. As Leis de Liberdade de 1755 trouxe o fim à escravidão indígena e promoviam o casamento inter-racial (vale lembrar que desde o início, como revela o plano colonizador do Padre Manuel da Nóbrega, a miscigenação foi um fator de relevada importância para a Coroa portuguesa). Dentre estes projetos de colonização, nomeadamente para o Grão-Pará, destaca-se o famoso *Directório do que se deve observar nas Povoações dos Índios e do Grão-Pará, e Maranhão enquanto sua Majestade não mandar o contrário* de 1758. Estas comunidades indígenas saíram da tutela de Jesuítas e acabaram sendo transferidos a administração de Diretores leigos. Por trás de uma propaganda anti-jesuítica e das leis de emancipação e integração das comunidades indígenas estava o real interesse em libertarem a mão-de-obra indígena para os difusores do que podemos denominar como o primeiro projeto agrícola pró-capitalista (TREECE, 1993, p. 14). A *Muhuraida*, portanto, nasce exatamente em um momento de crise entre o Estado e a Igreja e no limiar do Capitalismo moderno. Como já dissemos, os dois momentos da *Muhuraida* estão alicerçados em duas conjunturas de crises. No primeiro a crise da Igreja, e no segundo momento a crise do Estado Português. Trata-se de um poema paradoxal porque canta aquilo que já não se devia mais cantar e portanto antiépico.

A temática antiépica tem sido abordada por nós em outras ocasiões, nomeadamente, e a partir dos estudos dessa natureza na obra de Virgílio, à sua recepção na poética indianista de Gonçalves Dias. A *Muhuraida* é uma antiepopeia tanto quanto o Indianismo gonçalvino – porque se trata de uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar. A evangelização sofria graves crises em 1785 e o Estado Português perderia o seu domínio na década seguinte à publicação do poema de Wilkens. Não queremos com isto desaprovar a poética de Wilkens, Raimundo Lopes recorda, por exemplo, que Camões preferiu cantar a Índia que se tornou numa grande miragem Portuguesa e deixou de cantar o Brasil, que em termos efetivos foi o que Portugal possuiu, além de ter sido sempre a suprema esperança do povo lusitano (LOPES in SILVA, S/d. Fl. 38). Não é de supor que Camões e Wilkens falharam, mas é inegável que em seus poemas o primeiro paradoxo está naquilo que se propuseram a cantar. O próprio David

H. Treece que desconhece a análise antiépica, verificou em sua *Introdução crítica à Muhuraida* que existe uma contradição entre o título, *Muhuraida*, e o subtítulo da obra *ou o triumfo da fé na bem fundada esperança da enteira conversão, e reconciliação da grande, e feróz nação do gentio Muhura.* O indígena estava no seio da crise entre as diretorias leigas e o domínio religioso dos Jesuítas (TREECE, 1993, p. 16).

Se cantar o triunfo da fé quando os Jesuítas tinham sido expulsos parecia ser um paradoxo, como já dissemos; cantar o sucesso dos Diretores e do plano do Marquês de Pombal ainda no seu nascedouro também era temerário. Em termos gerais Wilkens se adiantou a falar do Sistema Pombalino tanto quanto Camões terá se adiantado a falar dos sucessos dos portugueses na Índia – porque no caso de Camões essas conquistas não tinham sido efetivas de fato, a conquista portuguesa não ultrapassava muito aos portos da Índia. Estas leis pombalinas de colonização, nas palavras de Rodrigues Ferreira (*Apud* TREECE, 1993, p. 21), foram um fracasso definitivo.

Examinemos, pois, as linhas antiépicas da obra de Wilkens, esse poema de celebração da fé revela também a outra face que todos nós conhecemos, a fé e a morte andam juntas. A fé que traz a vida eterna encarregou-se ao longo de muitos séculos em exterminar dessa vida muitos hereges e mártires. Os Muras e Portugueses juntaram-se a eles. Já nos dois primeiros versos surgem a dor e o esmorecimento do poeta que propõe cantar o ditoso sucesso inesperado pelos portugueses: “Depois de ver n’hum Seculo passado, | Correr só pranto, em abattido rosto, (1.2.3-4)”.

Que século passado é este que faz o poeta falar em pranto e em rosto abatido? Ao falar da *Eneida* o Professor Doutor Carlos André perguntou-nos “*Eneida* – poema de morte? Ou de esperança e de vida?” (ANDRÉ, 1992, p. 27). E estas perguntas haviam sido feitas por J. Perret que analisou os pontos de otimismo e tragédia do poema de Virgílio (PERRET, 1967, p. 342-43). Naquela ocasião André dissertava que ao caminhar, o protagonista da *Eneida*, a morte parecia assumir-se como condição fundamental que acabavam por conduzir-nos ao caminho da felicidade como necessidade, e o da desgraça como libertação. Eneias, depois de muitas peripécias, chegou ao Lácio, lutou e venceu e lançou as sementes para a fundação de Roma. Também na *Eneida*, logo no princípio o poeta se lembra das vidas destroçadas. Eneias e os seus homens eram *Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli* (*Aen.* 1.30), isto é, Troianos, restos dos Dánaos e do terrível Aquiles (*vide* ANDRÉ, 1992, p. 28). Agora, cantando o sucesso fausto dos portugueses Wilkens se recorda de um tempo do passado que é triste. Há dois contextos, como já explicitamos. Wilkens canta o sucesso da política pombalina que expulsou aos Jesuítas. Este pranto e este rosto abatido seriam, obviamente, frutos da política Jesuítica, e se assim

for, por que então o poeta diz-nos do "triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão"? É um paradoxo. E esse paradoxo esconde uma realidade, porque por trás destas leis reformistas estava o motivo comercial da colonização e da exploração agrícola e não o da fé propriamente dito. No entanto, permanecia a retórica da salvação de almas da carta de Caminha a El-Rei. Se os sucessos do Diretório são venturosos e os sucessos dos Jesuítas um infortúnio, por que o poeta se propõe a cantar o triunfo da fé? O pessimismo de Wilkens que tenta elogiar a nova política adotada pelos portugueses lembrando que os mesmos haviam falhado ao apostarem nos Jesuítas é igual ao pessimismo de Virgílio que lembrou-se que os Troianos vencedores do Lácio eram os restos dos mesmos que foram derrotados em Tróia.

Na quarta oitava, depois de invocar a Luz que serve de roteiro para o mísero mortal que habita no Pélago das trevas, Wilkens reforça a ideia do passado sombrio da colonização portuguesa. Diz-nos ele "Mais de dez Lustros erão já passados" (1.4.1). Este *Lustrum* era um sacrifício expiatório, uma cerimônia de purificação promovida pelos censores latinos de cinco em cinco anos quando do encerramento do censo, a fim de purificar o povo romano. Por extensão, o Lustro é um período de quinquenal, que Wilkens contabiliza mais de dez deles, isto é, mais de cinquenta anos. Poderia ter o poeta ter dito "mais de meio século", no entanto ele busca o nome Latino *Lustrum*, para dizer que nesse período de mais de cinquenta anos a morte e o terror acompanhava os navegantes tristes, e o termo é acertadamente escolhido. As vítimas dos Lustros amazônicos eram portugueses, porque os Jesuítas certamente tinham sido incapazes da tarefa a que estavam incumbidos, pelo que agora depois de algumas décadas, com o domínio dos Diretores, os navegantes podiam navegar com segurança.

Uma nova referência clássica surge na oitava seguinte, o poeta relaciona as Amazonas que supostamente habitaram as margens do rio Sul-americano com a prole de Pentesileia. Na mitologia grega, Pentesileia foi uma rainha amazônica, filha de Ares e Otrera, e irmã de Hipólita, Antíopa e Melanipe. O mito das Amazonas sobreviveu por muito tempo no Brasil, o padre João Ferreira narrou na sua *América Abreviada*, segundo o qual as Amazonas, quando os homens iam maridar com elas, elas faziam de bucarro, que cai em um lago por onde elas viviam sem varões, elas não tinham os seios esquerdo para não prejudicarem ao seu arco, e esta era senão uma fábula dos índios (FERREIRA, S/D, fl. 45). Curiosa é esta afirmação do padre João Ferreira, porque o mito das Amazonas no Brasil era invenção dos europeus e não da população local. Gonçalves Dias (1868) fez um cálculo estatístico para provar a impossibilidade de uma nação só de mulheres, do argumento biológico, de uma crítica histórica segura e sociológica para admitir que as

tais Amazonas nunca existiram, nem há provas de alguém que tenha as visto. Se eram visitadas pelos varões Guacaris e deles engravidavam, o poeta questiona já que no oitavo mês a tribo toda viraria uma maternidade e quem defenderia a nação dos vizinhos – sempre ferozes? Roquete-Pinto diz, "concordemos com o poeta-sábio: isso de amazonas, daquele tipo ortodoxo, é fábula" (ROQUETE-PINTO, 1948, p. 88). Mas essa dúvida da existência das Amazonas era atestada desde a antiguidade contra as próprias Amazonas gregas, Diodoro Sículo, historiador grego do Século I a.C., em sua obra atestou que os homens consideravam essas antigas histórias como contos fictícios.

Estas amazonas citadas por Wilkens eram tão belicosas que ele compara com os Citas. Este antigo povo iraniano eram pastores nômades e equestres que por toda a Antiguidade Clássica dominaram a estepe pôntica-cáspia, conhecida na época por Cítia. Na antiguidade tardia os Sármatas, povo com o qual os Citas tinham forte parentesco, acabaram por dominar toda a região. Marcial recorda que os Sármatas também eram cavaleiros famosos e cuja fama dizia-se que à falta de suprimentos alimentares picavam as veias de seus próprios cavalos e sorviam-lhes o sangue misturado com leite (*Obj. Cit.*, GRIZOSTE, 2013, p. 117, (a)). Portanto, Wilkens relaciona as Amazonas sul-americanas com as gregas e em sequência compara-as com um povo do Velho Mundo conhecido por sua tradição equestre.

Na sétima oitava ele faz a descrição estrondosa do rio Amazonas, como um rio soberbo que corre destruindo a terra, arrancando os arvoredos e levando tudo para o mar. Essa imagem personifica a ambição humana, porque vencendo a fereza deste rio, na oitava seguinte o homem navegando sobre as suas corredeiras, às custas da liberdade de outros povos, extrai da Amazônia colheitas, valores e variedades para o mundo do outro lado do oceano. Contradiz-se no entanto, porque logo adiante diz que o índio Mura habitava em densas trevas, vivendo sem culto, sem templo e sem rito permanente, alheios à noção de divindade. A *Muhuraida* é o poema cujo caráter é a exaltação da política colonialista no Amazonas, mas o poema também lembra que essa política ambiciosa arranca à liberdade ao índio que vive na escuridão e o conduz à escravidão. São imagens incompatíveis. Ninguém que goze de liberdade pode usá-la com destreza na escuridão; poderíamos e devemos conjecturar que essa escuridão de que nos fala Wilkens é a espiritual sob o ponto de vista cristão, e isso maximizaria o problema, porque o mesmo homem que vem trazer a Luz é o mesmo que traz a Escravidão. É incoerente, é doloroso este destino dos homens, porque aquele que escapa da liberdade nas Trevas é submetido à servidão na luz.

Incoerências, otimismo/pessimismo, esperança/desesperança, vida/morte. O poema de Wilkens possui muitos paradoxos, e deve-se isso ao momento conturbado da política luso-brasileira. Por um lado o Brasil caminhava para a independência; o domínio dos religiosos tinha alcançado, no sentido da evangelização, o seu apogeu e agora declinava. Por isso, desesperançoso o poeta encerra o Primeiro Canto falando de uma "Natureza ultrajáda".

Esta natureza ultrajada seria maximizada no indianismo de Gonçalves Dias. O poeta Maranhense se denominaria o Cantor dos povos extintos, lamentaria o assalto aos rios e aos campos do Império. Wilkens diz que a sua Musa está horrorizada. Por quê? Gonçalves Dias em *Meditação* depois de observar toda a extensão do grande Império revela: "Foi então que as forças me faltaram, e eu caí exânime, abatendo a terra com o peso do meu corpo." Exânime o poeta, exânime o seu personagem: no final d'*Os Timbiras*, Jurucei é abatido por uma flecha traiçoeira que surgiu como um raio em noite escura. Wilkens fala em Pintura, Gonçalves Dias também: a luta entre Icrá e Itajuba é um "quadro aparatoso" (*Tim*.1.93); "quadro risonho e grande" (*Tim*.2.39) as três tabas de Itajuba; a aurora desenha "melindrosos quadros" (*Tim*.3.12) e esse "quadro antigo" todos já vimos (*Tim*.3.24), e o "quadro pasmoso" (*Tim*.4.205) é a contenda entre Gurupema e Itapeba. Essa semelhança entre o pintor e o poeta foi enxergada por Horácio em sua *Ars Poetica*, na epístola aos Pisões, donde disse que *Pictoribus atque poetis | quidlibet audenti semper fuit aequa potestas*, isto é, "a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar". (HOR. *Ars.* 9-10), (*Obj*. *Cit*. ANDRÉ, 1984, p. 61). Já dissemos noutra ocasião (GRIZOSTE, 2013, p. 37, (b)) que a Pintura e a Escultura são artes imitativas, enquanto a poesia é assim apenas metaforicamente. Simonide define que a Poesia é uma Pintura falante e a Pintura é uma Poesia muda (*Apud* VARGA, 1981, p. 167). Lembramos também na ocasião que o professor Carlos André afirmou que essa definição da "poesia como *pintura que fala* e a pintura como *poesia muda"* é de Plutarco e foi citada por Camões em *Lus.* 7.76.7-8; 8.41.7-8 (ANDRÉ, 1984, p. 62). Foi a pintura do tempo de Juno em Cartago que causou dores em Eneias; enquanto na *Odisseia* é o canto de Demôdoco que causa emoção em Ulisses. Dessa forma, tanto a Pintura, quanto a Poesia, exercem sobre a mente humana a mesma força. Logo, ciente disso, Wilkens fala-nos em Pintura enlutada de lágrimas, é o mesmo pincel do poeta dos povos extintos (*Tim*.3.47), é inteiramente um quadro antiépico que revela morte e destruição. Wilkens segue falando-nos em dor, susto, pasmo e sentimento, e fala da Natureza ultrajada.

Essa Natureza ultrajada personifica todo o seu pessimismo e penumbra no Segundo Canto, logo na primeira oitava. Nessa oitava, eis um novo paradoxo – o Inverno. Um Mura não poderia ter a mesma dimensão de inverno que um europeu tem. Um Mura jamais usaria o termo inverno como referência, referir-se-ia aos alagamentos que acontecem durante o verão e outono e acabam justamente no início do inverno. Essa noite citada por Wilkens, é tenebrosa e envolta de densa fumaça, além de escura, é chuvosa, e traz perigos ao caminhante. Definitivamente, esta não é a terra dos Muras. No hemisfério sul as chuvas acontecem entre outubro e março, a primavera inicia-se em 23 de setembro e termina em 21 de dezembro, segue-se o verão até 20 de março, logo em seguida o outono que termina em 20 ou 21 de junho. Na oitava seguinte há uma nova esperança, porque já rendido pelo cansaço e pelo temor, com mil pensamentos na cabeça inspirando-lhe o pavor, o Sol surge no horizonte desfazendo o negro luto. É uma analogia à evangelização, sendo o cristianismo personificado na figura do Sol, e o paganismo dos índios personificado na noite escura – o Sol, o mesmo astro reverenciado por tantos povos pagãos ao redor do mundo, Wilkens não poderia ter usado um símbolo mais paradoxal para a propagação do cristianismo. Vivendo nessas trevas, o índio Mura representava um perigo para as Cidades e Vilas do Sertão; por conseguinte, essas Cidades, Vilas e esse Sertão, estava envolto por essas densas trevas. A conversão dessa gentilidade foi um intento frustrado dos Jesuítas que mantiveram-se nas margens do rio Madeira até o ano de 1756, como acusa o próprio Wilkens numa nota de rodapé da oitava IV do Segundo Canto.

Expulso os Jesuítas, os Monarcas portugueses tinham o desejo de ver a fé propagada, e Wilkens chama esse desejo de "innata piedáde" (2.8.1). Cesare (1974, p. 239) lembra que Virgílio equilibrou em seu poema o poder e a justiça, a história e a humanidade, a arma e a *pietas*. Segundo P. Barceló (*Apud* GOTTLIEB, 1998, p. 22, 23) existia um concenso na antiga Roma de que os deuses eram guardiões da vitória e responsáveis pelos sucessos públicos dos governantes. Essa mesma ideia pode ser extraída do Judaísmo e consequentemente o Cristianismo herdou-na. Ross (2007) recorda que Eneias era o herói *pius;* e em Roma a *Pietas, ātis* se dizia dos deveres cívicos, familiares e para com os deuses (MONTI, 1981, p. 70). Odorico Mendes traduziu *Pietas, ātis* (*Aen.*1.10) como "piedade" (*Aen*. 1.14 l; *EnB*. 1.17). Aristóteles definiu a piedade como uma certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afetando quem não merece ser afetado (ARIST. *Rh.* 1385b). Machiavel (2011) aconselhava aos príncipes serem tido por piedosos e nunca por cruéis. Ele usa como exemplo a *Eneida* onde Dido, no verso 1.563-564 explica o motivo dos processos que utilizava para

assegurar a defesa do seu reino ainda no seu nascedouro. A Piedade dos Monarcas portugueses ainda se dizia respeito aos seus deveres cívicos, familiares e religiosos. A *Poranduba Maranhense* lembrou que os gritos dos índios, que haviam perdido suas terras, fizeram ecos tão repetidos das margens do Parnaíba até ao Amazonas, que chegaram a ressoar nas margens do Tibre, obrigando o papa Bento XIV a expedir aos bispos do Brasil o breve de 20 de Dezembro de 1741, donde ele escreveu contra a escravidão dos índios e as violência que se lhes faziam, proibindo-as sob pena de excomunhão e estimulando com isso a piedade de El-Rei D. João V (PRAZERES, 1891, p. 101). Wilkens diz-nos então que esta piedade é inata aos Monarcas, aos portugueses, em questão. A isto deve-se as suas origens, tanto cristãs, quanto romanas. Lembremos ainda que os portugueses, nomeadamente a cidade de Lisboa, também são descendentes de Ulisses, segundo a qual diz a lenda ser o fundador da cidade. E Ulisses é o exemplo de um rei que cumpre com os seus deveres cívicos, religiosos e familiares.

O anjo que desceu para tutelar aos Muras é comparado a nuvem no deserto, e Mathias é comparado a Moisés que guiara o povo a caminho de Canaã; observemos que o poeta assevera que os Muras "gostózo obedecia" este Moisés. Essa analogia é digna de impugnação, mas deixa de ser se pensarmos que Canaã só aparece aqui no sentido espiritual; por outro lado demonstra a resignação dos Muras que, sem saírem dessa Terra Prometida, aceitavam que os Portugueses transformassem-na nisso, para eles e para os Muras. Esse episódio não pode ser analisado só do ponto de vista literário, mas também do ponto de vista religioso. Mas ambos os sentidos estão intrinsecamente ligados. Não devemos, contudo, confundir quando Wilkens agrega um quadro religioso e quando ele agrega um quadro mitológico. A mitologia surge pelo interesse de parecer literatura, e daí a necessidade do maravilhoso. Apesar disso é preciso convir que a imagem das oitavas XVI e XVII do Quarto Canto são do Maravilhoso dentro da epopeia, mas o seu sentido é apenas religioso. Na oitava seguinte, XVIII, o poeta voltaria a dar um caráter um pouco mais literário e mitológico ao seu poema. Enquanto as embarcações dos Muras desciam o rio Amazonas, Wilkens faz uma analogia com a mitologia greco-latina evocando Febo. Febo é o epíteto de Apolo e significa "brilhante". Entre os Romanos o epíteto aparece frequentemente como o nome do próprio deus, dispensando a adjunção de Apolo. Apolo, era filho de Júpiter e de Latona, nasceu na ilha de Delos – isto é, Ortígia, com a ajuda de Netuno, sua mãe se refugiara ai fugindo de Juno. Diariamente, Apolo transportava o carro do sol para o alto do céu; depois guardava atrás da montanha. Por isso, era responsável pelos dias e pelas noites. Todos os anos viajava para o país dos Hiperbóreos e nessa ocasião dava lugar ao Inverno. Wilkens se referiu as Matronas de Ortígia. Matronas é

uma palavra latina que, na Roma Antiga indicava uma senhora de elevado status ou de grande moralidade. Ainda segundo a mitologia, Astéria era a filha do titã Ceo e de Febe. Metamorfoseou-se de codorna para escapar a uma perseguição amorosa de Júpiter. Depois se jogou no mar e transformou-se na ilha Ortígia – mais tarde essa ilha passou a se chamar Delos – onde nasceu Apolo. Wilkens, definitivamente, transforma o Amazonas numa extensão do Velho Mundo, na oitava XVII é Canaã, na XVIII é a Grécia Antiga.

No Quinto Canto, Wilkens volta a evocar a mitologia Latina, dessa vez no entanto para desmistifica-la. Nas oitavas IV e V lembra que os Romanos reputavam inutilmente culto a Jano, chegando mesmo a dedicar a deidade o primeiro mês do ano. Uma peculiaridade desse deus era o fato de ter duas faces, uma olhando para frente e outra para trás – para o passado e para o futuro. Quando não consagravam a Jano as suas primícias, consagravam-na então a Jove. Comumente Jove, ou Júpiter, é identificado com o deus grego Zeus. Mas não é uma analogia simples como muitos críticos dizem, Cícero em *De Natura Deorum*, por exemplo, identificou três deuses com o nome de Júpiter. Na mitologia Romana, Jove era pai de Marte e avô de Rômulo e Remo – os fundadores de Roma. Wilkens conclui que se os Romanos davam primícias aos deuses pagãos; os cristãos, os Muras, deviam agora consagrar os primeiros dias do mês de Janeiro ao "Author da vida" (4.5.8).

Caminhando para o final desta locução, a evocação do Velho Mundo, como já dissemos, é notória na epopeia de Wilkens, dessa vez a Roma Antiga é lembrada. Na oitava VII do Sexto Canto ele evoca o Etna e o Vesúvio e o seu quadro poético é peremptoriamente uma recepção de Horácio. Essa propensão para o pessimismo de Wilkens também é extraída de Virgílio, veríamos também Eneias desolado, invejando aqueles que morreram em Tróia (*Aen*. 1.94-96) porque ele sabe que é vão todo o esforço humano à medida que a morte é o caminho certo.

Concernente ao que dissemos de Horácio, os versos supracitados pertencem a oitava VII do Sexto Canto da *Muhuraida*, nomeadamente os versos 5-8, são claramente copiados da *Ode* 1.4: *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas | regumque torres*, isto é, "A pálida morte com imparcial pé bate à porta das cabanas dos pobres e dos palácios dos reis". A morte é imparcial e revoa em gritos diante das cabana dos pobres da mesma forma que faz no palácio dos reis[1]. Wilkens é, definitivamente, um poeta do Velho Mundo. Escrevia para os portugueses, os Muras jamais saberiam o poder destruidor de um vulcão já que o Brasil em toda a sua extensão desconhece esse fenômeno natural que

[1] Conforme já indicamos, esse mesmo quadro de Horácio influenciou os versos 2.48-50 d'*Os Timbiras* de Gonçalves Dias. GRIZOSTE, 2013, p. 317, (b).

destruiu Pompeia e Herculano. Foi, como observamos, influenciado pelos poetas Romanos e Gregos, pela religião a qual professava. Mas não podemos condená-lo porque Wilkens cantava o *Triumfo da Fé* e os seus versos foram *Dedicádo e Offerecido ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Joam Pereira Caldas, do Concelho de sua Magestade Fidelissima, Alcaide-Mór, Commendador de S. Mamede de Troviscózo na Ordem de Christo; Governador, e Cappitão General, que era do Estádo do Grãopará, e agora nomeádo das Cappittanias de Matto Groço, e Cuyabá; e nos districtos dellas, e deste Estádo do Pará, encarregádo da execução do Tractádo Preliminar de Paz e Limites, por Parte da mesma Augustissima Rainha Fidelissima,* e publicados pela Imprensa Oficial do Reino, em Lisboa. Assim, o gênero épico da conquista portuguesa na América que tinha surgido com um português, Anchieta, e acabava com a publicação da *Muhuraida,* logo, outro lusitano.

Referências

ANDRÉ, Carlos Ascenso, «Luz e penumbra na literatura humanista dos Descobrimentos» in *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, (1993), 217-256.

__, *Mal de ausência: o canto do exílio na lírica do humanismo português,* Coimbra, Minerva, 1992 (a).

__, «Morte e vida na Eneida» in MEDEIROS, W., *et alii, infra cit.,* 1992. 23-75 (b).

__, «A poética do exílio» in EIRE, António López; FIALHO, Maria do Céu; PORTOCARRERO, Maria Luísa (orgs.), *Poética(s): Diálogos com Aristóteles,* Lisboa, Ariadne, 2007, 189-214.

ARISTÓTELES, *Retórica,* Trad. Manuel Alexandre Jr., P. Farmhouse Alberto, Abel N. Pena, Lisboa, INCM, 2006.

CAMÕES, Luiz Vaz, *Os Lusíadas,* Lisboa, Book.it, 2010.

CESARE, M. A. Di, *The altar and the city. A reading of Vergil's Aeneid,* New York, London, Columbia University Press, 1974.

DIAS, Antônio Gonçalves, *Os Tymbiras: poema americano*, Leipzig, Brockhaus, 1857.

__, *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas,* org. Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.

__, «Amazonas», *Obras posthumas de A. Gonçalves Dias,* Vol. 3., org. Antônio Henriques Leal, São Luís, B. de Matos, 1868, 241-330.

DURÃO, Santa Rita, *Caramuru,* Bahia, Reimp. Typográfica de Serva e Cia, 1837.

FERREIRA, João de Souza, *America Abreviada, suas noticias, e de seus naturais, e em particular do Maranhão, título, contendas, e instruções a sua conservação e augmento mais úteis,* [Évora, Biblioteca Pública (Cód. CXVI 1-8, 1 vol)], sd.

GAMA, Basílio da, «O Uraguai», in TEIXEIRA, Ivan, *Obras poéticas de Basílio da Gama*, São Paulo, Edusp, 1996, 189-241.

GOTTLIEB, Gunther, «Religion in the Politics of Augustus (Aen. 1.278-91; 8.714-23; 12.791-842)» in STAHL, H., *infra cit.*, 1998, 21-36.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes, *A dimensão anti-épica de Virgílio e o Indianismo de Gonçalves Dias*, Coimbra, CECH, 2011.

__, «O *Pharmakós:* a questão do sacrifício voluntário em Eurípedes», in KOIKE, K., GRIZOSTE, W. F., *Estudos de Hermenêutica e Antiguidade Clássica*, 2013, 71-96, (a).

__, *Os Timbiras: Os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. (Tese Policop.), (b).

HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raizes do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1971.

HOMERO, *Ilíada*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.

__, *Odisséia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

HORÁCIO, *Arte Poética*, Trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

__, *The odes of Horace*, bilíngue, Trad. James Michie, Londres, R. Hart-Davis, 1964.

__, *Odes*, Trad. Pedro Braga Façcão, Lisboa, Cotovia, 2008.

KOTHE, Flávio, *O cânone colonial*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997.

LOPES, Raimundo, «Gonçalves Dias e a Raça Americana», *Pacotilha*, São Luís, 1923 Ago. 10, in SILVA, M., *infra cit.*,19--, a, fls. 24-38.

MAQUIAVEL, *O Principe*, Trad. Diogo Pires Aurélio, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

MARCIAL, *Epigramas*, 4 Vols. Trad. Delfim Leão, Paulo Sérgio Ferreira, José Luís Brandão, Lisboa, Edições 70, 2001.

MEDEIROS, Walter de, ANDRÉ, Carlos Ascenso, PEREIRA, Virgínia Soares, *A Eneida em contraluz*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1992.

MEDEIROS, Walter de, «A outra face de Eneias» in MEDEIROS, W., *et alii, supra cit.*, 1992. 7-22.

MONTI, R., *The Dido-Episode and the* Aeneid: *Roman social and political values in the epic*, Leiden, Mnemosyne Suppl. 66, 1981.

PRAZERES, Francisco de N. S. dos, «Porandúba Maranhense», *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro* 54 (1891), 4-184.

PÊGO, Tânia, «*Muhuraida:* Entre a fé e a lei, pela pacificação dos índios», *Cadernos de Literatura de Viagens* 2 (2010) 60-76.

PERRET, Jacques, «Optimisme et tragédie dans I'*Énéide*»: *Révue d' Études Latines* 45 (1967) 342-363.

RODRIGUES, João Barbosa, *Poranduba amazonense, ou kochiyma-uara porandub, 1872-1887,* Rio de Janeiro, Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira,* 2 Tomos, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1888.

ROQUETE-PINTO, E., «Gonçalves Dias e os índios», *Gonçalves Dias: conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, A Academia, 1948. 83-93.

ROSS, David O., *Virgil's Aeneid: A reader's guide,* Oxford, Blackwell, 2007.

SILVA, Tomás António dos Santos e, *Brazilíada ou Portugal immune, e salvo,* Lisboa, Imprensa Regia, 1815.

TREECE, David H., «Introdução crítica à *Muhuraida*», in WILKENS, H. J., *Infra Cit.*, 1993, 11-31.

TUIAVII, *O Papalagui,* Recolhido por Erich Scheurmann, Trad. Luiza Neto Jorge, Lisboa, Edições Antígona, 2009.

VARGA, A. Kibédi (org.), *Teoria da Literatura,* Trad. Tereza Coelho, Lisboa, Editorial Presença, 1981.

VIRGÍLIO, *Opera,* anot. Frederic Hirtzel, Oxford, Clarendon, 1963.

__, *Eneida Brasileira,* Bilíngue, Org. e anot. Paulo Vasconcellos *et alii;* trad. e anot. Odorico Mendes, Campinas, Unicamp, 2008.

WILKENS, Henrique João, *Muhuraida ou o triumfo da fé,* Manaus, Biblioteca Nacional/UFAM/Gov. AM, 1993.

MÚSICA E ENSINO DE HISTÓRIA: AS TOADAS DO BOI-BUMBÁ AMAZÔNICO NA SALA DE AULA[1]

Yomarley Lopes Holanda[2]

Cristiane da Silveira[3]

RESUMO

Diante das complexas mudanças pelas quais passa o mundo contemporâneo, marcado pelas transformações tecnológicas vertiginosas e pela informação instantânea, muitos chegam a alardear certo ceticismo ou mesmo um desencanto em relação ao conhecimento histórico. Os debates têm problematizado, principalmente, a transmissão desse conhecimento quase sempre fundamentada em esquemas cronológicos metódicos cristalizados descolados da realidade que elegem heróis, datas e fatos hegemônicos como importantes. Todos esses argumentos nos auxiliam a refletir sobre o ofício do Historiador e do professor de História na sociedade moderna. Assim, é premente que a Universidade Pública e, principalmente, os cursos de Licenciatura em História, insistam na importância da formação humanista da disciplina histórica. Tendo em vista a diversidade da realidade brasileira (e no nosso caso também amazônica) não pode ser mantida refém de fórmulas idealizadas de ensino longínquas das experiências reais do contexto escolar. Eis a problemática que nos serve de pano de fundo no transcorrer do presente trabalho que, em última instância, objetiva tecer uma reflexão sobre o uso de fontes literárias, no caso, a toada de boi-bumbá enquanto portadora de um discurso representacional que pode tornar-se objeto de interpretação histórico-cultural e, ao mesmo tempo, articulando-a como fonte para o ensino de História na contemporaneidade.

Palavras-chave: História; Boi-bumbá; Toadas;

Introdução

Diante das complexas mudanças pelas quais passa o mundo contemporâneo, marcado pelas transformações tecnológicas vertiginosas e pela informação instantânea, muitos chegam a alardear certo ceticismo ou mesmo um desencanto em relação ao conhecimento histórico, considerando-o de "pouca validade prática" diante das novas demandas mercadológicas. As críticas, provenientes das mais díspares vertentes de pensamento, sempre questionaram os métodos escolhidos, os temas propostos, as fontes de pesquisa. Pode-se dizer que a crítica e a criatividade em aliar teoria e prática subsistem como saldo parcial das crises pelas quais passou esta área do conhecimento nos instantes de validação de seu estatuto acadêmico. Se a História sempre passou por graves tensões

[1] Reúno sob o termo genérico "toadas amazônicas" as obras lítero-poético-musicais modernas de caráter popular que mantêm o compromisso com a estrutura rítmica compassada, compostas, produzidas e veiculadas pelas festas de boi-bumbá a nível regional.

[2] Professor Assistente do curso de História da UEA. Mestre e doutorando em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/UFAM).

[3] Professora Adjunta do curso de História da Universidade do Estado do Amazonas (CEST/UEA).

ao longe se sua trajetória enquanto saber academicamente instituído, como conhecimento escolar então os problemas se ampliam sensivelmente.

Os debates candentes têm problematizado, principalmente, a transmissão desse conhecimento quase sempre fundamentada em esquemas cronológicos metódicos cristalizados descolados da realidade que elegem heróis, datas e fatos hegemônicos como legitimamente importantes.

Praticamente as mesmas críticas que foram formuladas pelo movimento historiográfico francês dos *Annales* iniciado por March Bloch e Lucien Febvre em 1929, em relação à concepção tradicional de História, podem ser lidas sob o prisma pedagógico, no que diz respeito à forma de se ensinar História nas escolas brasileiras até hoje.

Todos esses argumentos nos auxiliam a refletir sobre o ofício do Historiador e do professor de História na sociedade moderna: afinal, como podemos tornar as aulas de História mais interessantes, provocando nos alunos o entendimento de que são sujeitos históricos e, ao mesmo tempo, ajudando-os a desconstruir os estereótipos teóricos e práticos que assombram a nossa disciplina?

Certamente não há fórmulas prontas para solucionar esta questão, por outro lado, não há como negar que o ensino de História nas escolas brasileiras precisa ser renovado, repensado, ressignificado. Partindo dessa premissa, é premente que a Universidade Pública e, principalmente, os cursos de Licenciatura em História, insistam na importância da formação humanista da disciplina histórica. A História foi, é, e sempre será referência, conforme lembra Hobsbawm (*apud* PINSKY, 2012, p. 19): “Ser membro da comunidade humana é situar-se com relação a seu passado, que é uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e padrões da sociedade”. Portanto, é inequívoco que enquanto referência a História precisa ser bem ensinada.

E para que isso ocorra efetivamente o historiador Leandro Karnal (2012, p.08) insiste na argumentação de que se “o fazer histórico (é) mutável no tempo, seu exercício pedagógico também o é”. Ou seja, ensinar História hoje requer que tenhamos o entendimento do processo de transformação do objeto em si (o ‘’fazer histórico”) e da ação pedagógica, uma vez que a diversidade da realidade brasileira (e no nosso caso também amazônica) não pode ser mantida refém de fórmulas idealizadas de ensino longínquas das experiências reais do contexto escolar. Eis a problemática que nos serve de pano de fundo no transcorrer do presente texto.

Almejamos, em última instância, pensar a toada enquanto portadora de um discurso representacional que pode tornar-se objeto de interpretação histórico-cultural e, ao mesmo tempo, articulando-a como fonte para o ensino de História na sala de aula.

1. A toada do boi-bumbá como canção popular na Amazônia

Há pouco mais de 30 anos a música popular brasileira tem sido objeto (e fonte) de um número cada vez maior de importantes pesquisas acadêmicas no campo da História (NAPOLITANO, 2005). De maneira geral, tem-se compreendido que a música dita "popular" (afora toda a discussão que essa categoria ocasiona, e que não cabe num texto dessa natureza), é um lugar privilegiado de encontros, confrontos, traduções, linguagens, ressignificações, trata-se de um veículo poético das utopias da sociedade nacional. Somos um país musical inegavelmente, um "celeiro mundial" de ritmos, movimentos, acordes e canções diversificadas.

Em se tratando da riqueza musical da região Amazônica, sabe-se que é praticamente desconhecida, eclipsada ou mesmo ignorada, como se observa no estudo de Goes (2009), que ao abordar o uso da música popular brasileira na educação, faz considerável resgate histórico da canção popular no país desde o período imperial, todavia, a única citação à Região Norte é feita de forma equivocada ao relacionar ritmos nortista e nordestino como se fossem a mesma coisa. Percebe-se também que a difusão e valorização da cultura musical local são poucas incentivadas pelos órgãos governamentais.

Diante desse panorama nada auspicioso optou-se pela toada amazônica, que não encerra em si a imensa variedade musical da região, como gênero musical para refletir sobre as relações hoje profícuas entre a História e a canção popular, com o objetivo principal de mapear um novo caminho de abordagem interdisciplinar desse produto cultural confeccionado pelos compositores das festas de boi-bumbá espraiadas pela Amazônia (que sofre a intensa influência de outros importantes agentes e instituições em seu *circuito de comunicações*), tendo em vista sua natureza polissêmica, sua historicidade, seu lugar social e suas variadas (re) apropriações por diferentes grupos.

Comecemos pelos dois conceitos basilares com os quais operamos nesse texto: música e canção popular. O primeiro tomado obviamente pelo viés das Ciências Humanas é definido por Napolitano (2005, p.32) como um "documento artístico-cultural", e por isso mesmo também um documento histórico "na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica". Trata-se, enfim, de um documento de natureza estética polissêmica.

Miriam Hermeto (2012, p.12), afirma que na "cultura brasileira, a canção popular é arte, diversão, fruição, produto de mercado e, por tudo isso, uma referência cultural bastante presente no dia a dia". Tal qual Lévi-Strauss (1980) em seu *Pensamento Selvagem,* quando se refere às plantas e animais que não são apenas bons para comer, mas para pensar, Napolitano (2005, p.11), entende que a canção "ajuda a pensar a sociedade e a História", e complementa, que "a música não é boa apenas para ouvir, mas também é boa para pensar". Este mesmo autor (2005, p.18), admite que

> mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil das massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a História da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico".

Mesmo diante das profundas diferenças de temáticas, de estilo, de público, de temporalidade, e de estrutura rítmico-poética entre a toada e o samba ou a chamada MPB, estas últimas analisadas por Marcos Napolitano, a sua leitura crítica continua bem pertinente. Não podemos considerar a toada moderna somente como produto cultural massificado, homogêneo, sem conteúdo, sendo, portanto, inexequível no sentido da constituição de um "legítimo" objeto de investigação científica. Esta é uma postura simplista com a qual não comungamos. Vemos, por outro lado, que a toada amazônica pode sim nos auxiliar no estudo dos processos de construção identitárias na Amazônia ao longo de diferentes tempos e espaços, lançando luz sobre muitos aspectos essenciais da sociedade e cultura amazônicas.

Em sua obra clássica *Dicionário do Folclore Brasileiro,* Câmara Cascudo (2001) define toada como uma "cantiga ou canção breve, em geral de estrofe ou refrão, em quadras, cujos temas principais são líricos (sentimentais) ou brejeiros (jocosos)". Esta definição pode ser aplicada às antigas canções dos cancioneiros dos bois de terreiro ou de rua, que tiravam toadas de improviso com conteúdos românticos (morena, lua, boi, fogueira de São João, etc), e irreverentes quando se tratava de desafiar algum boi rival. Seus versos constituíam-se em quadras simples compostas de quatro versos por estrofe (com rima no segundo e quarto verso).

Atualmente as toadas de boi-bumbá "se constituem em canção popular, reunindo no texto informações pertinentes ao espetáculo, e recebendo a enunciação melódica do intérprete, no sentido de dar conta da estrutura dos versos" (BRAGA, 2002, p.443), servindo de base inspiradora para a confecção de fantasias e alegorias, bem como para a preparação cênica das apresentações de boi-bumbá, e no seu conteúdo percebemos um forte teor regional com a valorização e preservação das belezas amazônicas, das culturas

indígenas e dos costumes caboclos. Júlio César Farias (2005, p.79) afirma que as "letras têm caráter narrativo-descritivo, em que se procura explorar a sonoridade das palavras nos versos, geralmente curtos e rimados e extremamente poéticos".

A pesquisadora Maria Eva Letízia (2000, p.39), estudando os enredos caboclos e nativistas nas toadas dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso de Parintins, tem entendimento semelhante ao que temos demonstrado aqui: as letras das toadas modernas há muito tempo ultrapassaram a simples alusão ao auto do boi, hoje elas podem ser consideradas parte integrante da moderna poesia amazonense, incluindo em sua estrutura elementos regionalistas, projetando um imaginário acerca da Amazônia e de seus habitantes.

É possível entrever dessa discussão que a toada consolidou-se ao longo do tempo num signo cultural importante na festa dos bois-bumbás da Amazônia, pois seu compromisso com a batida compassada, com as melodias tecnicamente trabalhadas e, principalmente com as letras cujas referências são a preservação da natureza, os rios e animais, a vida cabocla e os povos ameríndios, sugere-nos uma leitura muito interessante das diversas formas de comportamento dos sujeitos ou atores sociais da região, além do próprio processo histórico de constituição da toada enquanto gênero musical regional, bem como, dos embates estéticos e ideológicos que permeiam a produção desse tipo de canção. E ainda, a toada pode ser pensada enquanto um "documento-monumento" importante de leitura e interpretação sociocultural, indo muito além de uma simples "ilustração de um tempo", ou mesmo de análises simplistas que dissociam "letra" e "música", "texto" e "contexto", priorizando a primeira em detrimento de outros importantes elementos constitutivos da canção, Le Goff (2003, p.537-538), afirma que:

> O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.

Segundo este entendimento, o documento seria potencialmente toda e qualquer produção humana, já que informa sobre o modo de vida e o lugar social de quem o produziu. O trecho reflexivo de Jacques Le Goff parte do princípio que é o olhar crítico do analista (historiador ou qualquer outro pesquisador), que monumentaliza o produto cultural (em nosso caso, o documento-canção), ao problematiza-lo, lançando sobre ele uma série de questionamentos históricos, sociológicos, literários, etc. Articulada à noção de "documento-monumento", é pertinente tomar a toada amazônica como narrativa

cancional que interpreta e (re) constrói representações sociais por meio do encontro entre letra e melodia. Em outros termos, é ela mesma uma representação, na acepção de Roger Chartier (2002), já que dialoga simultaneamente, reconstruindo e atribuindo sentido à realidade vivida.

Outra importante ferramenta teórico-metodológica que lança luz sobre o trabalho interpretativo com a canção popular amazônica é o modelo de análise desenvolvido por Robert Darnton (2008): *o circuito das comunicações*, que tem como cerne o alargamento do campo de visão do observador sobre a produção cultural. Ou seja, no trabalho de análise da obra cultural (Darnton trabalha com a História do livro e da leitura), deve-se levar em conta os processos de criação, produção, difusão e apropriação do produto cultural que, por sua vez, "só completa seu sentido quando circula na sociedade e encontra seus públicos" (HERMETO, 2012, p.41). Portanto, ao pesquisador das canções amazônicas é imprescindível o estudo sistemático dos sujeitos (compositores, arranjadores, produtores musicais, músicos, mediadores culturais, intérpretes, etc), instituições (agremiações, gravadoras, lojas de CDs e DVDs, etc.), veículos de sociabilidade (mídias, espaços de apresentação, festas, shows, etc), perfazendo o circuito pelo qual se movimenta nunca de maneira simétrica a obra cancional. Como se vê a análise das canções vai muito além da dimensão digamos sonora do produto cultural.

2. A toada como instrumento didático-pedagógico para o ensino de história

Tomamos como referência os livros de Marcos Napolitano (2005), *História e Música*, e Miriam Hermeto (2012), *Canção popular brasileira e ensino de História*, dentre outros citados no corpo textual ou mesmo implícitos, frutos de algumas leituras anteriores, para analisar uma toada amazônica denominada "*A conquista*", bastante conhecida do público receptor/consumidor desse gênero. Lembro que as dimensões reduzidas deste artigo não nos permite enveredar pela operacionalização de todos os mecanismos analíticos discutidos no transcorrer do trabalho, não obstante acredito que mesmo assim o exercício sintético é válido como momento deflagrador de um "passeio sério por uma nova fronteira didática".

"A conquista" (Tony Medeiros/ Inaldo Medeiros/ Edvaldo Machado)

Um dia chegou nessa terra um conquistador/Manchando de sangue o solo que ele pisou/Não respeitou a cultura do lugar/Nem a história desse povo milenar/Queria ouro riqueza e tesouro/Depois a terra e também escravidão/Tibiriçá, Araribóia, Ajuricaba disseram não/Um dia o índio lutou contra o branco invasor/E a guerra de bravos guerreiros então começou/Arcos e flechas contra a força do

canhão/Guerra dos ímpios dizimou minha nação/Trouxeram cruz mais usavam arcabuz/E o ameríndio resistia à invasão/Chamaram a morte e o massacre do meu povo Civilização/Chegou o branco, pra conquistar/Chegou o negro, pra trabalhar/Unindo raças e crenças de povos/Vindos de além mar.

Logo no princípio é importante interrogar cientificamente a canção. Somente a partir dessa atitude crítico-questionadora pode-se caminhar pelos outros meandros da interpretação cancional: como é que a toada passou a existir? Como é que ela chega aos ouvintes? O que os ouvintes fazem dela?

Na operação analítica com a toada moderna, assim como com qualquer outro gênero musical, não se considera somente seu aspecto poético (letra). Neste caso a música (melodia, harmonia, ritmo, contrapontos instrumentais, arranjos, timbres, entoação do intérprete, dentre outros elementos estruturais da canção), é muito reveladora porque se trata, em última instância, de um gênero associado aos antigos batuques afro-brasileiros, conforme reconhece Braga (2002, p.435) "no que se refere à importância percussiva dos tambores, ao canto de improviso e de resposta e à dança circular". Na introdução harmônica da canção percebe-se o uso de instrumentos percussivos como tambores e repiques, além de berimbaus, denotando uma sonoridade afro-brasileira levando o ouvinte a uma atmosfera notadamente especial de dança, de movimento. "Num certo sentido, a estética da música popular ainda está marcada pela *musica practica* (música para ser ouvida com o corpo, com os músculos)" (NAPOLITANO, 2005, p.94).

Na etnografia realizada para a construção de minha dissertação de mestrado (2010), foi realmente o que percebemos nos círculos de admiradores do boi-bumbá, geralmente jovens, que se reúnem nas festas, encontros nos "currais", e ensaios dos bumbás, com o objetivo de ir muito além do ouvir as toadas, eles buscam conjugar a experiência sonora com os gestos, com a performance que chega a imitar os movimentos de danças indígenas, tornando-se uma só movimentação especial, muitas vezes coreografada. Historicamente, se por um lado o ritmo e a estrutura percussiva presentes na toada podem ser relacionados aos antigos batuques e capoeiras dos escravos afro-brasileiros, a letra da toada, segundo Salles (1994) pode se vincular a uma herança portuguesa cujas formas tradicionais de diálogo poético existentes nos versos dessas composições populares, caracterizam a poesia que se sobrepõe à música com ritmo e rima, extensão do verso e agrupamento estrófico

É importante ainda, situar o leitor no contexto maior do evento que veicula a canção e para o qual ela foi pensada, produzida e divulgada, afinal é neste universo que a

obra musical vai ser projetada, adquirindo seu primeiro significado, em nosso caso específico trata-se do Festival Folclórico de Parintins.

> Manifestação de arte pública antropofágica carnavalizada. Antropofágica na medida em que se alimentou e se alimenta das influências do carnaval e da mídia. Carnavalizada , porque se exibe portanto aspectos semiológicos, simbólicos e plásticos que são próprios do carnaval (LOUREIRO, 2002, p.121).

Em outro texto (2010, p.184), já havíamos assinalado que o Festival Folclórico de Parintins criado em 1965, e que teve a primeira disputa entre os grupos Caprichoso e Garantido um ano depois, serve hoje de modelo para todas as festas populares da região amazônica. É a maior e mais grandiosa manifestação do Norte do Brasil, recebendo anualmente, no último final de semana de junho, milhares de turistas de todos os cantos do Brasil e do mundo. É para este evento que são compostas, produzidas e veiculadas as toadas mais reconhecidas pelo público ouvinte/consumidor do gênero musical em foco.

Os bois-bumbás Caprichoso e Garantido da cidade de Parintins, interior do Amazonas apresentam uma versão modernizada e ressignificada do histórico boi-bumbá ou bumba-meu-boi, considerado por muitos estudiosos o mais notável e de maior apreciação estética de todos os folguedos brasileiros, encontrado em diversas variantes de norte a sul do país. Em síntese, historicamente o boi-bumbá é um folguedo noturno de composição dramática simples que carrega em suas apresentações uma gama de símbolos e significados que têm fascinado e desafiado gerações de pesquisadores. Para Cavalcanti (2000, p.61) os "folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal com o uso de fantasias, muita música e dança.".

A toada *"A Conquista"* foi composta por três dos mais importantes compositores do boi-bumbá Garantido da cidade de Parintins. O poeta Tony Medeiros e seu irmão Inaldo, pertencem a uma família tradicional da história do boi na cidade, inclusive, o primeiro é considerado um dos pioneiros na inserção da temática indígena no bumbá na década de 90, além de atuar muito tempo na função cênica de amo do boi Garantido. A canção foi lançada e divulgada em CD no ano de 1998, cujo tema proposto pela Associação Folclórica foi "500 anos do passado para construir o futuro".

A letra se propõe a narrar a conquista da Amazônia pelos europeus como um episódio marcado pela destruição e pelo desrespeito às culturas nativas milenares. Duas questões podem ser postas aqui: 1) a figura indígena emergindo do texto de maneira simbólica aludindo às conotações cimentadas pela história oficial que dão conta de um

índio passivo ante a invasão de suas terras e à desarticulação de seus modos de vida, o que iria de encontro à visão estereotipada do elemento indígena no boi que é, desde sua origem, "estilizado", quase uma paródia, um herói trágico eleito pelo romantismo literário brasileiro como símbolo da nação, como se observa no fragmento: *"Arcos e flechas contra a força do canhão, guerra dos ímpios dizimou minha nação...chamaram a morte e o massacre do meu povo civilização";* 2) O outro ponto refere-se à evidência dada aos líderes indígenas *"Tibiriçara, Aribóia e Ajuricaba"*, eleitos símbolos da resistência ameríndia ao etnocídio. Aparece aí não mais um indígena simbólico (fraco, subserviente), mas sim sujeitos de ações historicamente concretas. Caminha-se, portanto, para outra possibilidade interpretativa histórico-cultural que raramente lemos nos livros didáticos. Os compositores da toada operam direta ou indiretamente sobre estas duas perspectivas em que a figura indígena é a "matéria-prima" de sua obra, conforme aponta Letízia (2002, p.37): "O deambular incessante dos nativos e os reencontros entre diversas nações indígenas servem hoje em dia de referência aos poetas e versejadores populares que compõem as toadas de boi..."

É no bojo de importantes transformações socioculturais da festa dos bois-bumbás e da própria sociedade, engendradas pela inserção de patrocinadores, pelo interesse governamental e dos meios de comunicação de massa como as gravadoras que passam a produzir e divulgar os CDs (que neste período alcançam números expressivos de vendagem), e pela crescente demanda de um público cada vez mais diversificado interessado em conhecer/consumir a festa (principalmente em Manaus que terá uma influência preponderante para o sucesso deste gênero musical), que os bois-bumbás empreenderão mais intensamente uma série de mudanças estéticas em suas apresentações, a saber: monumentalização das alegorias e composição de toadas mais comerciais (e dançantes), abandonando pouco a pouco seus antigos signos cancionais como a morena, a lua, os desafios, agora para tematizar a vida cabocla, as tradições indígenas e a preocupação com a preservação da natureza amazônica, articulando o local com o global, já que na década de 90 do século passado, se intensificam as discussões em torno dos problemas ecológicos.

Segundo os autores da canção em estudo, os indígenas não formavam os únicos povos a sofrer com o processo de conquista do espaço amazônico, emerge do texto a figura do negro que para cá fora trazido à força para trabalhar como escravo. Conforme dissemos em outro trabalho (2010, p. 222-223), há uma forte presença negra na história do folguedo do boi-bumbá, o que nos possibilitou uma leitura da história que a escravidão negou ao negro no Brasil. Talvez menos visível que a presença indígena, ela não deixa

de ser significativa em razão da infiltração de negros e seus descendentes quilombolas pelas matas amazônicas e a diáspora nordestina para a região durante o período áureo da exploração da borracha, que contribuíram decisivamente para a formação daquilo que alguns denominam de "civilização cabocla", desconstruindo a ideia da irrelevância do negro na constituição da cultura amazônica. Eis um fator muito interessante a ser aprofundado pelas análises desse tipo de produto cultural.

Os (des) encontros no mundo amazônico, quase sempre hostis, entre as três matrizes formadoras do povo brasileiro: negra, branca e índia, é posto em cena ao longo da constituição poética e melódica da toada. Do refrão da canção extrai-se o seguinte trecho: *"Unindo raças e crenças de povos vindos de além-mar",* o ponto de vista dos compositores consagra a miscigenação como fenômeno positivo desse processo histórico, no encarte do CD aparece a figura do boi-bumbá Garantido ao lado de três crianças: uma negra, uma branca e outra índia, ressaltando ainda mais essas ideias. Caberia ao analista (professor/pesquisador) problematizar esta categoria, adensando a leitura crítica desde as abordagens evolucionistas do século XIX, atravessando o processo de construção e crítica da chamada "democracia racial brasileira", sistema ideológico elaborado por Freyre (1998) que, em nome de pretensa harmonia social e racial, eliminava as contradições do processo histórico brasileiro, até culminar com os movimentos sociais (negros e indígenas) das décadas de 70 e 80 e suas lutas em busca do reconhecimento de seus direitos políticos. Logo, a crítica histórica e cultural na sala de aula poderia ser adensada tomando como mote a transversalidade da Pluralidade Cultural, observando seus embates e fricções históricas.

Considerações finais

Enquanto experiência estética individual ou coletiva, a música ultrapassa os limites de quaisquer métodos, daí o nosso entendimento de que para pensá-la como "fonte", "documento" ou "objeto", faz-se mister lançar sobre a música vários focos de luz oriundos das diversas Ciências Humanas e Sociais, tomando-a, sobretudo, como portadora de discursos que comunicam saberes, práticas, representações, valores e crenças. A musicalidade constitui, sem dúvida, suporte rico de reciprocidade de conhecimento, alargando sobremaneira as nossas possibilidades transdisciplinares de pesquisa.

Vale ressaltar que, como tudo na produção histórica (e no seu ensino), o argumento aqui desenvolvido é fundamentado em múltiplas escolhas: de temática, de recorte, de abordagem e, no caso das canções amazônicas, de preferência pessoal pelo

gênero musical. Não vejo motivo para o pesquisador não poder estar inserido neste *circuito de comunicações culturais,* seja como ouvinte, admirador, produtor ou até mesmo cancionista, obviamente que guardando a devida vigilância epistemológica em relação ao seu objeto. Dito de outra maneira, agora embasado na teoria da História, reafirma-se a "historicidade do próprio historiador, ele mesmo um produto histórico" (SILVA, 2001, p.67). Logo, fica claro a inexistência da suposta isenção total do investigador em relação ao objeto investigado.

Como compositor de toadas, professor universitário e pesquisador no campo da cultura amazônica, tenho refletido sobre as possibilidades de convergência desse gênero musical com o ensino, um desafio de fazer (e propor) a mediação entre o conhecimento acadêmico e a prática escolar cotidiana, esse artigo vislumbra tal horizonte.

Nossas experiências na sala de aula com os alunos do ensino básico sinalizam para o uso de novos instrumentos didático-pedagógicos como as canções, mais próximos de seus interesses, gostos estéticos e perspectivas, enquanto "pontes" de aprofundamento da leitura (de conteúdo e de mundo) e de reflexão desses discentes durante as aulas. Criatividade e liberdade de pesquisa e ensino integrando o mesmo processo dialógico, arte e ciência interagindo na complexa interpretação da realidade.

Em suma, a reflexão e o ensino da História de maneira menos metódico é de fato o nosso grande desafio atualmente. O conhecimento sobre a diversidade sociocultural amazônica talvez nos exija "sentir", "olhar" e "ouvir" para além dos métodos rígidos, abordagens ou modelos teóricos. Talvez requeira de nós uma atitude de afloramento da sensibilidade como professor/investigador. Eis, que nesse instante emerge uma indagação: De onde vêm então a magia e o encanto das toadas amazônicas? O cancionista me responde poeticamente.

Vem do sangue do caboclo,
Vem do cheiro da cabocla,
Ou das águas do grande rio.
Vem do compasso das remadas,
Vem das tribos dizimadas,
Vem das cinzas das queimadas"
*(**Magia da Toada**, Tony Medeiros, CD Boi Garantido, 1998)*

Referências

BOI-BUMBÁ GARANTIDO. *Toadas Oficiais: 500 anos do passado para construir o futuro. (*Manaus): PolyGram: Microservice, c 2008. 1CD.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os bois-bumbás de Parintins***.** Manaus: Funarte, 2002.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do Folclore Brasileiro***.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa.* História, Ciências e Saúde – Manguinhos. Vol. VI (suplemento), 1019-1046, setembro, 2000.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Trad. Patricia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

DARNTON, Robert. *O que é a História do livro?* (Revisitado). Articultura. Uberlãndia. v.10. n. 10, p.155-169, jan-jun, 2008.

FARIAS, Júlio César. *De Parintins para o mundo ouvir: na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido.* Rio de Janeiro: Litteris Ed, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala.* 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

GOES, F. *No beabá da canção: ensino e música popular*. Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/goes.htm>. Acesso em: 10 mai. 2009.

HERMETO, Miriam. *Canção popular e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HOLANDA, Yomarley Lopes. *A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM*). 2010. 245 f. Dissertação

(Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória***.** Trad. Irene Ferreira *et al.* Campinas: Unicamp, 2003.

LETÍZIA, Maria Eva. *Os Enredos Caboclos e Nativistas nas Toadas dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso, heróis do festival folclórico de Parintins*. In: SOMANLU: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Ano I, nº 1, Manaus: EDUA/FAPEAM, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem***.** São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.* Belém: CEJUP, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música***.** 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. *Por uma História prazerosa e consequente*. In: KARNAL, Leandro (Org.). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. 6.ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SALES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época.* Belém: UFPA, 1994.

SILVA, Rogério Forastieri da. *História da Historiografia***.** São Paulo: EDUSC, 2001.